

Le "Nouveau cinéma latino-américain": un projet de développement cinématographique sous-continentale

Ignacio del Valle Davila

► To cite this version:

Ignacio del Valle Davila. Le "Nouveau cinéma latino-américain": un projet de développement cinématographique sous-continentale. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT: 2012TOU20078 . tel-00782109

HAL Id: tel-00782109

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00782109>

Submitted on 29 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Ignacio DEL VALLE DAVILA

Le jeudi 27 septembre 2012

Titre :

Le "Nouveau cinéma latino-américain" : un projet de développement
cinématographique sous-continental

ED ALLPH@ : Cinéma

Unité de recherche :

Laboratoire de recherche en audiovisuel

Directeur(s) de Thèse :

Monsieur le professeur Guy CHAPOUILLIE

Rapporteurs :

Mme Nancy BERTHIER, Professeur des universités, Paris IV
M. Gérard LEBLANC, Professeur des Universités, Paris III

Autre(s) membre(s) du jury :

Mme Nancy BERTHIER, Professeur des universités, Paris IV
M. Paul LACOSTE, Professeur des Universités, Toulouse II
M. Gérard LEBLANC, Professeur des Universités, Paris III

UNIVERSITÉ TOULOUSE II – LE MIRAIL

ÉCOLE DOCTORALE ALLPH@

LARA – ESAV

Thèse de Doctorat

Cinéma

Ignacio DEL VALLE DÁVILA

**Le « Nouveau cinéma latino-américain » :
Un projet de développement cinématographique sous-continental**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Guy CHAPOUILLIÉ

Soutenue le 27 septembre 2012

Jury :

Mme Nancy BERTHIER, Professeur des Universités, Paris IV

M. Paul LACOSTE, Professeur des Universités, Toulouse II

M. Gérard LEBLANC, Professeur des Universités, Paris III

Laboratoire de Recherche en Audiovisuel (LARA), EA 4154

Université de Toulouse – Le Mirail / Maison de la Recherche / 5 Allées Antonio Machado, 31058

Toulouse CEDEX 9

RÉSUMÉ

Au début des années soixante ont lieu les premiers essais pour créer une alliance des expériences de rénovation cinématographique menées dans divers pays d'Amérique latine. La tentative de révolutionner les formes autonomes du cinéma fut conçue comme une contribution à la révolution sociale et politique revendiquées par les mouvements de libération latino-américains de cette époque. Notre étude est consacrée à l'analyse de ce projet de développement cinématographique, qui sera connu comme Nouveau cinéma latino-américain dès la fin des années soixante. Nous examinerons les films et les réflexions théoriques de quelques-uns des cinéastes qui adhèrent au projet, dont l'œuvre se caractérise par un positionnement subversif au sein du champ cinématographique, face à la position hégémonique du modèle hollywoodien. À travers l'analyse des apports théoriques de ces réalisateurs et l'étude des rencontres et échanges entre eux, nous chercherons à établir les caractéristiques du concept de Nouveau cinéma latino-américain, ainsi que ses contradictions et limites.

MOTS-CLÉS

nouveauté, latino-américanité, avant-garde, institutionnalisation cinématographique, révolution, libération, décolonisation culturelle

ABSTRACT

The first attempts to create an alliance of the cinematographic renewal experiences that were occurring in several Latin American countries, took place in the early sixties. The attempt to revolutionize the autonomous forms of the cinema was conceived as a contribution to the social and political revolution claimed by the Latin American liberation movements of the time. Our research is dedicated to the analysis of this cinematographic development project that would be known as the New Latin American Cinema since the late sixties. We will examine the films and the theoretical reflections of some of the filmmakers who adhered to the project, whose work is characterized by a subversive approach within the cinematographic field, in relation to the hegemonic position of the Hollywood model. Through the analysis of the theoretical assumptions of these filmmakers and by studying the meetings and exchanges occurred between them, we will seek to establish the characteristics of the concept of New Latin American Cinema, as well as its contradictions and limits.

KEYWORDS

Novelty, latin Americanness, avant-garde, institutionalization of cinema, revolution, liberation, cultural decolonization

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Guy Chapouillié, de m'avoir guidé, encouragé et conseillé durant ces quatre années. Je lui suis également reconnaissant pour sa disponibilité et je lui adresse toute ma gratitude.

Je remercie également Nancy Berthier, Paul Lacoste et Gérard Leblanc pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

J'aimerais remercier la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología du Chili (CONICYT) de m'avoir accordé la bourse qui m'a permis de mener à bout cette thèse ainsi que l'Institut des Amériques grâce auquel j'ai bénéficié d'une aide à la recherche pour faire un séjour à Cuba.

J'exprime ma profonde gratitude à Luciano Castillo pour l'hospitalité dont il a fait preuve envers moi à Cuba, pour la gentillesse qu'il a manifestée à mon égard, et pour tous ses conseils. Mes remerciements vont également au personnel de la Cinémathèque de l'ICAIC, de la Médiathèque de la L'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños (EICTV), de la Médiathèque de L'École supérieure d'audiovisuel de Toulouse (ESAV) et de la Cinémathèque nationale du Chili.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Daniel Díaz Torres, Octavio Getino, Lázara Herrera, Miguel Littin, Manuel Pérez et José Román qui m'ont accordé leur temps et fourni de précieuses informations.

Je voudrais remercier de nombreux chercheurs pour les discussions et les échanges que j'ai eu la chance d'avoir avec eux et pour leurs suggestions, notamment Jonathan Buchsbaum, Claire Chatelet, Olivier Compagnon, Pablo Corro, Joel del Río, Juan Antonio García Borrero, Magali Kabous, Paul Lacoste, Diana Paladino, Azahara Palomeque Recio, Amanda Rueda et Mariana Martins Villaça.

J'adresse mes remerciements à Alessandra Doronzo, Vanessa Gordot-Finestre et Emmanuelle Charrier pour leurs relectures attentives, leurs corrections et leurs traductions.

Je remercie aussi Carolina Amaral de Aguiar pour son aide précieuse, son soutien et ses conseils.

Pour leurs encouragements et leur assistance aussi bien matérielle que morale et pour leur soutien dans les moments difficiles je remercie de tout mon cœur ma mère et le reste de la famille, ainsi qu'Alba Paz, David Alonso, Francisca Lucero, Pablo Vergara, Javier Núñez, Mauricio Tunaroza, Rebeca Ortega, Julia San Martín, Claudia Radojkovic, Claire Spooner, Mohsen Haffani, Víctor Fenner, Gonzalo Layseca, César Lara, Marie Chèvre, Maayan Goldsmith, Eva Morsch Kihn et María José Bello.

Enfin, ces remerciements ne seraient pas complets sans mentionner l'Association Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse. J'adresse un grand merci aux salariés, stagiaires, bénévoles et membres de l'association qui m'ont transmis leur amour envers les cinémas latino-américains.

TABLE DE MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
MOTS-CLÉS	3
ABSTRACT	4
KEYWORDS	4
REMERCIEMENTS.....	5
TABLE DE MATIÈRES	7
INTRODUCTION.....	14
PREMIÈRE PARTIE : LE POSITIONNEMENT DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN DANS LE CHAMP CINÉMATOGRAPHIQUE.....	35
PREMIER CHAPITRE : LA NOUVEAUTÉ ET LA LATINO-AMÉRICANITÉ DANS LE PROJET DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN.....	36
A) L'Amérique latine dans les années soixante et soixante-dix : de l'émergence à la crise de l'utopie révolutionnaire.....	39
B) La « nouveauté » dans le Nouveau cinéma latino-américain.....	50
1. Nouveau cinéma, Nouveau monde.....	50
2. Les nouveaux cinémas.....	55
3. Le sentiment de nouveauté dans les cinémas latino-américains.....	59
4. Congrès et festivals de cinéma latino-américain : du concept de « cinéma indépendant » au « nouveau cinéma ».....	65
C) L'unité dans le Nouveau cinéma latino-américain.....	76
1. La quête identitaire et la recherche de la spécificité sous-continentale.....	76
2. L'évolution du concept d'unité latino-américaine au fil des rencontres de réalisateurs	80
3. Le Nouveau cinéma latino-américain avant le projet sous-continentale.....	95

DEUXIÈME CHAPITRE : LA QUESTION DE L'AVANT-GARDE AU SEIN DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN..... 99

A) Avant-garde et champ cinématographique.....99

1. Nommer l'avant-garde au cinéma..... 101

2. Les rapports entre l'avant-garde et le Nouveau cinéma latino-américain : Une influence douteuse..... 110

3. Les « résistances » du Nouveau cinéma latino-américain envers le concept d'avant-garde 114

B) Dziga Vertov et le Nouveau cinéma latino-américain.....126

1. L'accès à l'œuvre de Vertov en Amérique latine 128

2. La quête du nouveau 132

3. L'homme nouveau d'une société nouvelle 136

4. La chambre à douze murs 142

5. L'autoréflexion..... 148

DEUXIÈME PARTIE : FILMER LA NATION, FILMER L'AMÉRIQUE-LATINE : VERS UN PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE SOUS-CONTINENTAL 153

CHAPITRE III : LES PREMIERS PAS DU CINÉMA RÉVOLUTIONNAIRE CUBAIN : DE LA CENTRALISATION DU CINÉMA À L'OUVERTURE LATINO-AMÉRICAIN 154

A) L'établissement d'un modèle cinématographique cubain 154

1. Art et Industrie : l'ICAIC et la centralisation du cinéma à Cuba..... 157

1.1) La loi n° 169 157

1.2) La concurrence avec d'autres agents pour le contrôle de la production 162

2. Construire une voix/voie cubaine : des échanges, des héritages et des négociations avec d'autres traditions cinématographiques 168

3. L'ouverture vers l'Amérique latine..... 175

B) Santiago Álvarez et le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* : révolution du cinéma et cinéma de la Révolution 180

1. Les origines du <i>Noticiero ICAIC Latinoamericano</i>	180
2. « Journalisme cinématographique » et critique de l' « objectivité »	187
3. Le montage comme recherche de formes nouvelles	191
4. Le rayonnement latino-américain du <i>Noticiero ICAIC</i> et des documentaires de Santiago Álvarez	207
CHAPITRE IV : LA « CLÉ » DE L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE DE SANTA FE : VERS UN CINÉMA NATIONAL, RÉALISTE ET CRITIQUE	211
A) Le cinéma argentin pendant le « développementalisme »	213
B) L'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma : l'École documentaire de Santa Fe.	220
1. La « clé » néoréaliste et le Centre expérimental de cinématographie de Rome ..	220
2. Les premières œuvres de l'École documentaire de Santa Fe : dépassement du concept d'auteur et prise de conscience du spectateur.....	228
2.1) Le « fotodocumental ».....	228
2.2) <i>Tire dié</i> et le concept de « film-école »	230
2.3) <i>Tire dié</i> et le rôle social du cinéma	233
2.4) <i>Les inondés</i> , premier long-métrage de l'École	239
3. Problèmes de distribution et censure	243
C) Bilan de l'expérience de Santa Fe.....	247
1. Cinéma national, réaliste, critique et populaire : l'élaboration d'une théorie cinématographique	247
2. Le départ de Birri et l'évolution de l'École	256
CHAPITRE V : L'ARTICULATION DES DISCOURS NATIONALISTE ET LATINO- AMÉRICANISTE DANS L'ŒUVRE DE GLAUBER ROCHA	260
A) Cinema novo et nationalisme culturel.....	263
1. L'émergence du Cinema novo	263
2. Rocha et le modèle de développement cinématographique national	273

2.1) Une politique des auteurs brésilienne.....	273
2.2) Anthropophagie culturelle et réalisme critique	278
B) Amérique en transe.....	288
1. Les facteurs historiques du développement de l'intérêt latino-américaniste	288
2. Latino-américanisme et <i>Esthétique de la faim</i>	294
3. Le diptyque inachevé : <i>Terre en transe</i> et <i>América nuestra</i>	303
3.1) <i>Terre en transe</i>	304
3.2) <i>América nuestra</i>	312
TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRAN RÉVOLUTIONNÉ : L'ÉCLOSION DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN	316
CHAPITRE VI: LE REGARD ET L'ACTION DE L' « AUTRE » : LE CINÉMA DE DÉCOLONISATION CULTURELLE DU GROUPE <i>CINE LIBERACIÓN</i>	317
A) Le brasier cinématographique.....	317
1. Le contexte idéologique et politique	318
1.1) Le péronisme	318
1.2) Le néocolonialisme et le rôle des intellectuels dans la « libération »	324
2. <i>L'Heure des brasiers</i>	334
2.1) La réalisation du film et la naissance du « cinéma-guérilla »	334
2.2) Le film-essai	341
2.3) Les versions du film	346
2.4) L'œuvre inachevée et le Cinéma-Acte	350
2.5) La diffusion de <i>L'Heure des brasiers</i> en Argentine et les polémiques internationales	354
B) <i>Vers un troisième cinéma</i> : du manifeste au palimpseste	361
1. Les versions du manifeste	363
1.1) L'édition de <i>Tricontinental</i> et la réédition de <i>Cine Club</i>	363

1.2) <i>Cinéma de la décolonisation</i>	366
2. Les trois cinémas : différentes structures et emphases	369
3. Le passage du deuxième au troisième cinéma : les différences entre les versions du manifeste	376
4. Vers un troisième cinéma latino-américain	381
CHAPITRE VII : L’AVENTURE D’UN CINÉMA IMPARFAIT	386
A) <i>Les Aventures de Juan Quin Quin</i>	388
1. La rupture néoréaliste.....	388
2. Le héros « majeur » dans le « genre mineur »	390
3. Révolution des formes cinématographiques	393
B) <i>Por un cine imperfecto</i>	402
1. Au-delà de la technique.....	402
2. L'imperfection, antichambre de l'avènement d'un peuple-créateur	414
3. Le cinéma du « moi » imparfait	424
4. L'évolution des propositions de García-Espinosa : de cinéma « imparfait » à cinéma pour le grand public.....	431
CHAPITRE VIII : LE CINÉMA CHILIEN PENDANT L’UNITÉ POPULAIRE	434
A) <i>Le Manifeste des cinéastes de l’Unité Populaire</i>	437
1. La polémique autour de la représentativité du texte	437
2. Le Manifeste des cinéastes de l’Unité populaire : une œuvre de synthèse	440
B) Le développement du cinéma pendant l’Unité populaire	453
1. Le cadre juridique	453
2. À la recherche d’une politique cinématographique	455
3. Les échanges avec les cinéastes et les cinématographies d’Amérique latine	466
C. Le <i>qui fait quoi</i> de la révolution	475

1. Question posée au Camarade président	475
2. <i>La première année</i> : portrait d'un héros collectif	480
3. La jeunesse sous l'Unité populaire : « Insolents et décoiffés » prennent la parole.....	489
CONCLUSION.....	500
BIBLIOGRAPHIE	511
INDEX :.....	533
ANNEXES.....	546
ANNEXE I : INTERVIEWS	547
Interview de José Román.....	548
Interview de Miguel Littin.....	565
Interview d'Octavio Getino	587
Interview de Manuel Pérez	602
Interview de Daniel Díaz Torres	619
Interview de Lázara Herrera	636
ANNEXE II : PROGRAMMATION DES FESTIVALS DE VIÑA DEL MAR (1967, 1969) ET MÉRIDA (1968).....	648
Premier Festival de Cinéma Latino-américain de Viña del Mar (1967)	649
Première Muestra de Cinéma documentaire latino-américain de Mérida (1968) ...	654
Deuxième Festival de Cinéma Latino-américain de Viña del Mar (1969).....	660

INTRODUCTION

Au début des années soixante, une série de cinéastes latino-américains liés à divers courants de gauche commencèrent à chercher des rapprochements entre eux qui transcenderaient les frontières nationales. Cela se traduisit par un intérêt progressif pour atteindre une alliance entre les différentes expériences de rénovation cinématographique menées, depuis la fin de la décennie précédente, dans plusieurs pays d'Amérique latine. Ils étaient animés par l'idée commune que le développement du cinéma dans leur propre pays devait être associé au développement du cinéma du sous-continent en général. Un projet de développement cinématographique prenait forme, projet qui, sans abandonner la préoccupation pour la dimension nationale, défendait comme un fait nécessaire et fondamental l'union au niveau latino-américain. Les films et les réflexions théoriques des cinéastes engagés dans ce projet sont caractérisés par des pratiques subversives de production, distribution et exploitation recherchant des changements dans les relations de pouvoir à l'intérieur du champ cinématographique, où le modèle hollywoodien détenait une position hégémonique. Ce processus s'est accompagné d'un soutien aux mouvements de libération du Tiers Monde. Ce projet de développement cinématographique commencera à être connu comme *Nuevo cine latinoamericano* (Nouveau cinéma latino-américain) à la fin des années soixante.

Mon intérêt pour ce phénomène s'éveilla au cours des recherches pour mon mémoire de master. Dans cette première recherche – intitulée *L'évolution du discours cinématographique de Fernando Solanas : le concept du « troisième cinéma » dans l'œuvre du réalisateur* – j'avais essayé d'analyser la théorie du troisième cinéma de Solanas et Getino et ses rapports complexes avec la pratique cinématographique. L'étude était restreinte aux films de Solanas – depuis les années soixante jusqu'en 2007 –, mais j'ai rapidement commencé à m'intéresser aux liens avec d'autres cinématographies d'Amérique du Sud et avec le cinéma cubain, aux effets cinématographiques du discours fortement latino-américaniste et, paradoxalement, très nationaliste du réalisateur argentin. Ce regard globalisant sur l'Amérique latine était plus ou moins partagé par d'autres cinéastes latino-américains des années soixante qui invoquaient souvent l'existence d'un Nouveau cinéma latino-américain.

Le terme me semblait particulièrement singulier, voire stupéfiant, car il prétendait inclure tous les pays et les cinématographies d'un sous-continent – bien que, dans la pratique, il resta restreint à l'Argentine, au Brésil, à Cuba, au Chili et à la Bolivie ainsi que, plus tardivement, à la Colombie, le Venezuela et le Mexique. Par ailleurs, dans le cadre de ce projet, avaient été réalisés quelques-uns des premiers travaux de théorisation cinématographique menés dans des pays en voie de développement. L'une des caractéristiques principales des films et des manifestes de cette période était la négation de la valeur universelle des modèles esthétiques occidentaux, ainsi que la dénonciation et le renversement de la logique colonisateur/colonisé, civilisé/sauvage de l'approche du « Tiers Monde » par les métropoles occidentales. Cependant, ceci ne veut pas dire que leurs auteurs aient adopté une position autarcique. Les réalisateurs qui ont adhéré au projet du Nouveau cinéma latino-américain ont établi un dialogue constant avec la recherche de nouveaux codes narratifs accomplie par les cinématographies européennes à partir du néoréalisme. De surcroît l'œuvre de cinéastes comme Santiago Álvarez, Ruy Guerra, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés et Fernando Solanas, parmi d'autres, a éveillé un véritable intérêt de la part de la critique, du public cinéphile et en général des intellectuels de gauche des métropoles occidentales.

La curiosité qu'éveilla chez moi, au début, le Nouveau cinéma latino-américain venait surtout des questions suivantes : Pourquoi ce cinéma était-il *nouveau* ? Pourquoi était-il continental, c'est-à-dire *latino-américain* ? Est-il pertinent de parler d'un cinéma de dimension continentale ? Ce sont là les questions à l'origine de ce travail de recherche. Aucun concept dans l'histoire du cinéma du sous-continent n'est aussi complexe et riche, aussi ambitieux et contradictoire que le Nouveau cinéma latino-américain. On a beau essayer de dessiner les limites du concept, il s'avère toujours fuyant et insaisissable. C'est aussi là que réside sa force.

Aujourd'hui ce concept est très discuté ; certains chercheurs l'accusent d'être réductionniste et volontariste. Pour Tzvi Tal, le Nouveau cinéma latino-américain est avant tout une construction artificielle de la « littérature »¹, dont l'étude ne rendrait pas compte de la complexité latino-américaine et serait le reflet de « el eurocentrismo habitual en la historia del

¹ Tzvi Tal. *Pantallas y Revolución, una visión comparativa del cine de liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires : Lumiere, Université de Tel Aviv, 2005, p. 11.

cine »². Le chercheur argentino-israélien reconnaît qu'il exista des tentatives de concertation des cinéastes latino-américains des années soixante, mais il ne leur donne aucune importance : « El Proyecto continental si existió, fue más que nada de palabra, pero su investigación satisface la curiosidad colonial por lo exótico³. » Cette affirmation me paraît problématique : l'auteur qualifie d'eurocentriques les études qui s'intéressent au Nouveau cinéma latino-américain, mais il semble ne pas tenir compte du fait que le discours latino-américaniste animait et orientait une part significative des films, des rencontres internationales et des débats théoriques de cette période. L'étude de ces pratiques n'obéit pas à une prétendue nécessité coloniale de satisfaire le goût de l'« exotique », mais plutôt à l'intérêt académique qu'éveille un phénomène culturel qui fut revendiqué à maintes reprises par les cinéastes latino-américains eux-mêmes. L'« eurocentrisme » offre un regard simplifié et hégémonique du monde, certes, mais il n'est pas responsable de la création du terme analysé ; au contraire, le Nouveau cinéma latino-américain est le pari risqué de nombreux cinéastes du sous-continent.

Une des principales difficultés de l'étude du concept qui nous occupe vient du fait que, comme nous le verrons plus loin, les premiers à réaliser des travaux théoriques sur le Nouveau cinéma latino-américain ont été les mêmes cinéastes qui faisaient partie de celui-ci. En prenant ces œuvres pour sources, le chercheur qui analyse le Nouveau cinéma latino-américain risque de reproduire le discours de son objet d'étude. L'absence d'une certaine distanciation a empêché les cinéastes d'évaluer ce projet sous-continental de manière critique, ce qui les a souvent entraînés à faire une apologie sans réserves du Nouveau cinéma latino-américain.

En 1985 Fernando Birri déclarait que le Nouveau cinéma latino-américain était « el movimiento que más décadas ha resistido en la Historia del Cine y el primer movimiento continental de dicha Historia »⁴. Cette longévité viendrait, selon Birri, de sa capacité à

² « [...] l'eurocentrisme habituel dans l'histoire du cinéma ». *Ibidem*, p. 72 (nous traduisons).

³ « Le Projet continental, s'il exista, fut surtout en mots, mais sa recherche satisfait la curiosité coloniale pour l'exotique ». *Ibid* (nous traduisons).

⁴ « [...] le mouvement qui a résisté le plus de décennies dans l'Histoire du Cinéma et le premier mouvement continental de cette Histoire en question ». Fernando Birri. « Manifiesto de los treinta años del Nuevo Cine Latinoamericano ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*. Madrid : Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, 1996, p. 25 (nous traduisons). Plus tard, le cinéaste a maintenu la pertinence du terme dans divers séminaires tels que « Génesis y destino del Nuevo Cine Latinoamericano » (Genèse et destin du Nouveau cinéma latino-américain, Santa Fe, 2006) et au cours des XXXIV^{èmes} Journées

intégrer de nouvelles thématiques et expériences cinématographiques : « [El nuevo cine latinoamericano] incorpora los temas contemporáneos de la nueva calidad de la vida, los nuevos pétalos de la mujer, nuestras compañeras cineastas, de las minorías oprimidas social y sexualmente, del video democrático, y también la defensa de las hojas de pacífico verde que se movilizan para detener el huracán atómico⁵. » Cependant, nous constatons que le caractère « continental » et cette « longue vie » du « mouvement » dont parle Birri sont les conséquences d'une définition assez vague et d'une élasticité conceptuelle⁶ dangereuse. Les appréhensions de Narboni envers le concept de « nouveau cinéma » sont valables ici : « [...] l'on sait pourtant avec quelles précautions il faut user d'un terme ambigu, incertain, peu spécifique, qui, faute de pouvoir expliquer ce qu'il désigne, ne sert le plus souvent qu'à ménager une nébuleuse incertitude⁷. »

Paulo Antonio Paranaguá a pris des distances par rapport au Nouveau cinéma latino-américain, en affirmant, déjà dans les années quatre-vingt, que l'Amérique latine ne constituait un marché unitaire que pour les cinématographies dominantes – c'est-à-dire Hollywood et, dans une moindre mesure, les cinémas d'Europe occidentale. Dans ces

internationales de cinéma de Bahia (Salvador de Bahia, 2006). L'idée reste aussi présente dans le dernier livre publié de l'auteur : Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007, p. 400. (Réalisé à partir du séminaire donné au centre d'études latino-américaines de l'université de Stanford, 2001-2002.)

⁵ « [Le Nouveau cinéma latino-américain] intègre les thèmes contemporains de la nouvelle qualité de la vie, les nouvelles pétales des femmes, nos compagnes cinéastes, des minorités opprimées socialement et sexuellement, de la vidéo démocratique et aussi la défense des feuilles de pacifique vert qui se mobilisent pour arrêter l'ouragan atomique. » Fernando Birri. « Manifiesto de los treinta años del Nuevo Cine Latinoamericano ». *op. cit.*, p. 25 (nous traduisons). En 2007 le chercheur cubain Rufo Caballero développait une idée semblable à celle de Birri : le Nouveau cinéma latino-américain existait toujours car il avait su se rénover tout en gardant une « attitude » envers le cinéma et les sociétés latino-américaines : « Los defensores del NCL [Nuevo Cine Latinoamericano] (institucionales o no) han tenido claro, durante todos estos años, que cuanto había que salvar era un espíritu, una vocación, una actitud frente al mundo. Por suerte, no se afanaron en prorrogar signos artísticos de este o aquel color – la epopeya o el intimismo, el coro o el protagonismo demarcado, el paisaje o el interior, el discurso o el silencio –, sino en mantener en vilo una actitud de inconformidad y un espíritu: encaremos el mundo, y desafiemos el mundo. » « *Les défenseurs du NCL [Nouveau cinéma latino-américain] (institutionnels ou non) ont clairement su, pendant toutes ces années, que ce qu'il fallait conserver était un esprit, une vocation, une attitude envers le monde. Heureusement, ils ne s'efforcèrent pas de proroger des signes artistiques de telle ou telle couleur – l'épopée ou l'intimisme, le chœur ou le protagonisme déterminé, le paysage ou l'intérieur, le discours ou le silence –, mais de maintenir en éveil une attitude de non-conformisme et un esprit : affrontons le monde et défions le monde.* ». Rufo Caballero. « *El cielo del custodio Nuevo Cine Latinoamericano, en forma de preludeo.* » (nous traduisons). Disponible sur : <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital08/centrocap13.htm> (consulté le 20 mai 2012).

⁶ Le concept appartient à G. Sartori : « La trop grande souplesse d'une définition rend la classification impossible ». G. Sartori, cité par Cécile Vigour. *La comparaison dans les sciences sociales*. Paris : Éditions La Découverte, 2005, p. 144.

⁷ Jean Narboni. « Les trois âges ». In Antoine De Baecque (comp.), Gabrielle Lucantonio (collab.). *Années 60 : Nouveaux Cinémas Nouvelle Critique*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001, p. 147

circonstances, selon l'auteur, croire à l'existence d'un cinéma latino-américain « relève de l'utopie »⁸. Paranaguá soutient, à ce sujet, que le Nouveau cinéma latino-américain n'existe que comme « tautologie cartésienne »⁹, c'est-à-dire uniquement car son existence est autoproclamée :

[Le cinéaste, au Festival de La Havane] commence à y croire et en adopte l'idéologie, à défaut d'avoir pleine conscience de tous les tenants et les aboutissants. Malgré un élan de rénovation brisé et une hétérogénéité croissante, le cinéma latino-américain affirme de manière cartésienne son existence, au moins une fois par an, dans la mesure où ainsi pensent ses acteurs, ses protagonistes [...] »¹⁰.

L'analyse de Paranaguá est pertinente car elle annonce les limitations intrinsèques à des déclarations comme celles de Birri, que nous avons évoquées auparavant. Il faut néanmoins signaler que le Nouveau cinéma latino-américain ne se constitua pas uniquement à partir d'autoproclamations : il y eut également une série d'initiatives pratiques de la part des cinéastes qui avaient pour objectif de favoriser les échanges entre eux. Nous aborderons celles-ci en détail au cours de ce travail de recherche, mais il convient peut-être néanmoins de les mentionner brièvement ici : accords entre institutions cinématographiques, échanges de films, équipes et matériel, partage de laboratoires, coproductions et accueil par leurs pairs de cinéastes exilés.

Néanmoins, la question qui guide mon travail n'est pas de déterminer s'il exista un Nouveau cinéma latino-américain. À la différence de Paranaguá et de Tal, il me semble plus approprié de se demander quelles furent les motivations, les circonstances et les enjeux qui portèrent une série de cinéastes de divers coins d'un ensemble de pays vaste et extrêmement hétérogène à proclamer l'existence d'un Nouveau cinéma latino-américain, au-delà du fait que ce projet ait atteint ou non son développement complet. Rompre avec le concept, comme le fait Paranaguá, peut avoir été nécessaire au milieu des années quatre-vingt, quand la recherche sur les cinémas d'Amérique latine était en large mesure dominée, depuis des années, par les postulats théoriques du Nouveau cinéma latino-américain. Aujourd'hui la situation est différente, vu que peu de chercheurs partagent encore ces idées. C'est pour cette raison qu'il me semble que le plus pertinent dans les circonstances actuelles n'est pas de se demander s'il

⁸ Paulo Antonio Paranaguá. *Le cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 185.

⁹ *Ibidem*, p. 186.

¹⁰ Paulo Antonio Paranaguá. *Cinema na América Latina : Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre : L&PM, 1985, p. 91-92. Cité par Paulo Antonio Paranaguá. *Ibid.*, p. 185.

exista un Nouveau cinéma latino-américain, mais plutôt d'analyser les objectifs, stratégies, positionnements et postulats esthétiques des cinéastes qui en formèrent part. Je crois que ce n'est qu'ainsi qu'il est possible de rendre compte de l'immense complexité que renferme ce phénomène.

L'idée, manifestée par certains cinéastes des années soixante, de recueillir sous le même terme des expériences cinématographiques de tout le sous-continent est tellement volontariste qu'il me semble nécessaire de l'interroger. La question que je me pose est donc la suivante : *qu'il y a-t-il derrière le concept de Nouveau cinéma latino-américain ?* ou, plus simplement, *que désigne le Nouveau cinéma latino-américain ?* Je voudrais comprendre ce qu'il englobe et ce qu'il exclut, c'est-à-dire qu'il s'agit d'essayer d'en dessiner les contours. Contours toujours problématiques. Contours qui ne seront pas nécessairement fermés, mais plutôt un sfumato.

Il me semble nécessaire de rester très prudent face au réductionnisme que peut renfermer l'idée d'un cinéma commun à toute la région. En effet, l'idéal d'unité latino-américaine simplifie très souvent la diversité culturelle, politique et sociale des pays d'Amérique latine la réduisant à un seul terme. Le Nouveau cinéma latino-américain ne doit donc surtout pas servir d'alibi pour ne pas analyser les particularités nationales, les divers contextes, les différentes sensibilités esthétiques, les influences contradictoires, l'isolement relatif de beaucoup de réalisateurs de la région et leur méconnaissance des travaux de leurs pairs d'autres pays. Ce sont précisément les fissures et les fractures, les interstices, en somme, du projet que je considère être les aspects les plus intéressants pour essayer de comprendre les enjeux du Nouveau cinéma latino-américain.

Pour tenter de répondre aux questions évoquées plus haut, je vais analyser quelques films réalisés par des cinéastes latino-américains entre 1958 et 1973. Mon objectif n'est pas d'écrire un dictionnaire des principaux films de l'époque – entreprise qui n'aurait aucune sens – ; je voudrais, par contre, approcher un certain nombre d'expériences cinématographiques, parfois très éloignées les unes des autres, mais qui me semblent révélatrices des nouvelles façons de concevoir le cinéma qui cohabitent et dialoguent à l'intérieur du projet sous-continental. De même, je voudrais montrer leur évolution au long des années. Je me propose d'analyser les films en tant que tels, mais aussi de les comparer entre eux, avec pour objectif de trouver d'où vient leur nouveauté – si elle existe –, d'où vient leur spécificité et quels sont les enjeux de

chacun. Le choix d'analyser une série précise de films est fondé sur leur exemplarité et sur leur influence dans le cadre des différentes recherches audiovisuelles menées par les réalisateurs latino-américains ; de plus, comme nous allons le voir, une bonne part d'entre eux servirent de base à des œuvres théoriques.

J'ai restreint cette étude à la période allant de 1956 à 1974, c'est-à-dire aux dix-huit années écoulées entre les premières expériences de Fernando Birri à Santa Fe (Argentine) et la création du Comité de cinéastes d'Amérique latine à Caracas. Le travail théorique et pratique des cinéastes latino-américains continue après cette date, mais nombreux sont ceux qui s'exilent à cause des coups d'État qui frappent l'Amérique latine. Le Nouveau cinéma latino-américain perd son élan original et finit par être institutionnalisé par les autorités cubaines de l'ICAIC dans le cadre du Festival du Nouveau cinéma latino-américain (1979).

Cette étude est aussi limitée en termes géographiques. Je me propose de la centrer dans un espace déterminé du sous-continent, constitué par trois pays du Cône Sud, le Brésil, l'Argentine et le Chili ainsi que par Cuba qui, malgré son éloignement par rapport aux autres pays, exerçait à ce moment-là une énorme influence politique et culturelle sur les intellectuels et la gauche de l'Amérique Latine. La tradition cinématographique de chaque pays est très différente. Le Brésil et l'Argentine sont – avec le Mexique – les plus grands producteurs de cinéma de la région, les seuls pays ayant réussi à développer des studios (précaires, certes) et exportant régulièrement leurs films au-delà de leurs frontières. Il s'agit également des pays ayant une importante production de films indépendants des studios, qui seront responsables du renouvellement des années soixante. De l'Argentine, nous analyserons les films *Tire dié* (Jetez dix centimes, 1960), *Les inondés* (1962) de Fernando Birri et *L'Heure des brasiers* (groupe *Cine Liberación*, 1968) ; du Brésil, *Terre en transe* (Glauber Rocha, 1967) ainsi qu'un projet inachevé sur lequel le même réalisateur travailla pendant des années et dans lequel il voulait aborder la thématique d'une révolution latino-américaine : *América nuestra* (Notre Amérique).

Le Chili était, jusqu'à la fin des années soixante, un pays où la production cinématographique restait marginale et intermittente. Il n'y eut pas de politiques nationales conduisant à la création d'institutions d'État responsables du développement du cinéma ; pourtant la production cinématographique augmenta timidement au cours de cette période, et elle fut surtout associée à des centres de production cinématographique dépendants des universités.

Pendant le gouvernement de l'Unité populaire (1970-1973) il y eut des tentatives pour favoriser une production cinématographique – aux idées proches du projet révolutionnaire mis en place –, à travers la maison de production publique Chile Films. Nous étudierons trois des films produits au Chili au cours de cette période, dans lesquels la question de la « Voie chilienne vers le socialisme » est abordée selon différents points de vue : *Compañero Presidente* (Camarade président, Miguel Littin, 1971), *La première année* (Patricio Guzmán, 1972) et *Descomedidos y chascones* (Insolents et décoiffés, Carlos Flores del Pino, 1973).

À Cuba la révolution de 1959 signifie un changement très profond pour la production cinématographique, avec la création de l'Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques, ICAIC). Le cinéma cubain devient une référence indéniable pour tout le sous-continent tant au niveau de la pratique cinématographique que de la discussion théorique. Même si la production reste moindre qu'au Mexique, au Brésil et à l'Argentine, dès la moitié des années soixante la cinématographie cubaine exerce une influence sur le reste du continent similaire – et, parfois, plus grande – à celle des trois premiers pays. De Cuba, nous analyserons le film *Les Aventures de Juan Quin Quin* (Julio García-Espinosa, 1967) ainsi que les court-métrages de Santiago Álvarez : *Ciclón* (Cyclone, 1963), *Now !* (1965), *LBJ* (1968) et *79 printemps* (1969).

Je réaliserai, tout au long de ce travail, une analyse plus approfondie de ces cinématographies. Pour l'instant, je me suis limité à donner quelques-unes des caractéristiques de chacune d'entre elles pour montrer comment les circonstances dans lesquelles se développe le cinéma sont très différentes selon les pays, ce qui a évidemment une grande importance pour les films qui constituent le corpus de cette investigation.

La période est aussi très riche en tentatives de théorisation cinématographique autochtones visant à dessiner les contours de ce que *devrait être*, selon leurs auteurs, le cinéma latino-américain. Il s'agit d'un processus jusqu'alors inédit dans les cinématographies du sous-continent, où le cinéma et son milieu avaient toujours été dépendants de la conception de celui-ci émanant d'Europe et des États-Unis. Comme nous le verrons tout au long de cette étude, certains de ces manifestes, notamment *Esthétique de la faim* (1965) de Glauber Rocha et *Vers un troisième cinéma* (1969) de Fernando Solanas et Octavio Getino, connaissent une répercussion qui dépasse les frontières latino-américaines. Ils seront, peut-être, les premiers

travaux théoriques dans l'histoire du cinéma à inverser le flux nord-sud dominant dans la transmission de la pensée.

Il faut souligner que ces travaux ne viennent pas du monde académique ou de la critique spécialisée : ils sont l'œuvre des réalisateurs eux-mêmes et adoptent souvent la forme de manifestes. Cette démarche de théorisation accomplie par les réalisateurs a servi de soutien écrit à leurs films. Cependant, les manifestes sont, avant tout, une manière de réfléchir à la place du cinéma dans la société de l'époque : ils mettent en question le rapport entre œuvre et public ainsi que le rôle du réalisateur, ils soulignent les liens entre politique et cinéma, ils renouvellent les appels à l'unité des réalisateurs latino-américains, ils condamnent le cinéma conçu comme simple loisir ou comme expression intime des préoccupations d'un auteur. Puisqu'il faut bouleverser le monde, le bouleversement du cinéma s'impose.

Au cours de l'histoire du cinéma, il n'a pas été rare que les cinéastes développent leurs propres théories ; cependant, comme l'a mis en relief Jacques Aumont, il s'agit d'un phénomène devenu de moins en moins commun :

[...] il est devenu aujourd'hui étrange, voire suspect, de proposer une pensée générale et abstraite, alors même que les cinéastes, et les artistes en général, n'ont jamais autant été poussés à s'exprimer – mais plutôt pour contribuer à la médiatisation de leur travail qu'à sa compréhension. [...] Après la postmodernité et avec la mondialisation, le cinéma est devenu un domaine (faussement) consensuel, où toute théorie est aussi bonne qu'une autre. Si c'est le cas, je crois d'autant plus important, voire d'autant plus urgent, de continuer à se préoccuper de ces théories élaborées par des partisans, par des cinéastes qui ne pensaient pas que toute conception du cinéma est bonne à prendre, mais défendaient la leur, et tâchaient de dire, en détail, au nom de quoi¹¹.

L'Amérique latine d'aujourd'hui ne fait pas exception par rapport aux considérations d'Aumont¹². C'est pour cette raison même qu'il est intéressant d'aborder ces textes qui, par leurs prises de position radicales vont en direction opposée à la démarche actuelle et qui

¹¹ Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Collins, 2011, p. 10.

¹² La dernière théorisation cinématographique réalisée par un cinéaste latino-américain à laquelle j'ai eu accès est le texte *Cine Independiente dependiente* (Cinéma indépendant dépendant) que le réalisateur cubain Miguel Coyula fit circuler à travers les réseaux sociaux en 2011. Le fait que Coyula soit l'un des réalisateurs latino-américains à s'être le plus intéressé à l'établissement d'un dialogue avec les œuvres des cinéastes cubains du Nouveau cinéma latino-américain ne semble pas une coïncidence. Son dernier film, *Mémoires du développement* (2010) – une adaptation du roman homonyme d'Edmundo Desnoes – reprend le personnage principal et peut être considéré comme la suite de l'histoire racontée par Tomás Gutierrez Alea dans *Mémoires du sous-développement* (1968), également basée sur un roman au titre identique de Desnoes.

essaient de favoriser, à un niveau théorique, une manière donnée de penser le cinéma. Il me semble que s'interroger sur l'émergence et la signification de ces manifestes s'avère utile pour cette recherche. Ces textes sont une bonne source pour comprendre les enjeux des cinéastes qui préconisèrent le Nouveau cinéma latino-américain. Mon objectif est d'établir une sorte de dialectique des manifestes entre eux, mais aussi entre manifestes et films. À mon sens, cette analyse peut éclaircir quelques caractéristiques des films que j'ai choisis pour mener cette recherche.

Il faut cependant souligner que les films ne sont absolument pas une illustration des manifestes ; ce sont plutôt des manifestes à leur manière, et des œuvres complexes et ouvertes à différentes analyses et interprétations. Ils approfondissent des aspects de la théorie, mais souvent ils dépassent aussi certaines des propositions établies dans les textes, c'est-à-dire qu'ils s'émancipent de ces derniers. Je propose d'analyser ce qui unit textes et films ainsi que ce qui les éloigne. Autrement dit, je voudrais analyser les influences réciproques, mais aussi les contradictions qui peuvent exister entre eux.

Les textes avec lesquels je vais travailler ont été écrits par des réalisateurs dont certains films font partie de mon corpus. Ce n'est évidemment pas une coïncidence : il m'a paru intéressant de confronter les théories de ces cinéastes à leurs films. Les principaux textes que je vais analyser sont : *Manifiesto de Tere dié: por un cine nacional, realista y crítico* (Manifeste de Tere dié : pour un cinéma national, réaliste et critique, 1958), *La Escuela documental de Santa Fe* (L'École documentaire de Santa Fe, 1963) de l'Argentin Fernando Birri ; *Esthétique de la faim* (1965) du Brésilien Glauber Rocha ; *Vers un troisième cinéma* (1969) des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino ; *Por un cine imperfecto* (Pour un cinéma imparfait, 1969) du Cubain Julio García-Espinosa et le *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* (1970), signé par un vaste groupe de cinéastes chiliens et rédigé par Miguel Littin. J'analyserai également divers textes d'Alfredo Guevara, fondateur et premier directeur de l'ICAIC. Il s'agit d'un des principaux responsables du cinéma cubain à partir de 1959 et aussi d'un des plus grands promoteurs et références du Nouveau cinéma latino-américain.

Les auteurs des films et des textes théoriques que j'ai mentionnés n'appartiennent pas forcément à la même génération : le plus âgé naquit à la fin des années dix (Santiago Álvarez, 1919-1998), d'autres pendant les années vingt (Fernando Birri, 1925 ; Alfredo Guevara, 1926 ; Julio García-Espinosa, 1926) et la plupart au cours des deux décennies suivantes

(Octavio Getino, 1935 ; Fernando Solanas, 1936 ; Glauber Rocha, 1939-1981; Patricio Guzmán, 1941 ; Miguel Littin, 1942 ; Carlos Flores del Pino, 1944). Malgré cela, ils ont tous un point commun : la revendication du projet révolutionnaire d'intégration cinématographique latino-américaine coïncide approximativement avec le début de leur carrière. Cette revendication ne se produit néanmoins pas de manière parallèle : certains, comme Birri, Guevara et Rocha la formulent en premiers – au début sans grande précision –, d'autres y adhèrent alors que le projet avait déjà été évoqué à maintes reprises.

Dans la première partie de ce travail, j'essaierai d'établir quelles sont les principales caractéristiques du projet sous-continental. Pour cela, je tenterai de déterminer quelle est sa position dans le champ cinématographique – ainsi que l'évolution de cette position – et j'analyserai le concept de Nouveau cinéma latino-américain à partir des termes qui le composent, desquels dérivent deux principes fondamentaux pour ce projet : l'idée de « nouveauté » et d'« unité latino-américaine ». Pour cela, j'étudierai principalement les rencontres de cinéastes ayant eu lieu à Viña del Mar en 1967 et 1969. Ces initiatives jouèrent un rôle fondamental dans l'évolution des théories latino-américaines, car elles servirent de un point de confluence pour les réalisateurs de la région *dans* le sous-continent, à la différence de la plupart des rencontres réalisées auparavant.

La position de rupture à l'intérieur du champ cinématographique assumée par le projet du Nouveau cinéma latino-américain et sa revendication explicite d'une révolution, tant au sein de ce champ que dans les sociétés auxquelles il appartient, rapprochent le phénomène que j'étudie du concept d'« avant-garde ». Il me semble pertinent d'étudier le concept d'« avant-garde » et les points communs que le Nouveau cinéma latino-américain peut avoir avec lui, ainsi que ses résistances envers lui. En ce sens, pour mettre en perspective les œuvres des réalisateurs latino-américains, il me semble intéressant d'aborder les liens qui peuvent exister entre certains d'entre eux – principalement Santiago Álvarez et le groupe *Cine Liberación* – et le Soviétique Dziga Vertov. Bien que les conditions historiques, politiques et sociales de l'Union Soviétique et de l'Amérique latine ne soient pas les mêmes, à mon sens l'étude des travaux théoriques et des films de ce cinéaste peut être utile pour mieux comprendre le travail des réalisateurs latino-américains.

Une fois établis les contours généraux du projet du Nouveau cinéma latino-américain, j'analyserai, dans les deuxième et troisième parties, les principaux apports des cinéastes qui

forment le corpus de ma recherche, en les situant dans leur contexte national et en essayant de présenter aussitôt les relations avec le projet sous-continentale. Les dimensions nationale et latino-américaine entrent ainsi en dialogue, créant parfois des synergies et parfois des contradictions. Tant dans la deuxième que dans la troisième partie, j'approfondirai certaines questions qui auront quelquefois été abordées succinctement dans la première partie, mais dont la complexité rendait nécessaire une étude plus poussée. En ce sens, la première partie a été conçue pour établir le cadre du Nouveau cinéma latino-américain, alors que les deuxième et troisième ont pour but un approfondissement à l'intérieur de ce cadre.

J'ai décidé de ranger les chapitres de manière plus ou moins chronologique : ils vont des premiers apports du début des années soixante à ceux des années soixante-dix. Cette chronologie – qui, je le répète, est loin d'être stricte – me semble la meilleure manière de montrer comment le travail théorique et les films des réalisateurs de cette période opèrent, en général, en intégrant à leurs discours ou en discutant le travail réalisé par d'autres cinéastes. Ce travail d'intégration ou de discussion est beaucoup plus évident dans les manifestes écrits vers la fin de notre période d'étude (par exemple, *Le manifeste des cinéastes de l'Unité populaire*, 1970) que dans les premiers manifestes (par exemple ceux de Birri) écrits à la fin des années cinquante. J'ai décidé de séparer en deux parties cette phase de l'analyse afin de regrouper dans un premier temps les apports réalisés avant le début de l'utilisation massive du terme Nouveau cinéma latino-américain (dans le festival de Viña del Mar de 1967) et, ensuite, ceux réalisés lorsque le concept et le projet sous-continentale avaient déjà été plus clairement définis. Pour cela, il serait possible de dire que dans un premier temps je regroupe les cinéastes qui commencèrent à manifester un intérêt pour partager et faire converger les expériences de rénovation cinématographique latino-américaine alors que, dans un second temps, j'étudie les apports réalisés alors que ce projet avait déjà été amplement évoqué. Il ne s'agit néanmoins que d'une manière d'organiser l'analyse et non d'une périodisation au sens strict.

Dans cette étude, je voudrais m'éloigner de toute comparaison qui ait pour but de trouver à tout prix des similitudes entre les différents cas analysés. Comme l'a dit Marc Bloch : « Peut-être la perception des différences est-elle, en fin de compte, l'objet le plus important »¹³. À ce sujet, il me semble indispensable de porter une attention particulière sur la contextualisation,

¹³ Marc Bloch. « Comparaison ». *Bulletin du Centre International de Synthèse*, tome XLIV, juin 1930, p. 31-39.

ce qui permettra de mieux connaître les processus dans lesquels s'insèrent les films et limitera la portée de la comparaison. L'objectif est, alors, d'établir un corpus qui permette de faire des analyses précises et paradigmatiques à la fois.

Outre les films et les manifestes que j'ai mentionnés, je privilégierai l'utilisation d'autres sources primaires comme des rapports et des déclarations élaborés dans des rencontres internationales, accords entre différentes organisations cinématographiques, et articles et interviews apparus dans les revues de cinéma de l'époque, principalement *Cine cubano* et celle cubaine *Primer plano*. Par ailleurs, dans le cas spécifique de *Vers un troisième cinéma*, j'analyserai les diverses versions du manifeste ainsi qu'un document inédit du groupe *Cine Liberación*, intitulé *Cine de la descolonización* (Cinéma de la décolonisation) qui me semble apporter de nouveaux antécédents éclairant certains aspects de cette théorie.

Je donnerai également une importance particulière à la relation épistolaire entre les cinéastes de cette époque. Il me semble que ce dernier aspect doit être souligné, non seulement car il a été peu étudié, mais aussi car il permet de mieux comprendre comment fut conçu et évolua dans la pratique le projet du Nouveau cinéma latino-américain. L'analyse de cette correspondance permet de se rapprocher du travail *quotidien* des cinéastes, éloigné de la grandiloquence souvent présente dans les écrits théoriques. Elle permet aussi d'établir les difficultés et les conflits internes auxquels ils étaient confrontés et d'approcher une série de projets qui ne purent pas être réalisés.

Comme on peut le voir, mon intention est de privilégier les documents de l'époque plutôt que les analyses et les réinterprétations réalisées par la suite par les protagonistes du phénomène que j'étudie. J'essaie ainsi, autant que possible, d'éviter de me laisser mener par des discours qui parfois déforment voire mythifient le processus vécu. Néanmoins, il est parfois impossible de répondre à travers des sources de l'époque à des questions émergeant de l'étude du Nouveau cinéma latino-américain. C'est pour cette raison que j'ai aussi interviewé une série de personnes qui prirent part au projet du Nouveau cinéma latino-américain. Ce type de témoignage doit être utilisé prudemment, la mémoire ayant une forte composante subjective et le passage du temps rendant certains souvenirs imprécis. Néanmoins, l'échange avec ces acteurs est aussi enrichissant du fait des multiples pistes de recherche qu'il ouvre. J'ai interviewé : le réalisateur et chercheur argentin Octavio Getino, les Chiliens Miguel Littin et José Román, ainsi que les Cubains Manuel Pérez et Daniel Díaz Torres. J'ai également pu

recueillir le témoignage de Lázara Herrera qui, bien qu'elle ne participa pas au phénomène que j'étudie, connaît bien certains faits significatifs en lien avec Santiago Álvarez, car c'est la directrice du Bureau Santiago Álvarez et la veuve du cinéaste cubain.

Je ne prétends pas du tout épuiser le phénomène du Nouveau cinéma latino-américain – il me semble qu'il serait absurde ne serais-ce que de le tenter – mais j'essaie d'aborder quelques questions fondamentales concernant ce projet. Il y a de nombreux films et réalisateurs ainsi que quelques groupes de cinéastes que je mentionnerai mais auxquels je ne consacrerai pas d'analyse particulière. Dans le cas des long-métrages cubains de fiction j'aurais pu choisir d'analyser, par exemple, des œuvres comme *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Mémoires du sous-développement* (Tomás Gutiérrez Aléa, 1968) ou *La première charge à la machette* (Manuel Octavio Gómez, 1968), pour ne mentionner que les films les plus connus de cette période. J'ai privilégié, en revanche, *Les Aventures de Juan Quin Quin* de Julio García-Espinosa, car celui-ci permet d'analyser comment se développent les stratégies de diffusion de l'idéologie révolutionnaire dans un film orienté vers un public populaire, et il rend aussi compte de la révision critique de certains genres cinématographiques du modèle hollywoodien – le western et les films d'aventure – et des tentatives de rénovation des formes cinématographiques dans une comédie. Par ailleurs, c'est dans ce film que trouvent, en large mesure, leur source les préoccupations théoriques qui porteront García-Espinosa à écrire un des textes théoriques les plus importants de cette période, *Por un cine imperfecto*.

J'ai décidé de ne pas aborder les travaux théoriques de Tomás Gutiérrez Alea, et je ne consacrerai aucun chapitre aux réflexions du groupe bolivien *Ukamau*, dirigé par Jorge Sanjinés. La raison en est que leurs principaux textes théoriques ne furent publiés pour la première fois, sous forme de livre, que tardivement : *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Théorie et pratique d'un cinéma avec le peuple) de Sanjinés en 1979¹⁴ et *Dialéctica del espectador* (Dialectique du spectateur) de Tomás Gutiérrez Alea en 1982¹⁵. Dans les deux cas, il s'agit de

¹⁴ Le livre se compose de dix-huit articles, communications, interviews, fragments de scénarios, fiches techniques et résumés des films du groupe *Ukamau*. Les textes furent écrits entre 1972 et 1978, c'est-à-dire vers la fin de notre période d'étude. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* fut publié pour la première fois par Siglo XXI Editores, Mexico. Cf. José Carlos Avellar. *A ponte clandestina, teorías de cinema na América Latina*. São Paulo : Editora 34, 1995, p. 256.

¹⁵ En 1980 l'ICAIC fit circuler quelques exemplaires réalisés à l'aide d'une machine à polycopier, mais il ne fut publié sous forme de livre qu'en 1982 par l'Unión de escritores y artistas de Cuba (Union des écrivains et artistes de Cuba). La première édition internationale, publiée par la Federación editorial mexicana, est de 1983. Cf. *Ibidem*, p. 312.

recueils d'essais antérieurs ; ces textes ne suscitèrent de profondes discussions entre les cinéastes latino-américains qu'une fois édités sous forme de livres. C'est pour cela qu'ils n'enrichirent pas le débat sur le projet du Nouveau cinéma latino-américain au cours de notre période d'étude, et qu'il m'a semblé problématique de les aborder comme partie du corpus. Il faut cependant dire qu'en ne les incluant pas dans l'étude de l'évolution du Nouveau cinéma latino-américain, je ne prétends pas nier leur intérêt, mais j'essaie plutôt d'éviter le risque de réaliser une analyse anachronique.

Enfin, j'ai fait le choix de ne pas inclure dans cette recherche le cas du Mexique, malgré l'importance du cinéma mexicain dans l'histoire des cinémas latino-américains. Ma décision se base sur le fait que dans ce pays les initiatives de renouvellement cinématographique n'ont pas la même profondeur, ou du moins la même force, que celles des autres cinématographies évoquées auparavant. Par ailleurs, les principaux cinéastes mexicains de cette époque semblent être moins engagés dans l'idéal d'une révolution latino-américaine¹⁶ que leurs pairs du sous-continent.

J'ai déjà mentionné que les « circonstances actuelles » dans lesquelles se développe cette recherche sont différentes de celles des années quatre-vingt, que j'ai évoquées en parlant de Paranaguá. Assumer les circonstances d'aujourd'hui implique aussi de rendre explicite mon positionnement, c'est-à-dire, « mes propres circonstances ». Même si cela peut sembler

¹⁶ Les tentatives de renouvellement du cinéma mexicain pendant les années cinquante sont le fait de groupes et d'institutions très divers. Il faut d'abord mentionner les intellectuels réunis autour de l'éphémère journal *Cine Nuevo*, très influencés par la Nouvelle vague, le néoréalisme et la politique des auteurs des *Cahiers du Cinéma*. Cependant, l'éphémérité du journal (seulement sept éditions voient le jour) et du groupe (qui ne produisit qu'un seul film : *En el balcón vacío*, Sur le balcon vide, José Miguel García Ascot, 1961) les empêche d'avoir une influence déterminante sur le cinéma du pays. Une autre tentative de renouvellement du cinéma mexicain vient de sa propre industrie, il s'agit des Concours de cinéma expérimental organisés par le Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República de México (STPC). À la fin des années soixante au Mexique des jeunes artistes issus du théâtre et des arts plastiques, influencés par la culture hippie, le rock états-unien et anglais et la littérature beat vont s'intéresser au cinéma : le cas le plus connu est celui du Chilien Alejandro Jodorowsky et de son film *El topo* (1970), très célébré par une certaine critique états-unienne, mais attaqué par les intellectuels mexicains révolutionnaires. La dernière source de renouvellement du cinéma mexicain est le mouvement universitaire de la fin des années soixante, opposé au PRI. Ses films sont souvent conçus comme une dénonciation des violations des Droits de l'Homme accomplies par les gouvernements de Gustavo Díaz Ordaz et Luis Echeverría Álvarez. Les insurmontables différences qu'ont, à tous les niveaux, les multiples tentatives de renouvellement cinématographique sont peut-être la raison de la faiblesse de ces propositions sur le long terme. Aucun mouvement au Mexique n'a eu la force nécessaire pour faire face à l'énorme héritage et à la puissante tradition laissés par le mélodrame des années quarante et cinquante. De même, Luis Buñuel, le cinéaste qui bouleverse le cinéma classique mexicain, se constitue, lui aussi, comme une figure singulière, trop emblématique pour que les jeunes réalisateurs des années soixante puissent – et tentent – de s'éloigner de son influence. Cf. John King. *Magical Reels, A History of Cinema in Latin America*. Londres, New York : Verso, 2000, p. 129-135.

évident, il me paraît indispensable de signaler qu'à la différence de beaucoup de chercheurs du cinéma latino-américain je n'appartiens pas à la génération des réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain ni à celle suivante, qui a mis en question les principes du projet sous-continental. Je n'ai pas vécu les processus historiques dans lesquels s'insère ce mouvement, je n'ai pas participé à ses débats et je n'ai aucun souvenir cette période. Mon regard sur le sujet de recherche, bien qu'il soit personnel, appartient à une autre génération. Mon rapport à lui est influencé par mon époque et par la communauté dans laquelle je me trouve, qui ne sont ni le dernier tiers du XX^e siècle ni l'Amérique latine. C'est pour cela que ce travail de recherche s'assume explicitement comme un questionnement du Nouveau cinéma latino-américain ancré dans le moment présent.

Le choix de mettre en avant les questions relatives à la « latino-américanité » et à la subversion des modèles culturels occidentaux, qui est au cœur de mon sujet d'étude, n'est pas sans rapport avec mes préoccupations personnelles, en tant que fils de Chiliens immigrés en Espagne et Espagnol naturalisé. J'ai vécu presque autant de temps dans un pays que dans l'autre, j'ai deux passeports, je maîtrise deux codes culturels, je peux parler avec deux accents et depuis des années je ne vis dans aucun de mes deux pays. De même que de nombreux autres immigrants, je suis incapable de définir en un mot quelle est mon identité nationale. Luciano Castillo, à La Havane, a défini d'un trait de plume, avec humour et sagesse cinéophile, ma situation : « eres una coproducción »¹⁷. Mon hybridation culturelle se manifeste par l'appartenance à deux mondes souvent opposés : d'un côté, l'Espagne (et par extension l'Europe) et, de l'autre, le Chili (et l'Amérique latine). C'est pour cela que le problème de la construction des identités culturelles m'a toujours intéressé et que je me sens concerné par les propositions à ce sujet fournies par le Nouveau cinéma latino-américain. Ces préoccupations me semblent très proches de ma réalité et, à la fois, je ne peux cesser de les interroger. Mon regard est traversé par deux principes contradictoires : la proximité de l'indigène et la distance de l'étranger. Pour reprendre le paradoxe du célèbre humoriste mexicain Mario Moreno (alias Cantinflas), en étant les deux je ne suis « ni lo uno ni lo otro si no todo lo contrario »¹⁸.

Mon intérêt pour le Nouveau cinéma latino-américain vient aussi de l'activité que je mène au sein de l'Association *Rencontres cinémas d'Amérique latine de Toulouse* (ARCA LT),

¹⁷ « tu es une coproduction » (nous traduisons).

¹⁸ « ni l'un ni l'autre, mais tout le contraire » (nous traduisons).

responsable de l'organisation du festival *Cinelatino*. Je forme part du conseil d'administration, du comité de rédaction de la revue *Cinemas d'Amérique latine* et du comité de programmation des court-métrages. Le travail à l'ARCALT suppose une série de réflexions sur la situation actuelle des cinémas latino-américains : Quelles thématiques est-il pertinent de privilégier dans la revue ? Est-ce la peine de continuer à taxer de « jeune » ou de « nouvelle » n'importe quelle tendance qui commence à s'ouvrir une voie dans la production ? Quel type de films est-il intéressant de sélectionner ? Quelles expressions et quelles recherches esthétiques ? Comment conjuguer la diversité des pays qui composent l'Amérique latine avec les qualité et quantité croissantes des produits cinématographiques de certains d'entre eux ? Comment nous protéger du biais eurocentrique ? Répondre à tout cela est évidemment au-delà des objectifs de cette recherche. Cependant, ces problèmes ont des points communs avec les questions que se posèrent les cinéastes formant part du Nouveau cinéma latino-américain, bien que le contexte, le lieu d'énonciation et les réponses élaborées soient autres. C'est aussi là que réside l'intérêt d'étudier la démarche de ces cinéastes.

Parmi les fondements de l'ARCALT se trouve l'idée de servir d'espace de « rencontre » pour films et réalisateurs venant de différents pays. L'idée d'un cinéma latino-américain est remplacée par la revendication de la diversité et de la multiplicité des discours *des* cinémas d'Amérique latine. Le refus de l'« unité » des cinémas d'Amérique latine autour d'un objectif commun n'est certainement pas le patrimoine exclusif de l'ARCALT, mais il est partagé par l'immense majorité des réalisateurs latino-américains depuis les années quatre-vingt. Bien qu'il existe la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain et le Festival international du Nouveau cinéma latino-américain – tous deux à Cuba –, l'expérience du Nouveau cinéma latino-américain est bien épuisée pour la plupart des cinéastes actifs. Le discours latino-américaniste n'est pas présent non plus dans la grande majorité des derniers films de la région. La notion de Nouveau cinéma latino-américain n'est définitivement plus revendiquée à partir des années quatre-vingt-dix et déjà depuis le milieu de la décennie précédente, la majorité des cinéastes du sous-continent avaient laissé de côté le discours révolutionnaire de « libération continentale ».

Actuellement, le panorama des cinématographies nationales d'Amérique latine est de plus en plus vaste, varié et complexe. Les nouvelles générations de cinéastes, surtout dans le champ de la fiction, tendent de plus en plus à se centrer sur la production de contenus qui mettent en relief leur propre individualité, leur sensibilité et leur indépendance et qui ne prétendent pas

s'ériger en interprètes ou porte-voix du devenir social ou politique de leurs communautés. Il serait aujourd'hui impossible d'essayer, avec un minimum de rigueur, de recouvrir de manière unitaire les tendances qui ont marqué la production des dernières années¹⁹. Les tentatives déployées, surtout depuis l'Europe, pour cataloguer certains auteurs comme porte-étendards de la réalité sociale de leurs pays se heurtent généralement aux réticences à ce type d'étiquette de la part de ceux-là. Tel est par exemple le cas de Lucrecia Martel, dont la première œuvre (*La ciénaga*, Le marécage, 2001) fut rapidement considérée comme une métaphore de la crise traversée par l'Argentine au début du XXI^e siècle²⁰, malgré le refus de ce type d'interprétations de part de la cinéaste. Les affiliations des nouveau cinéastes – la majorité d'entre eux diplômés d'écoles de cinéma – doivent d'abord se comprendre en termes d'histoires de vie, de sexualité, de genre et de génération et seulement après comme l'expression de réalités ou d'imaginaires nationaux. De même, les nouveau réalisateurs renoncent généralement à l'élaboration de discours collectifs ou de stratégies de groupe se structurant comme des mouvements cinématographiques, d'où l'absence de manifestes cinématographiques. C'est également pour cela qu'il n'est pas possible de parler d'un positionnement qui cherche à créer un modèle alternatif de production latino-américaine.

Malgré cela, ces dernières années s'est développé un processus d'interaction entre les cinématographies ibéro-américaines. Il n'y eu ni d'intégration du point de vue discursif, ni de développement du marché audiovisuel latino-américain ; cependant, les processus d'échange et la mobilité des capitaux, réalisateurs, acteurs et techniciens latino-américains se sont accrus. Ces processus sont devenus possibles grâce à l'impulsion d'institutions telles que la CACI (*Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica*, Conférence des autorités cinématographiques d'Ibéro-Amérique) aujourd'hui appelée CAACI (*Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica*, Conférence des autorités audiovisuelles et cinématographiques d'Ibéro-Amérique), constituée à Caracas en 1989 dans le cadre des Accords et Convention d'intégration²¹. Plus récemment ont été menées des

¹⁹ D'ailleurs, dans la recherche universitaire, l'accent est davantage porté sur l'étude de cas nationaux, ce qui n'a évidemment rien d'étonnant. Ce n'est peut-être pas une coïncidence si une bonne partie des chercheurs qui réalisent des études comparatives ou générales sur les cinémas latino-américains ne vivent pas en Amérique Latine (Michael Chanan, Alberto Elena, John King, Paulo Antonio Paranaguá, Zuzana M. Pick, Jorge Ruffinelli, Robert Stam, Tzvi Tal).

²⁰ Amanda Rueda. « 1989-2008, 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 16, 2008, p. 26.

²¹ Octavio Getino. « Progrès des politiques d'intégration des cinématographies ibéro-américaines ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 19, 2011, p. 85.

initiatives destinées au développement du cinéma dans des régions géographiques déterminées du sous-continent, la principale étant le programme Cinergia (2004), un fonds de développement audiovisuel destiné aux pays de l'Amérique centrale et des Caraïbes hispanophones, géré par la fondation Fundacine.

Il faudrait aussi mentionner la *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR* (Réunion spécialisée des autorités cinématographiques et audiovisuelles du MERCOSUR, RECAM), une institution gouvernementale également créée en 2004 et qui regroupe les pays membres du MERCOSUR (Argentine, Brésil, Paraguay et Uruguay) et les pays associés (Chili, Bolivie et Venezuela). Les principaux objectifs de la RECAM ont été de promouvoir l'intégration du cinéma et de l'audiovisuel des pays adhérant à l'accord, principalement par la libre circulation des biens et des services cinématographiques dans la région, et l'harmonisation du cadre juridique régulant l'audiovisuel dans chaque pays²². Cependant, la RECAM n'a pas réussi à développer cela par manque de moyens ou de volonté de mettre en marche ces processus de la part des divers gouvernements de la région.

L'initiative qui a eu le plus d'impact a été, sans aucun doute, le programme Ibermedia (1998) : il s'agit d'un fonds de soutien à la cinématographie dont font partie vingt pays d'Ibéro-Amérique (c'est-à-dire de l'Amérique latine et de la péninsule ibérique). Au cours de ses premières dix années d'existence, le programme a distribué près de 1200 aides, avec un total de presque 58 millions de dollars, qui proviennent du financement attribué par les divers organismes cinématographiques des États membres²³. Grâce à Ibermedia, il y a eu une forte augmentation de la production, qui a permis l'émergence de nouveaux producteurs et réalisateurs. Il faut cependant souligner que le programme est très centré sur la coproduction à laquelle il destine environ 80 % du financement, alors que les autres aires reçoivent une quantité bien moindre : développement de projets (entre 8 % et 9 %), distribution et promotion (moins de 6 % du total) et formation de nouveau réalisateurs (entre 4 % et 5 %)²⁴.

L'inexistence d'un espace cinématographique latino-américain – voire d'un marché sous-continent – est l'une des plus évidentes difficultés des cinémas du sous-continent et elle est

²² *Ibidem*, p. 88-90.

²³ *Ibid.*, p. 87-88.

²⁴ *Ibid.* Le programme a été très compromis en raison des politiques de coupes budgétaires menées au cours de ces dernières années par différents pays membres, particulièrement l'Espagne, suite à la crise économique.

liée au manque de politiques intergouvernementales destinées à promouvoir la distribution des films latino-américains dans le sous-continent, c'est-à-dire à renforcer l'offre de films produits en Amérique latine qui arrivent en salles²⁵. L'absence de politiques publiques ne contribue évidemment pas à résoudre la profonde indifférence des distributeurs et des exploitants envers les films latino-américains – ce qui, hélas, a forcément des conséquences pour le public. La plainte de Jesús Martín-Barbero, en 1999, sur les systèmes de distribution cinématographique reste toujours d'actualité :

El problema más grave que atraviesa el cine en América Latina son los monopolios de la distribución y la circulación. No es buen cine el que escasea, lo que escasean son unas políticas mínimas de distribución que permitan la circulación del cine latinoamericano. Es absurdo que se pueda ver más cine latinoamericano en San Francisco, Lyon o Barcelona, que en Bogotá, Caracas o Santiago²⁶.

C'est absurde, mais vrai. Si l'on ne prend pas en compte la cinématographie vernaculaire, il est tout à fait possible d'affirmer qu'au début du XXI^e siècle, celui de la tant rebattue mondialisation, les salles de cinéma de n'importe quel pays latino-américain (à l'exception de Cuba) sont exemptes de cinéma latino-américain. Il serait sans doute exagéré d'attribuer au cinéma latino-américain, dans le passé, une place de premier ordre dans les circuits de distribution de la région, toujours dominés par les films hollywoodiens. Les cinématographies européennes – notamment celles française et italienne – ont été les seules à faire véritablement concurrence à l'hégémonie états-unienne, et elles ont depuis longtemps perdu la bataille. Cependant, il faut remarquer que dans les années quarante, cinquante, soixante et soixante-dix les cinématographies mexicaine et argentine – ainsi que celle brésilienne, mais de façon moins évidente – ont eu dans leurs pays voisins plus d'importance qu'aujourd'hui²⁷.

La malédiction de la discontinuité a souvent brisé les structures cinématographiques de la région, ce qui fait de l'histoire du cinéma latino-américain une sorte de réincarnation moderne

²⁵ Cet espace, par contre, existe au niveau de la télévision : des productions colombiennes, argentines, mexicaines, brésiliennes et vénézuéliennes – surtout les « telenovelas » – sont distribuées dans tout le continent et au-delà.

²⁶ « Le principal problème du cinéma en l'Amérique Latine, ce sont les monopoles de distribution et de circulation. Ce n'est pas le bon cinéma qui manque, ce qui manque ce sont des politiques à minima de distribution qui permettent la circulation du cinéma latino-américain. Il est absurde qu'on puisse voir plus de films latino-américains à San Francisco, Lyon ou Barcelone qu'à Bogota, Caracas ou Santiago » (nous traduisons). Jesús Martín-Barbero. « Las transformaciones del mapa : identidades, industrias y culturas ». In Manuel Antonio Garretón (coord.). *América Latina : Un espacio cultural en el mundo globalizado, debates y perspectivas*. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello, 1999, p. 320-321.

²⁷ Paulo Antonio Paranagua. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid : Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 89-96.

du mythe de Sisyphe. Tout au long du XX^e siècle, les coups d'États, l'exil de beaucoup de réalisateurs, la censure, les faillites des studios, les compressions budgétaires et les crises économiques ont souvent réduit la production filmique jusqu'à obliger les cinéastes à tout reprendre à zéro. Cependant, malgré cette discontinuité, les cinémas latino-américains ne se constituent pas seulement au travers de ruptures, mais aussi de continuités, le processus d'échanges et de convergences productives que j'ai cité auparavant ayant un antécédent dans les rencontres de cinéastes menées à Viña del Mar (1967 et 1969), Mérida (1968 et 1977) et Caracas (1974), toutes dans le cadre du Nouveau cinéma latino-américain. Il me semble intéressant d'étudier un projet tel le Nouveau cinéma latino-américain qui prend une direction différente de celle des réalisateurs latino-américains actuels, non pour critiquer le positionnement des uns ou des autres, ni pour développer une étude comparative entre passé et présent, mais plutôt parce que je crois que le phénomène de fragmentation, spécialisation et différenciation vécus par les cinéastes latino-américains s'enracine dans, ou si l'on préfère, est l'héritier de l'alliance qu'essaya de favoriser le Nouveau cinéma latino-américain et, surtout, des difficultés qu'il rencontra en essayant de la mettre en pratique.

PREMIER PARTIE

**LE POSITIONNEMENT DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN DANS LE
CHAMP CINÉMATOGRAPHIQUE**

PREMIER CHAPITRE

LA NOUVEAUTÉ ET LA LATINO-AMÉRICANITÉ DANS LE PROJET DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

« Qué se entiende por nuevo cine latinoamericano », se demandait Manuel Pérez Estremera à la fin des années quatre-vingt²⁸. Selon le producteur espagnol, le terme a été souvent mal compris : « el concepto se mezcla con el excesivamente simple de cine latinoamericano producido últimamente²⁹. » À son avis, hors de l'Amérique latine « se entiende por nuevo cine latinoamericano casi todo el poco cine producido acá [en Amérique Latine], que se estrena en Europa, Japón o Norteamérica³⁰ ». Bien que Pérez Estremera arrive à établir l'un des principaux problèmes de la notion qu'on étudie – son imprécision –, il n'échappe pas non plus à l'ambiguïté. Pour lui le Nouveau cinéma latino-américain s'avère un mouvement « imprégné » de « dignité » et de « réalisme humaniste », qui « transfigura lo particular en general, en continental, en popular » et qui peut apporter à l'industrie du cinéma « variedad, imaginación, historia, soporte literario original y popular, compromiso político y ético, juventud, autocrítica, dureza expresiva, análisis de la identidad propia y bajos costos³¹ ».

La sienne est sans doute une description d'une grande souplesse épistémologique. Les films mexicains de Luis Buñuel, de Víctor Gaviria ou, encore aujourd'hui, ceux de Claudia Llosa et bien d'autres ne partagent-ils pas un bon nombre de ces caractéristiques ? Et, pourtant, on n'osera pas leur octroyer l'étiquette de « nouveau cinéma ». Par ailleurs, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander, avec un certain tracass, ce que Pérez Estremera veut dire par « dignité » – une catégorie qui introduit un certain bruit « moral » au milieu d'une analyse

²⁸ « Qu'est-ce qu'on veut dire par Nouveau cinéma latino-américain ? ». Manuel Pérez Estremera. « Una visión europea, pero latina ». In Universidad Nacional Autónoma de México. *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. Mexico : Universidad Autónoma de México, 1988, p. 115 (nous traduisons).

²⁹ « le concept se confond avec l'excessivement simple [concept] de cinéma latino-américain produit récemment. » *Ibidem*.

³⁰ « on comprend par Nouveau cinéma latino-américain presque tout le peu de cinéma produit ici [en Amérique latine] et qui est diffusé en Europe, au Japon ou aux États-Unis ». *Ibidem*.

³¹ « transfigure le particulier en général, en continental, en populaire ». « Variété, imagination, histoire, support littéraire original et populaire, engagement politique et éthique, jeunesse, autocritique, dureté expressive, analyse de la propre identité et bas coûts ». *Ibid.* p. 115, 118, 120.

censée être seulement audiovisuelle. De même, la notion de « réalisme humaniste » n'est pas moins abstruse.

Mais si nous avons mis en valeur l'analyse de Pérez Estremera, parmi les centaines d'articles sur la question, c'est parce qu'il permet d'introduire une problématique qui nous semble d'une importance capitale : *Qu'est-ce qu'on veut dire par Nouveau cinéma latino-américain ?* La question posée par celui qui deviendra directeur de la Télévision espagnole en 2005 est, d'une certaine façon, la même qui guide ce travail de recherche, comme nous l'avons souligné au long de l'introduction. Si nous voulons essayer de répondre à cette question avec solidité et consistance épistémologique, c'est-à-dire, si nous allons tenter de construire une définition pertinente et opérationnelle du concept de Nouveau cinéma latino-américain, il est nécessaire de laisser de côté la description de ses traits externes – jeunesse, coûts réduits autocritique, indépendance productive, etc. – et même de ses thématiques – pauvreté, enfance, inégalité sociale, grèves, manifestations, etc. Il s'agit, certes, de caractéristiques qui sont propres au Nouveau cinéma latino-américain, mais elles ne sont pas le patrimoine exclusif de ce *mouvement* en Amérique latine et ailleurs. À dire vrai, elles ne le sont même pas lors de son éclosion à la fin des années soixante. Afin de contourner cette souplesse épistémologique nous proposons de réaliser une analyse du concept à partir des enjeux esthétiques et idéologiques – deux aspects qui me semblent toujours liés – des groupes de cinéastes qui se réclament de ce mouvement durant les années soixante et soixante-dix. Notre hypothèse est que ces enjeux vont déterminer leur façon de *faire* du cinéma. C'est à partir de ces enjeux – de ces débats parfois passionnés – qu'on peut mieux comprendre l'adoption de telle thématique ou de telle autre et de tel trait stylistique ou de tel autre. Pour le dire autrement, pour bien comprendre le Nouveau cinéma latino-américain il faut prendre en compte la *position* adoptée par ces groupes de cinéastes par rapport à des sociétés historiquement déterminées et, aussi, à la situation du cinéma dans leurs sociétés. Il faut avouer, bien évidemment, qu'il s'agit d'un point de départ qui renferme une certaine complexité, car les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain n'appartiennent pas à une seule société, mais à plusieurs. Nous reviendrons sur cet aspect par la suite ; pour l'instant gardons dans l'esprit l'idée du Nouveau cinéma latino-américain comme le résultat d'une *position* des cinéastes dans les sociétés latino-américaines et dans le champ interne du cinéma.

Pour commencer l'analyse des enjeux qui déterminent *la (les) position(s) adoptée(s)* par ces cinéastes, il nous semble qu'il est nécessaire de questionner les termes qui composent le

concept de Nouveau cinéma latino-américain. Premièrement, pourquoi ce cinéma est-il « nouveau » ? Deuxièmement, pourquoi le terme *latino-américain* n'est-il pas au pluriel, c'est-à-dire, pourquoi le cinéma latino-américain est-il envisagé comme une unité malgré les diverses cinématographies existant dans le sous-continent ?

De ces questions se dégagent deux problèmes différents : celui de la « nouveauté » et celui de l'« unité » dans le Nouveau cinéma latino-américain. Dans ce chapitre nous allons aborder les deux problématiques. D'abord nous ferons une description du contexte historique et ensuite une analyse des principales propositions théorico-pratiques des réalisateurs latino-américains des années soixante et soixante-dix qui ont défendu le caractère « nouveau » d'un certain type de production cinématographique du sous-continent. Troisièmement, nous analyserons le problème de l'unité comprise comme l'appartenance à une identité culturelle toujours revendiquée, bien que parfois relativisée par les réalisateurs eux-mêmes.

A) L'Amérique latine dans les années soixante et soixante-dix : de l'émergence à la crise de l'utopie révolutionnaire

Le Nouveau cinéma latino-américain surgit dans un contexte de polarisation politique³² et sociale qui caractérise le sous-continent latino-américain pendant les années soixante et soixante-dix. Il sera influencé par cette polarisation et contribuera à l'approfondir, depuis le domaine particulier du cinéma, à travers un positionnement idéologique explicite. L'adhésion à un projet utopique est une caractéristique commune à plusieurs projets culturels latino-américains du XX^e siècle. Sur ce sujet Nelly Richard explique : « [...] el autodefinirse como “fuerza revolucionaria” nace del *sumarse* como artistas a un proyecto más global de transformaciones de la sociedad que oriente y justifique (que trascienda) su hacer arte [...]. El cambio global es fuerza desencadenante de la obra y horizonte teleológico de su cumplimiento como arte³³. » Ceci dit il nous semble nécessaire de donner les caractéristiques principales du contexte historique dans lequel le Nouveau cinéma latino-américain a vu le jour, afin de mieux comprendre la progression de ses postulats théoriques et de sa production filmique.

Les années cinquante en Amérique latine se caractérisent par l'imposition de la logique de la guerre froide. Depuis sa création en 1948, les États-Unis ont utilisé l'Organisation des États américains (OEA) pour répandre leur hégémonie politique dans les pays du sous-continent. Le gouvernement états-unien, considérant peut-être insuffisant l'appel à consolider la démocratie et le respect des Droits de l'homme, qui apparaît dans la charte de l'OEA, fit adopter aux pays qui appartenaient à l'organisation la résolution connue sous le nom de *Préservation et défense de la démocratie en Amérique*, où il est établi que le communisme est

³² « La polarisation politique désigne de manière générale une situation dans laquelle les opinions politiques de certains individus sont très éloignées de celles d'autres individus. On peut penser, par exemple, qu'une société dans laquelle il y a beaucoup de monarchistes et de républicains est très polarisée. C'est donc un phénomène qui concerne la culture politique d'un pays. » Raul Magni-Berton. « Actions gouvernementales, popularité et polarisation politique, une étude comparée ». *Revue française de science politique*. vol. 53, n° 6, 2003, p. 947. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2003-6-page-941.htm> (consulté le 7 juin 2012).

³³ « [...] le fait de s'auto-définir comme “force révolutionnaire” naît de la volonté de s'unir en tant qu'artistes à un projet plus global de transformations de la société qui oriente et justifie (qui transcende) leur processus de création artistique [...]. Le changement global représente l'élément déclencheur de l'œuvre et l'horizon téléologique de son achèvement en tant qu'art. » Nelly Richard. « Neovanguardia y posvanguardia : el filo de la sospecha ». In Ana Maria de Moraes Belluzzo (éd). *Modernidade : Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial Unesp, 1990, p. 195 (nous traduisons).

incompatible avec le système démocratique. Les mesures anticomunistes devinrent plus radicales à la conférence internationale des États Américains de Caracas (1954) où fut adoptée la *Déclaration de solidarité pour le maintien de l'intégrité politique des États américains contre l'intervention du communisme international*, présentée par la délégation états-unienne. Quelques semaines après, les États-Unis intervinrent au Guatemala, au nom de la lutte contre le communisme³⁴.

À cela il faut ajouter l'interdiction du parti communiste au Brésil (1947), au Chili (1948)³⁵, au Costa Rica (1949), et son exclusion du système politique en Colombie (1958) et au Venezuela (1959)³⁶. Dans certains pays la possible avancée du communisme ou, simplement, le développement de politiques réformistes fut empêché par des coups d'État : c'est le cas du Venezuela (1948), du Pérou (1948), d'Haïti (1950), de la Colombie (1953) et de l'Argentine (1955)³⁷.

Le triomphe de la Révolution cubaine en 1959 impliqua un changement radical dans la réalité politique et sociale latino-américaine qui eut des conséquences insoupçonnées. La victoire de Fidel Castro signifia la victoire d'une guérilla rurale et montra qu'il était possible de faire une révolution sans suivre la voie strictement préconisée par le communisme orthodoxe. Même s'ils avaient été interdits dans plusieurs pays, les partis communistes traditionnels considéraient que pour faire une révolution socialiste il était nécessaire de parcourir des étapes successives, parmi lesquelles, premièrement, la révolution démocratique bourgeoise et, ultérieurement, un mouvement de masse national et de base éminemment urbaine. Le triomphe de Castro contredit ce schéma et montra dans la pratique qu'un modèle alternatif était possible : la guerre de guérillas³⁸.

Les mouvements de gauche qui surgirent en Amérique latine inspirés par la Révolution cubaine opposent au modèle communiste traditionnel – qui préconise une révolution nationale

³⁴ Olivier Dabène. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2006, p. 104 -106.

³⁵ L'interdiction du Parti Communiste chilien fut exigée par les États-Unis au président Gabriel González Videla en échange de son aide financière. Bien que le Parti Communiste chilien appartint à la coalition gouvernementale, le président chilien promulgua une loi pour l'interdire. Avec 18 % des voix, c'était le parti communiste le plus puissant de l'Amérique latine. Cf. Alan Angell. « La izquierda en América Latina desde c. 1920 ». In Leslie Bethell (éd.). *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*. Vol. XII. Barcelone : Cambridge University Press, Critica, 1997, p. 97.

³⁶ Dans les deux pays les principaux partis ont conclu un pacte pour se partager le pouvoir.

³⁷ Olivier Dabène. *op. cit.*, p. 102.

³⁸ Alan Angell. *op. cit.*, p. 101.

– le projet d’une révolution continentale, basée sur la solidarité interactionnelle et « anti-impérialiste ». Cela ne veut pas dire que la sphère nationale soit négligée, mais que celle-ci devait s’intégrer dans une logique continentale et même mondiale.

Malgré l’énorme quantité de groupes révolutionnaires et les multiples différences d’ordre idéologique³⁹, de façon générale, les guérillas latino-américaines des années soixante ont un caractère rural en Amérique centrale, et urbain dans le Cône sud (Argentine, Uruguay et Chili). Leur tactique s’inspira de la théorie des « foyers » révolutionnaires développée par Ernesto Guevara dans le livre *La guerre de guérillas* (1960) et le manifeste *Créer deux, trois... de nombreux Vietnam* (1967) et par Régis Debray dans *Révolution dans la révolution ?* (1966)⁴⁰. Selon Guevara la création des bastions – foyers – révolutionnaires à l’échelle mondiale réussirait à vaincre l’ « impérialisme », car les États-Unis seraient obligés de disperser leurs forces militaires : « [...] si les foyers de guerre sont dirigés avec suffisamment d’intelligence politique et militaire, ils deviendront imbattables et exigeront de nouveaux envois de Yankees⁴¹. » En accord avec cette théorie, le foyer insurrectionnel était la première phase active de la révolution et, en même temps, les foyers serviraient à promouvoir celle-ci dans le monde entier. Les postulats de Guevara sont un appel urgent à l’action : il ne faut pas attendre les conditions nécessaires pour la révolution car « el foco insurreccional puede crearlas⁴² ».

Les guérillas latino-américaines suscitèrent la méfiance plus ou moins explicite des partis de gauche traditionnels, ainsi que de l’URSS, engagée à l’époque dans la logique de la « coexistence pacifique ». Pourtant, Cuba défendit activement cette lutte internationale « anti-impérialiste ». En effet, la promotion des politiques d’intervention active contre l’ « impérialisme » est explicitement signalée dans le XII^e article de la Constitution cubaine : « La République de Cuba adopte les principes de l’internationalisme prolétarien et de la

³⁹ L’émergence des guérillas en Amérique latine est un phénomène complexe ; ces groupes se fondent sur des bases idéologiques différentes et parfois opposées : trotskisme, maoïsme, castrisme, etc. C’est pourquoi les conflits entre guérillas n’ont pas été rares. Dans ce chapitre, nous tentons d’offrir une explication générale du phénomène, l’analyse des guérillas du sous-continent latino-américain excédant les limites de notre recherche.

⁴⁰ Debray radicalise certaines idées implicites dans la pensée castriste-guévariste, notamment la priorité du militaire sur le politique et le foyer de guérilla comme remplaçant du parti politique. Michael Löwy. *Le marxisme en Amérique latine, de 1909 à nos jours* (anthologie). Paris : François Maspero, 1980, 448 p.

⁴¹ Ernesto Guevara. « Lettre à la Tricontinentale » [« Créer deux, trois... de nombreux Vietnam, voilà le mot d’ordre »]. In Michael Löwy. *Le marxisme en Amérique latine, de 1909 à nos jours* (anthologie). Paris : François Maspero, 1980, p. 286.

⁴² « [...] le foyer insurrectionnel peut les créer. » Ernesto Guevara *La guerra de guerrillas*, cité par Paco Ignacio Taibo II. *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. México : Joaquín Mortiz, 1998, p. 386.

solidarité combative des peuples [...]»⁴³. » De même, en 1967 a eu lieu à La Havane le congrès de l'*Organisation latino-américaine de solidarité* (OLAS) qui chercha à coordonner à l'échelle continentale le processus révolutionnaire latino-américain, d'après M. Löwy, OLAS « prend position pour la guérilla comme méthode de lutte la plus efficace dans la plupart des pays du continent⁴⁴ ».

Entre 1962 et 1983, ont été créés onze nouveaux États en Amérique, un fait qu'on oublie souvent, car on accorde plus d'attention au surgissement de nouveaux États en Afrique et en Asie, un processus qui concerne des centaines de millions de personnes⁴⁵. Les principaux mouvements révolutionnaires latino-américains ne se développèrent pas dans ces treize nouveaux pays, mais dans des États qui étaient déjà souverains. Cependant, ces groupes de « libération » ont été influencés par le processus de décolonisation. Pour eux, l'hégémonie politique et économique qu'exerçaient les États-Unis dans le sous-continent était une évolution du colonialisme : le *néocolonialisme*. Ce système exercé par les États-Unis et cautionné par les bourgeoisies nationales représentait, dans la pratique, une nouvelle dépendance. La révolution que ces groupes voulaient entreprendre fut interprétée par leurs partisans comme une nouvelle émancipation, voire une « deuxième indépendance » latino-américaine. C'est pourquoi la gauche révolutionnaire se considéra elle-même comme l'héritière légitime des héros de l'indépendance latino-américaine et des guerres d'émancipation du XIX^e siècle (sans prendre en compte la différence de contexte historique). L'une des caractéristiques les plus intéressantes de ce phénomène, c'est l'adoption d'un discours latino-américaniste qui fait de constantes références à l'utopie du grand État latino-américain, la *Patria Grande* (la Grande Patrie), qu'avait proposé Simón Bolívar au début du XIX^e siècle⁴⁶. L'autre référent majeur dans le discours employé par ces groupes est l'appel à l'unité latino-américaine lancé par José Martí à la fin du même siècle⁴⁷.

⁴³ Cité par Pierre Vayssière. *Les Révolutions d'Amérique latine*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 167. Selon l'auteur, la politique internationaliste cubaine s'est orientée principalement vers l'Amérique latine et l'Afrique. Le discours et les politiques internationalistes cubaines s'insèrent dans le mouvement de décolonisation des années soixante et soixante-dix.

⁴⁴ Michel Löwy. *Le marxisme en Amérique latine... op. cit.*, p. 58.

⁴⁵ Jamaïque (1962), Trinité-et-Tobago (1962), la Barbade (1966), les Bahamas (1973), Grenade (1974), le Surinam (1974), Dominique (1978), Saint-Vincent (1979), Antigua-et-Barbuda (1981), le Belize (1981) et Saint-Kitts-et-Nevis (1983). Cf. José Del Pozo. *Histoire de l'Amérique latine et des Caraïbes, de 1825 à nos jours*. Paris : Nouveau Monde, 2006, p. 263.

⁴⁶ « C'est une idée grandiose que de prétendre faire de tout le Nouveau Monde une seule nation dont toutes les parties seraient liées. Puisque ses populations ont une même origine, une seule langue, une seule religion, de

Dans le champ de la sociologie et de l'économie se créa la « théorie de la dépendance », selon laquelle les raisons du retard latino-américain se trouvent dans l'exploitation systématique à laquelle les États-Unis et les puissances d'Europe occidentale ont soumis le continent. Selon F. Chevalier : « Suivant les adeptes de cette théorie, le capitalisme moderne des grandes puissances qui pénètre les économies traditionnelles y a un effet destructeur, facteur et cause du sous-développement de ces pays. Ceux-ci seraient maintenus dans leur situation inférieure de fournisseurs de matières et de main-d'œuvre⁴⁸. » Bien que pour certains « dépendantistes » (notamment Fernando Henrique Cardoso) cette situation n'exclue pas la possibilité de réussir à sortir du sous-développement tout en utilisant un modèle capitaliste, pour la plupart d'entre eux la seule manière de rompre le cercle vicieux de la dépendance était la révolution, et la mise en place d'un État socialiste⁴⁹.

La réaction du gouvernement états-unien face au triomphe de la Révolution cubaine ne se fit pas attendre. À l'embargo économique (1960) et la rupture de relations diplomatiques (janvier 1961), s'ajoute la tentative d'invasion entreprise par des exilés cubains, soutenus et entraînés par les États-Unis (Baie des Cochons, avril 1961). En janvier 1962 les États-Unis forcèrent le vote majoritaire des pays latino-américains pour exclure Cuba de l'OEA. En octobre 1962 la tentative soviétique d'installation de missiles nucléaires dans l'île mit le monde au bord d'une guerre nucléaire⁵⁰.

Le gouvernement de J. F. Kennedy, à partir de 1961, chercha à promouvoir en Amérique latine L'Alliance pour le progrès, un plan de réformes structurales afin d'accélérer la croissance, moderniser les institutions politiques et améliorer les conditions de vie. Le pari de Kennedy était que ces réformes – surtout la réforme agraire – serviraient à consolider la

mêmes coutumes, elles devraient par suite n'avoir qu'un gouvernement qui fédérât les divers Etats constitués. Mais la chose n'est pas possible, car des cieux différents, des situations distinctes, des intérêts contraires, des caractères dissemblables divisent l'Amérique. » Simón Bolívar. *Lettre à un habitant de la Jamaïque*. In Laurence Tacou (dir.) « Simón Bolívar ». *Cahier de l'Herne*, n° 52. Paris : Éditions de L'Herne, 1988, p. 204.

⁴⁷ « Les peuples qui ne se connaissent pas doivent se hâter de faire connaissance, comme des futurs compagnons de combat. Ceux qui se montrent les poings, comme des frères jaloux qui convoitent tous deux la même terre, lorsque l'un d'eux, pourvu d'une modeste demeure, envie celui qui en a une plus grande, doivent joindre, pour n'en faire qu'une, leurs deux mains. [...] C'est l'heure de l'appel, et de la marche à l'unisson, et il nous faut avancer en formation serrée, comme les filons d'argent au cœur des Andes. » José San Martí. « Notre Amérique, 1891 ». In José Martí. *La Guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine. Chronologie, choix de textes*. Paris : Aubier Montaigne, 1973, p 57, 59.

⁴⁸ François Chevalier. *L'Amérique Latine de l'Indépendance à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 1993, p. 252.

⁴⁹ Alan Angell. *op. cit.*, p. 102 ; José Del Pozo. *op. cit.*, p. 348.

⁵⁰ Olivier Dabène. *op. cit.*, p. 119-120.

démocratie et compenseraient l'influence de Cuba en Amérique latine. Cependant, la réforme agraire rencontra la ferme opposition des oligarchies latino-américaines. La gauche, de son côté, jugea ces mesures insuffisantes. Le plan envisageait de mettre en place de nouveaux investissements nord-américains dans le sous-continent (vingt millions de dollars sur dix ans) mais, après la mort de Kennedy, il fut abandonné progressivement par l'administration Johnson⁵¹.

Parallèlement à L'Alliance pour le progrès, les États-Unis mirent en place en Amérique latine un programme d'assistance militaire et d'entraînement des armées et forces policières latino-américaines⁵². À Fort Gulick, dans la zone du canal de Panama, l'armée états-unienne installa l'École des Amériques, en 1963. Elle déménagea à Fort Benning, aux États-Unis, en 1985, et ferma ses portes en 2000. Près de 60 000 soldats latino-américains ont été entraînés dans ses salles, dont dix chefs d'État latino-américains, aucun d'eux n'ayant été élu de façon démocratique⁵³. D'après P. Vayssière l'armée des États-Unis leur a appris « les techniques sophistiquées et amORAles de la guerre contre-révolutionnaire prolongée, apprises au Vietnam : tortures physiques et psychologiques, terreur aveugle pour dissuader les populations d'aider la guérilla⁵⁴ ».

L'armée française joua un rôle important dans la formation des futurs instructeurs nord-américains de l'École des Amériques. À partir de la seconde moitié des années cinquante l'armée des États-Unis s'intéressa à l'expérience des Français en Indochine et en Algérie, notamment en ce qui concerne la doctrine de la « guerre antISubversive » et « contre-révolutionnaire ». Pendant les années cinquante et soixante un groupe de militaires français, anciens combattants de ces guerres-là – dont Paul Aussaresses –, ont été invités aux États-Unis par le secrétariat de la Défense et envoyés par le gouvernement français. Le livre *La Guerre moderne* du colonel Roger Trinquet, le plus important travail de théorisation des expériences de guerre contre-révolutionnaire mises en place par l'armée française en Indochine et en Algérie est traduit aux États-Unis en 1964. Mais déjà en 1962, à Fort Bragg,

⁵¹ Charles Lancha. *Histoire d'Amérique hispanique de Bolivar à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 449-450.

⁵² Entre 1953 et 1961 l'assistance militaire est passée de 65 millions de dollars par an à une moyenne de 172 millions. Cf. Olivier Dabène. *op. cit.*, p. 131.

⁵³ Ces données prennent en compte les militaires latino-américains qui ont fait des stages à Fort Gulick depuis sa création en 1946. Cf. Marie-Monique Robin. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris : La Découverte, 2003, p. 267-272.

⁵⁴ Pierre Vayssière. *op. cit.*, p. 185.

Aussaresses enseigna les techniques employées par Trinquet et par lui-même dans la bataille d'Alger : territorialisation militaire, contre-guérilla, action sur les masses, détentions massives et dispositifs de renseignements (incluant la torture comme l'avoue Aussaresses lui-même)⁵⁵.

Il faut signaler que l'influence de l'armée française sur les militaires latino-américains n'est pas qu'indirecte. À partir de 1957 des officiers français – Patrice de Naurois, Pierre Badie et Robert Bentesque – ont travaillé comme assesseurs de l'armée argentine notamment dans le domaine de la « guerre antisubversive ». D'après Gabriel Périès certaines opérations de lutte anti-guérilla mises en pratique en Argentine à la fin des années cinquante ont été faites « sous le contrôle des conseillers militaires français. L'un des tout premiers mouvements de guérilla argentins issu du castrisme – “Uturunco” – sera alors annihilé dans un cadre tout à fait pédagogique⁵⁶ ». En 1961 – deux ans avant la création de l'École des Amériques – a eu lieu à Buenos Aires, avec le soutien des assesseurs français, le *Premier Cours interaméricain de guerre contre-révolutionnaire* qui réunissait des officiers stagiaires de quatorze pays du continent⁵⁷.

Douze ans plus tard, en 1973, Paul Aussaresses est nommé attaché militaire au Brésil, où il donne des cours au centre d'entraînement des forces spéciales de Manaus (il faut souligner qu'à l'époque le Brésil était une dictature). D'après le général français : « À Manaus, l'entraînement était très dur. [...] Les instructeurs étaient des bérets verts américains, mais ce sont les Brésiliens qui m'ont demandé de venir, pour faire des discours sur la guerre révolutionnaire et la guerre subversive... C'est comme ça que j'ai formé des officiers brésiliens, mais aussi chiliens, argentins et vénézuéliens, car le centre était unique dans toute l'Amérique latine⁵⁸. »

⁵⁵ Marie-Monique Robin. *op. cit.*, p. 241-253.

⁵⁶ Georges Gabriel Périès. *De l'action militaire à l'action politique : impulsion, codification et application de la doctrine de la « guerre révolutionnaire » au sein de l'armée française 1944-1960*. Thèse sous la direction de Jacques Lagroye. Sciences Politiques : Université Paris I, 1999, p. 766.

⁵⁷ Armand de Blanquet du Chayla, ambassadeur de France en Argentine, se félicita de l'événement dans un courrier adressé au ministère des Affaires étrangères : « Le rôle des assesseurs militaires français dans la conception et la préparation de ce cours a été déterminant et on doit souligner la présence des États-Unis au nombre des participants de ce stage, où une place importante est réservée à l'étude de la lutte anti-marxiste dans un esprit et selon des méthodes qui bénéficient largement de l'expérience acquise, dans ce domaine, par l'armée française. On peut d'autant plus s'en féliciter que les milieux militaires nord-américains ont récemment marqué une certaine jalousie à l'égard de l'influence des assesseurs français dans les états-majors argentins et à l'École supérieure de guerre de Buenos Aires. La nature de ce cours et son caractère interaméricain manifestent assez une intention d'“engagement anticommuniste”. » Cité par Marie-Monique Robin. *op. cit.*, p. 212, 213.

⁵⁸ Cité Par Marie-Monique Robin. *Ibidem*. p. 277- 278.

Comme le souligne G. Périès, les assesseurs français ont opéré en Argentine – et par extension en Amérique latine – une décontextualisation de la doctrine de guerre contre-révolutionnaire par rapport à la manière dont elle avait été appliquée en Indochine et en Algérie. Pour les militaires latino-américains le lieu où se déroule la guerre contre-révolutionnaire est leur propre pays et non une colonie outre-mer ou une partie de l'Empire, comme cela avait été le cas pour les Français. On s'aperçoit que pour les militaires latino-américains l'« ennemi communiste » n'est plus quelqu'un provenant de l'extérieur ; au contraire, il s'agit d'un ennemi « intérieur » qui appartient à la même société que les militaires et qui trouve ses bases dans la population civile. La lutte contre le communisme sera comprise par les militaires latino-américains comme un conflit interne au nom duquel ils se sentent autorisés à intervenir dans le déroulement de la vie politique de leurs pays. D'après G. Périès, « les mesures qui sont préconisées dans le cadre de la contre-guérilla reposent sur une action tournée vers le *civil*⁵⁹ ».

La démocratie recula en Amérique latine pendant les années soixante, au profit des régimes militaires. Les chiffres le montrent bien : entre 1962 et 1969 il y eut onze coups d'État en Amérique latine. Le principe qui guida ces interventions armées est plus ou moins le même : le renversement de gouvernements démocratiques que les militaires ne considéraient pas assez décidés dans la lutte contre les groupes révolutionnaires⁶⁰. Bien que les gouvernements des États-Unis aient encouragé officiellement l'affermissement de la démocratie à travers L'Alliance pour le progrès, dans la pratique ils soutinrent ou, du moins, tolérèrent ces dictatures, car celles-ci éloignaient le risque d'une « deuxième Cuba ». Les propos de J. F. Kennedy au sujet de la chute de Trujillo, le dictateur dominicain, synthétisent parfaitement la politique états-unienne en Amérique latine :

Il y a trois possibilités, par ordre de préférence : un régime démocratique décent, la continuation du régime de Trujillo, ou un régime castriste. Nous devons ambitionner la première, mais nous ne pouvons pas renoncer à la seconde tant que nous ne sommes pas certains de pouvoir éviter la troisième⁶¹.

⁵⁹ Gabriel Périès. *op. cit.*, p. 788.

⁶⁰ Ce phénomène est connu comme les « coups d'État préventifs ». Cf. Olivier Dabène. *op. cit.*, p. 120-121.

⁶¹ Cité par Olivier Dabène. *Ibidem*, p. 128. Dans le cas de la République dominicaine, les États-Unis allèrent encore plus loin : le gouvernement nord-américain intervint militairement dans l'île afin de suffoquer l'insurrection populaire contre la dictature, en 1965.

Le contexte politique de la région change à nouveau avec le triomphe de Salvador Allende aux élections présidentielles chiliennes de 1970. La tentative chilienne pour créer un état socialiste à travers des moyens démocratiques se présenta comme une alternative face au modèle cubain de révolution armée, qui avait marqué le programme de la gauche latino-américaine pendant les années soixante. C'est pour cela que l'« expérience chilienne » suscita un débat intense au sein de la gauche, au niveau international⁶².

À la même époque, en Uruguay le mouvement guérillero tupamaro prit de plus en plus d'importance dans la société. Les tupamaros n'optèrent pas seulement pour la voie armée, en 1971 ils fondèrent le *Mouvement des indépendants du 26 mars* qui intégra le *Front large* (Frente Amplio), une alliance de partis de gauche qui chercha à atteindre le pouvoir par la voie démocratique. En Argentine les très violents soulèvements de la fin des années soixante (notamment à Córdoba, 1969) affaiblirent le régime dictatorial. Au début des années soixante-dix, les militaires finirent par permettre la légalisation du péronisme – interdit à la suite du coup d'État de 1955 – ainsi que le retour de Juan Domingo Perón en Argentine, après un long exil au Paraguay, au Panama et en Espagne.

Quoique Perón ait difficilement pu être considéré comme un révolutionnaire, il avait le soutien enthousiaste de larges secteurs de la gauche argentine, même la plus extrême. Le péronisme était considéré comme un populisme fasciste en Europe, en URSS et dans une bonne partie de l'Amérique latine ; la jeunesse révolutionnaire argentine, pourtant, avait fait une réinterprétation marxiste, pendant les années soixante, des politiques nationalistes des deux premiers gouvernements de Perón (1946-1955)⁶³. Différents groupes – même armés, comme les montoneros – ont vu dans le vieux général Perón le leader qui les guiderait vers la « libération ». Malgré cela, le retour de Perón au pouvoir, en 1973 – à soixante-dix-huit ans –, et sa mort l'année suivante déclenchèrent des luttes très violentes à l'intérieur de différentes factions du mouvement, ainsi qu'entre celles-ci et d'autres groupes politiques⁶⁴.

⁶² Alan Angell. *op. cit.*, p. 112-114.

⁶³ Par exemple, dans le film *L'Heure des brasiers* (Octavio Getino et Fernando Solanas, 1968), le général Perón est présenté comme un leader de la libération du Tiers Monde « avant la lettre ». (Nous analyserons les rapports entre les deux cinéastes et le péronisme dans le VI^e chapitre).

⁶⁴ Ian Roxborough. « La clase trabajadora urbana y el movimiento obrero en América latina desde 1930 ». In Leslie Bethell (éd). *op. cit.*, p. 180.

L'avancée de la gauche au sud du continent suscita une nouvelle réaction militaire : une nouvelle vague de dictatures se répandit en Amérique du Sud, avec le soutien des États-Unis. Les nouveaux régimes pratiquèrent un véritable terrorisme d'État, à une échelle inconnue auparavant en Amérique latine⁶⁵. L'anéantissement massif des militants de gauche se fit au nom de la doctrine de la « sécurité nationale ». « D'après cette doctrine [la sécurité nationale], les Forces armées avaient pour mission de garantir la défense de la patrie, redevable de l'intérêt supérieur de l'Occident chrétien, contre l'ennemi intérieur, les apatrides ou marxistes, et l'ennemi extérieur, la subversion internationale⁶⁶. »

La chute de Salvador Allende fut interprétée par plusieurs groupes révolutionnaires comme une démonstration empirique de l'impossibilité d'instaurer un système socialiste par la voie pacifique. La voie armée, alors, fut revendiquée une fois de plus comme le seul chemin à suivre. À partir de la moitié des années soixante-dix le phénomène de la guérilla resurgit avec force, notamment en Amérique centrale. Les nouveaux mouvements armés n'adoptèrent plus la stratégie des « foyers ». Au Salvador et au Nicaragua ils se caractérisèrent par une plus large perméabilité idéologique, ce qui leur permit d'englober une grande diversité de groupes (dont une partie de l'Église catholique) et d'avoir un soutien populaire substantiel⁶⁷. La Révolution sandiniste au Nicaragua (1979) disposa du soutien militaire et financier de Cuba et de l'appui d'une bonne partie de la gauche latino-américaine. En effet, un nombre non négligeable de Latino-Américains – dont des exilés argentins et chiliens – s'engagèrent dans la lutte. Cependant, à la différence de la Révolution cubaine, la Révolution nicaraguayenne n'eut pas d'influence appréciable au-delà de l'Amérique centrale. Cette expérience ne fut pas non plus un modèle à suivre par les mouvements de gauche du reste du continent. D'après A. Angell : « La izquierda latinoamericana era más consciente que antes de que cada país tenía sus propias tradiciones, su propia estructura local de poder y sus propios problemas

⁶⁵ Nous nous référons aux dictatures argentine (1976-1983), chilienne (1973-1990), uruguayenne (1973-1984) et bolivienne (1971-1982). Les deux premières, avec 30 000 et 3 100 victimes mortelles respectivement, sont considérées comme les plus violentes. Le nombre de prisonniers politiques et de torturés dépasse largement celui des morts. Cf. José Del Pozo. *op. cit.*, p. 306.

⁶⁶ Jean-Marie Lemogodeuc, Rubén Bareiro Saguier, François Delprat, Jean Franco, Jean-Marie Lemogodeuc, Néstor Ponce. *L'Amérique hispanique au XX^e siècle : identités, cultures et sociétés*. Paris : Presses universitaires de France, 1997, p. 128.

⁶⁷ José Del Pozo. *op. cit.*, p. 332-333.

específicos. Ahora se miraba con escepticismo la idea de que había una forma aplicable universalmente, ya fuera la del Komintern o la revolución cubana⁶⁸. »

En 1979, après vingt ans de revendications populaires, de violentes luttes et de débats intenses sur la « libération », l'idéal révolutionnaire latino-américaniste commençait à montrer des signes d'affaiblissement. La répression militaire, l'intervention des États-Unis, le progressif isolement de Cuba et les erreurs des mouvements de gauche ont contribué à ébranler le projet d'une révolution continentale. En Amérique latine, le surgissement aussi bien que la chute de l'idéal de libération ont eu des conséquences profondes dans toutes les sphères de la vie. Les champs de l'art et de la culture n'ont pas fait exception, car les conflits sociaux, la dépendance extérieure et les tentatives transformatrices ont influé sur les mouvements artistiques et la réflexion intellectuelle⁶⁹. Comme nous allons le voir par la suite, le Nouveau cinéma latino-américain a été intrinsèquement associé aux projets révolutionnaires latino-américanistes : sans ceux-ci on ne pourrait pas comprendre le surgissement, le développement et le déclin de notre objet d'étude.

⁶⁸ « La gauche latino-américaine était davantage consciente qu'auparavant du fait que chaque pays avait ses propres traditions, sa propre structure locale de pouvoir et ses propres problèmes spécifiques. On voyait désormais avec scepticisme l'idée qu'il pouvait y avoir une forme universellement applicable, qu'il s'agisse de celle du Komintern ou de la Révolution cubaine. » Alan Angell. *op. cit.*, p. 115 (nous traduisons).

⁶⁹ Néstor García Canclini. « La modernidad después de la posmodernidad ». In Ana Maria de Moraes Belluzzo (éd). *Ibidem*. p. 216.

B) La « nouveauté » dans le Nouveau cinéma latino-américain

L'adjectif « nouveau » est, sans doute, l'un des aspects les plus ambigus du concept du Nouveau cinéma latino-américain. Il convient de se demander pourquoi ce cinéma – ces cinémas ? – est nouveau, où réside la nouveauté, et par rapport à quelles autres expériences on le considère nouveau. Ce sont ces questions que je me propose d'aborder par la suite. Cependant, il faut rester prudent à l'heure d'analyser la question de la « nouveauté ». Quelle que soit l'importance qui puisse être accordée à ce concept, nous ne devons pas oublier que notre intérêt principal est le cinéma sans épithètes⁷⁰.

Il y a différentes manières, non pas exclusives les unes des autres mais complémentaires, d'aborder la question de la « nouveauté » dans le Nouveau cinéma latino-américain. Nous allons essayer d'aller des aspects les plus généraux aux plus particuliers.

1. Nouveau cinéma – Nouveau Monde

De manière peut-être un peu floue, mais pas pour autant sans intérêt, la nouveauté revendiquée par les cinéastes latino-américains est en rapport, dans certains cas, avec le mythe du *Nouveau Monde*. C'est-à-dire, l'image du continent américain comme une terre « promise » par excellence, « exotique », « vierge », à « découvrir », « conquérir » et « cultiver ». Selon Miguel Littin : « Lo latinoamericano fue lo hispano transfigurado por la visión y la luz de un nuevo mundo, de una posibilidad distinta de vida, del fulgor aún no apagado de la utopía [...]. » Et il poursuit : « Heredero de esta corriente histórica nuestro cine desde Sanjinés a Patricio Guzmán, Gutiérrez Aléa, Fernando Birri, Santiago Álvarez, Humberto Solás o Pereira dos Santos es aventura constante impredecible, desde la luz andina al deslumbrante trópico de la aventura de filmar día a día sin más guión que la vida⁷¹. »

⁷⁰ Nous partageons à ce propos les repères de Jean Narboni face à la « nouveauté » et au cinéma : « Aussi faut-il tenter aujourd'hui de préciser ce que nous englobons sous ce terme, sous peine de voir se multiplier à son propos les contestations et trépignements byzantins qui toujours finissent par canaliser à leur profit un intérêt que l'objet véritable de la querelle : le cinéma, plutôt que l'étiquette dont on l'affuble, devrait seul éveiller. » Cf. Jean Narboni. « Les trois âges ». In Antoine de Baecque (comp.), Gabrielle Lucantonio (collab.). *Nouveaux cinémas, nouvelle critique, Années 60*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001, p. 147.

⁷¹ « Le latino-américain est l'hispano transfiguré par la vision et la lumière d'un nouveau monde, d'une possibilité distincte de vie, de l'éclat encore non éteint de l'utopie [...]. » Et il poursuit : « Héritier de ce courant historique, notre cinéma, depuis Sanjinés jusqu'à Patricio Guzmán, Gutiérrez Aléa, Fernando Birri, Santiago

Vingt ans avant, en 1961, Glauber Rocha avait explicitement revendiqué le caractère « nouveau » de la société, de la culture et du cinéma brésilien : « Nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática de Brasil es nueva y nuestra luz es nueva, por esto nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa⁷². » La pensée de Rocha sur le Nouveau Monde se manifeste clairement dans le projet du film *América nuestra* (Notre Amérique), qu'il ne put jamais réaliser – le titre semble s'inspirer de la lettre homonyme de José Martí dont nous parlerons plus loin. Rocha définissait son film comme « une Histoire Pratique Idéologique Révolutionnaire de l'Amérique latine⁷³ ». Il avait conçu l'idée du film à partir de la dernière scène de *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964) : « Senti a necessidade de proseguir a estória de Manuel e Rosa [les protagonistes du film] correndo para um mar libertador. Este mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, esfaçada [...]»⁷⁴. » On trouve cette image dans *Terra em transe* (1967). La première séquence du film reprend le motif du voyage vers un nouveau monde. La caméra survole la mer et les côtes d'un pays imaginaire au rythme des tambours africains ; des conquistadores, glaive et croix à la main, débarquent sur une plage où ils sont reçus par un indigène. Le mythe du *Nouveau Monde* est renforcé par le nom du pays créé par Rocha : *Eldorado*.

Fernando Birri reprend le mythe dans le poème *Cinéma et identité régionale et continentale* :

La identidad regional, chévere / La identidad nacional, chévere / Sin olvidar el útero latinoamericano / Liana y rocío de espermas generosos / El Nuevo Proyecto / Mellizos de la Gran Tribu de los Filmógrafos/ De la Gran Patria Grande / Ancha: / América nos duele, como todo lo amado⁷⁵.

Álvarez, Humberto Solás ou Pereira dos Santos, est une aventure constante et imprévisible, de la lumière andine jusqu'à l'éblouissant tropique de l'aventure qui consiste à filmer jour après jour, sans autre scénario que la vie. » Miguel Littin. « Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano*. Vol. I. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública ; Fundación Mexicana de Cineastas ; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367, 371. (Communication lue au Séminaire de dramaturgie cinématographique, pendant le Festival international du Nouveau cinéma Latino-américain, La Havane, 1982.)

⁷² Cité par Octavio Getino, Susana Velleggia. *El cine de « las historias de la revolución ». Aproximación a las teorías y practicas del cine de « intervención política » en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires : Altamira, 2002. p. 18.

⁷³ Lettre adressée à Alfredo Guevara, Rome, le 3 novembre 1967. Cité par José Carlos Avellar. *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ « J'ai ressenti le besoin de poursuivre l'histoire de Manuel et Rosa [les protagonistes du film], qui courent vers une mer libératrice. Cette mer baignait une *terre nouvelle* ; cette terre était en crise, divisée, déchirée [...]. » Cité par José Carlos Avellar, *Ibidem*. p. 9 (notre traduction, nous soulignons).

⁷⁵ « L'identité régionale, super / L'identité nationale, super / Sans oublier l'utérus latino-américain / Liane et rosée de spermes généreux / Le Nouveau Projet / Jumeaux de la Grande Tribu des Filmographes / De la Vaste

On s'aperçoit que les vers abondent en figures qui identifient l'Amérique latine avec les idées de fertilité, gestation et floraison : « utérus latino-américain », « sperme généreux », « rosée ». Le passage consacré à l'exaltation de la fertilité finit par la réaffirmation de l'idée de nouveauté : « le Nouveau Projet ». Le vers est très riche en connotations, car il peut faire allusion au continent, au Nouveau cinéma latino-américain, ou aux deux. L'auteur complète les idées de nouveauté et de fertilité avec des termes associés à l'exotisme, comme « liane » et « tribu ». Le poème présente les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain comme des « Jumeaux de la Grande Tribu des Filmographes de la Vaste Patria grande ». Ce qui nous semble le plus intéressant dans ce passage par rapport à la question de la nouveauté⁷⁶, c'est que pour Birri les cinéastes ont un caractère tribal. La dichotomie entre civilisé et incivil, que nous avons remarquée dans le cas de Rocha, est présente ici aussi. Birri reprend cette idée dans un autre vers : « Cinéma de barbares ».

Le mythe du *Nouveau Monde* a des racines profondément eurocentriques : l'Amérique est « neuve » vis-à-vis de l'Europe « vieille », « sage », « civilisée ». L'Amérique est « neuve » car l'Europe la « découvre » en 1492. Ce discours sert à justifier la colonisation comme une « mission civilisatrice ». Il s'agissait de domestiquer des terres sauvages, exubérantes, indomptées et vierges, prêtes à être conquises par l'homme (blanc) – on souligne la charge sexuelle évidente du discours, qui trouve dans le métissage forcé son corrélat humain. Selon Shohat et Stam, cette vision *oublie* trop souvent que lors de l'arrivée de Colomb, il y avait en Amérique une population d'au moins soixante-quinze millions de personnes et fleurissaient des civilisations très avancées, propriétaires de ces terres prétendument « vierges »⁷⁷. La « nouveauté » américaine peut être comprise, en même temps, à partir du caractère relativement neuf de ses États-nations. La jeunesse des États latino-américains est, en général, acceptée et même invoquée par leurs hommes politiques et leurs élites culturelles. Cependant, ces affirmations ne prennent pas en compte le fait que la formation des États-nations en

Patria Grande / Étendue : / L'Amérique nous fait souffrir, comme tout ce qui nous est cher ». Fernando Birri. « Cine e identidad regional y continental ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madrid : Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, p. 200-201 (nous traduisons).

⁷⁶ D'autre part, en marge de l'idée de nouveauté, on souligne que Birri emploie le terme « Mellizo » (jumeau dizygote ou faux jumeau) pour désigner les cinéastes. Le terme sert à renforcer l'idée d'« unité dans la diversité » – les cinéastes sont comme des faux jumeaux : similaires, mais différents –, l'une des bases sur lesquelles repose le projet d'unité latino-américaine du Nouveau cinéma latino-américain ; nous y reviendrons.

⁷⁷ Ella Shohat, Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelone : Paidós, 2002, p. 155-157.

Amérique latine se produit un siècle avant qu'une bonne partie de l'Europe orientale ne le fasse à son tour. En outre, ce processus, dans le cas latino-américain, a précédé de quelques décennies la création des États-nations dans de « vieux pays » comme l'Allemagne et l'Italie⁷⁸.

Cependant, ce mythe a été repris par les cinéastes latino-américains pour revendiquer leur spécificité culturelle – leur « esprit autochtone » – et leur indépendance vis-à-vis des métropoles occidentales. Il s'agit d'une prise de position héritière de la pensée de Martí, qui avait proclamé la nouveauté de l'Amérique comme un trait distinctif du continent. Selon lui, l'union continentale de l'« Amérique métisse » devait être conçue comme une union de travailleurs dont la « nouveauté » était tournée vers l'avenir⁷⁹ – tout en restant reconnaissants envers les pères fondateurs, voire les ancêtres. Ces idées sont exprimées dans un langage poétique dans la lettre *Notre Amérique* (1891) :

Et déjà, en effet, retentit l'hymne de l'unanimité ; la génération actuelle porte sur ses épaules, sur le chemin ensemencé par ses sublimes aïeux, l'Amérique des travailleurs ; du Rio Bravo au détroit de Magellan, assis sur le dos du condor, le Grand Semi a repandu, par les nations romantiques du continent et par les îles douloureuses de l'océan, la semence de l'*Amérique nouvelle* !⁸⁰

En revendiquant la « nouveauté » de l'Amérique ainsi que son caractère « aventureux » et « incivil », « barbare », « tribal », Littin, Rocha et Birri cherchèrent à distinguer et à mettre en valeur les spécificités culturelles latino-américaines par rapport à l'Europe. Il peut sembler étonnant qu'ils se fassent l'écho des termes hérités du colonialisme et associés aux images stéréotypées du sous-continent. Cependant, il s'agit d'un geste provocateur, d'une forme subversive de renverser les modèles culturels ethnocentriques. L'adoption du point de vue de l'opprimé s'insère, certes, dans le discours de « libération » continentale ; pourtant cette appropriation de l'utopie du Nouveau Monde reste ambiguë si sa volonté de subversion du discours dominant n'est pas assez explicite, car elle risque de susciter le désir d'exotisme de la part de la métropole⁸¹.

⁷⁸ L'indépendance de la plupart des États latino-américains est aussi antérieure à celle de beaucoup des nations africaines et asiatiques.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 32.

⁸⁰ José Martí. *Notre Amérique. op cit.*, p. 73 – 75 (nous soulignons).

⁸¹ Même si Miguel Littin utilisa un langage propre à cette vision mythique, il a mis en valeur l'importance des civilisations américaines dites « précolombiennes » : « Il y avait alors déjà une vision cosmique, il y avait déjà de la poésie, il y avait déjà une tradition, une façon d'observer les astres et d'établir les cycles du temps ; autrement

Paradoxalement, l'adoption du mythe de la « nouveauté » de l'Amérique va permettre aux cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain de contrebalancer ou de neutraliser un autre préconception eurocentrique. Jusqu'à la fin du XX^e siècle en Amérique latine on a associé la modernité à l'Occident. Dans ce sens, la « nouveauté » a été comprise comme le fer de lance du monde moderne : c'est l'innovation – industrielle, technologique, artistique, culturelle, textile, etc. – que l'Amérique latine a incorporée relativement tard dans un processus de modernisation encore inachevé pour le sous-continent, voire, toujours *en voie* de développement. D'après Nelly Richard, « La modernidad histórica y su vector-progreso (económico, cultural, social y político) asimilaron lo moderno a lo nuevo, dentro de una recta de avances que promueven unilateralmente el cambio⁸². » Cette manière de concevoir la modernité crée un clivage entre un *centre* qui dispose ce qui est la modernité et une *périphérie* qui incorpore, à contretemps, le nouveau-moderne à son propre contexte semi-moderne : « Esta valoración que sirve de base axiomática para fijar los criterios que ordenarán cronologías, mediarán transcurros, calificarán ritmos o descalificarán frecuencias, sancionarán retrasos, promulgarán vigencias, es la de la modernidad europea que convierte lo occidental-dominante en guía civilizadora⁸³. » Le risque de la conception dont parle N. Richard c'est d'octroyer à la « périphérie » (l'Amérique latine dans notre cas) le rôle de consommateur-traducteur de la modernité de la métropole. Dans cette relation asymétrique, pour l'Amérique latine la nouveauté vient toujours d'ailleurs, elle est internationale – ou plutôt occidentale – ; par contre, le retard est national.

Les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, en revendiquant le mythe du Nouveau Monde, ont réussi à rompre, au niveau discursif, le lien entre « nouveau » et « moderne ». Puisque l'Amérique est un Nouveau Monde, la valeur de la « nouveauté » – *le nouveau* si l'on veut – est associée de manière ontologique au continent. L'Amérique devient ainsi le territoire par excellence de l'utopie. Elle n'est pas alors nécessairement ancrée dans le passé, elle est une promesse d'avenir. Cette vision mythique sert à rompre la relation asymétrique entre une

dit, il y avait déjà une culture. » Interview de Miguel Littin réalisée pour ce travail de recherche, novembre 2008, voir en annexes.

⁸² « La modernité historique et son vecteur-progrès (économique, culturel, social et politique) ont assimilé la modernité à la nouveauté, dans la droite ligne de progrès qui promeuvent unilatéralement le changement. » Nelly Richard. *op. cit.*, p. 186 (nous traduisons).

⁸³ « Cette appréciation qui sert de base axiomatique pour fixer les critères de classification des chronologies, d'arbitrage du temps, de qualification des rythmes ou de disqualification des fréquences, de sanction des retards, de promulgation des normes en vigueur, est celle de la modernité européenne qui convertit l'occidental-dominant en guide civilisateur. » *Ibidem* (nous traduisons).

métropole *créatrice* de la nouveauté et la périphérie *traductrice* dont nous avons parlé auparavant. Le Nouveau cinéma latino-américain (le « nouveau cinéma » d'un « nouveau monde ») se structure, ainsi, comme un projet modernisateur derrière une utopie transformatrice.

Les innovations de la métropole n'ont pas un caractère civilisateur ou modernisateur en soi ; comme l'explique García Canclini, il ne s'agit pas de « transplanter » des expériences mais de construire « reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social⁸⁴ ». La question n'est pas de *mettre à jour* l'Amérique latine par rapport à l'Occident, mais de reconcevoir ou de transformer les innovations de la métropole et de les incorporer aux expériences autochtones, dans un processus de mixage, d'hybridation et parfois de déconstruction, en accord avec les enjeux des sociétés latino-américaines.

2. Les nouveaux cinémas

Le Nouveau cinéma latino-américain s'insère – avec quelques particularités que nous aborderons plus loin – dans les courants de renouvellement cinématographiques qui se déploient dans différentes parties du monde, de manière pas forcément simultanée, à partir de la deuxième moitié des années cinquante et pendant les années soixante. Le phénomène, connu comme les « nouveaux cinémas », se caractérise par une extraordinaire hétérogénéité de propositions, discours et pratiques cinématographiques. En effet, le terme englobe de manière assez vague des mouvements aussi différents que le Free cinema anglais, la Nouvelle vague française, les nouveaux cinémas tchèque, italien, japonais, polonais, espagnol, états-unien, etc. C'est pourquoi une tentative générale de catégorisation des nouveaux cinémas risquerait de donner des résultats plutôt insatisfaisants ; plus encore si l'on considère que le phénomène se produit aussi bien dans des pays où l'industrie cinématographique était consolidée – France, Royaume-Uni, États-Unis – que dans des pays considérés traditionnellement comme la « périphérie » du cinéma : Japon, Brésil, Argentine, etc. En outre, certaines de ces expériences, comme la Nouvelle vague, le Free cinema et le Cinema novo, ont été sources d'inspiration pour d'autres mouvements qui se considéraient eux-mêmes comme appartenant aux nouveaux cinémas.

⁸⁴ « des réélaborations désireuses de contribuer au changement social ». Néstor García Canclini. *op. cit.*, p. 217 (nous traduisons).

Néanmoins, vu que nous abordons la question de la « nouveauté », il nous semble nécessaire de présenter quelques caractéristiques plus ou moins communes aux nouveaux cinémas. Sans prétendre épuiser le sujet, nous nous contenterons d'abord de quelques aperçus généraux, pour ensuite nous pencher sur le cas latino-américain. Au-delà de leurs multiples particularités, ce qui caractérise ces expériences c'est, d'après l'expression de Francesco Casetti, un « sentiment de nouveauté » commun. Celui-ci se manifeste comme « une rupture avec les manières traditionnelles non seulement de faire, mais aussi de *penser* le cinéma⁸⁵ ». On peut dire, à grands traits, que les nouveaux cinémas sont à la fois une réaction contre les industries cinématographiques nationales et contre l'hégémonie d'Hollywood⁸⁶. Une réaction menée par une génération de réalisateurs cinéphiles, qui arrivent à l'âge adulte au moment de l'éclosion du néoréalisme italien (qui leur ouvre une voie à suivre ou à rejeter). Ce sont des jeunes qui fréquentent les ciné-clubs et les circuits d'art et essai. Ce sont des lecteurs et des auteurs de critiques de cinéma de revues spécialisées. Ils critiquent, dans leurs pays respectifs, la situation du cinéma national, alourdi par des structures de production trop rigides et qui n'ont pas su se moderniser à temps, après la Seconde Guerre mondiale. Face à cela, la nouvelle génération accorde une importance particulière à la mise en scène et manifeste une volonté d'expérimentation et de renouvellement formel, ainsi qu'une plus grande liberté à l'heure de choisir et d'aborder les sujets et structurer la narration.

À la fin des années cinquante, les jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*, influencés par André Bazin et Alexandre Astruc, commencent à développer la « politique des auteurs » qui met en relief l'importance du réalisateur dans le processus d'élaboration d'un film. Si, en général, celui-ci avait été considéré jusque-là simplement comme le responsable de « mettre en scène » un scénario, cette politique fait du réalisateur l'« auteur » du film, au détriment du scénariste, des producteurs ou du star-system. Dans le célèbre article *Une certaine tendance du cinéma français* (1954) François Truffaut critique l'importance démesurée que le cinéma français de l'époque accordait au scénario et le rôle secondaire que jouait la mise en scène : « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas ! » Il s'agit d'une réaction contre l'industrie cinématographique française, qui était encline à produire des adaptations

⁸⁵ Francesco Casetti. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 1999, p. 87.

⁸⁶ Dans une bonne partie des pays d'Amérique latine les jeunes cinéastes réagissent contre la faible qualité des films et l'engourdissement d'industries cinématographiques assez précaires, ou pratiquement inexistantes.

littéraires au cinéma, ayant comme résultat des films schématiques et prévisibles. Selon Truffaut ce cinéma était ouvertement réactionnaire. Il l'accuse de se prétendre « un cinéma anti-bourgeois », alors qu'il était fait « par des bourgeois, pour des bourgeois⁸⁷ ». Afin de montrer le caractère conservateur et périmé de ce type de cinéma, Truffaut et les autres critiques des *Cahiers du Cinéma* le nomment « le cinéma de papa ».

Même si le langage utilisé a des connotations sociales, les critiques de Truffaut ne doivent pas s'interpréter comme un engagement politique ouvert de la part des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*. En effet, au moins pendant la première partie des années soixante, les cinéastes de la Nouvelle vague française – à l'exception de Jean-Luc Godard – ne s'intéressent presque pas aux conflits sociaux et politiques liés à la guerre froide et à la décolonisation qui secouent la France et bouleversent le monde. Ces problématiques seront par contre reprises au tournant de la décennie par des groupes de cinéastes ayant mis en question, à travers leurs films, les structures des sociétés occidentales, du système capitaliste et du champ cinématographique⁸⁸.

À la fin des années cinquante, d'autres questions focalisent l'attention. Les défenseurs de la « politique des auteurs », inspirés par la pensée d'Astruc, soutiennent que le réalisateur s'exprime avec les dispositifs propres au langage audiovisuel, tout comme le fait un écrivain avec son stylographe⁸⁹. Selon cette « politique », le talent d'un auteur, son style, sa signature donnent un caractère particulier à ses films, même s'il a fait carrière dans le système des studios. Comme le soutient Stam, pour les critiques des *Cahiers du Cinéma* un vrai auteur

⁸⁷ François Truffaut. « Une certaine tendance du cinéma français ». *Cahiers du Cinéma*. n° 31, janvier 1954, p. 15 et suiv.

⁸⁸ Dans le cas français nous pouvons citer des expériences très différentes : le groupe *Dziga Vertov*, *Cinéthique*, *Front paysan* ou même *Cinélutte*. Ces groupes ont des manières de penser le cinéma parfois opposées, qui mènent à une série de méthodes, structures et discours hétérogènes : de la quête des nouvelles formes autonomes du cinéma à la mise en valeur des techniques traditionnelles ; du traitement des conflits à l'échelle internationale à l'intérêt pour les conflits régionaux ; du financement des chaînes de télévision au soutien des petits groupes syndicaux ; de la projection en salles commerciales à la projection dans le siège d'une association paysanne. Malgré toutes ces différences leur objectif final est plus ou moins le même : soutenir à travers le cinéma une transformation radicale de la société. Ce qui change est leur positionnement par rapport à cette transformation : selon les cas, ils peuvent simplement prendre la place de témoin de ces processus ou, au contraire, en devenir des acteurs engagés. Cf. David Faroult, Gérard Leblanc (coll.). *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Paris : Éditions Syllepse, 2008, p. 10-25.

⁸⁹ « Ce qui implique, bien entendu, que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénaristes, car dans un tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens. La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo. » Alexandre Astruc. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». *L'Écran français*. 30 mars 1948, n° 144, p. 5.

« emplea la *mise en scène* como parte de su expresión personal⁹⁰ ». De même, en suivant cette théorie les rédacteurs – futurs cinéastes – des *Cahiers du Cinéma* accordent une grande valeur à l'œuvre de certains réalisateurs d'Hollywood, comme Alfred Hitchcock, qui n'avaient pas les faveurs de la critique traditionnelle. Bien que Bazin critique les excès de la « politique des auteurs » en soulignant le risque d'un « culte à la personnalité⁹¹ », cette théorie aura un grand impact dans l'histoire du cinéma⁹². Pourtant, elle est remise en question, en Amérique latine, par un certain nombre de réalisateurs pour qui le cinéma doit être compris, avant tout, comme le résultat de la démarche d'un groupe⁹³.

De toute façon, soit par adhésion, soit par rejet, la « politique des auteurs » préconisée dans les pages des *Cahiers du Cinéma* marquera les tentatives de renouvellement cinématographique des années cinquante et soixante. Par ailleurs, le rôle joué par cette publication et d'autres comme *Positif*, ainsi que par de nombreux festivals (comme Cannes, Berlin, Sestri Levante ou Pesaro), a été décisif dans la promotion et légitimation de ces courants pendant les années soixante⁹⁴. Cette légitimation a permis aux cinéastes

⁹⁰ « utilise la mise en scène comme un élément de son expression personnelle ». Robert Stam. *Teorias del cine*. Barcelone : Paidós, 2001, p. 107 (nous traduisons).

⁹¹ Cité par Robert Stam. *Ibidem*. p. 110.

⁹² Le passage suivant, écrit par Jean Narboni en 1966, montre bien l'importance accordée à l'auteur à cette époque : « Plus que les autres arts [...] le cinéma s'est toujours, consciemment ou non selon les cinéastes, défini comme le produit d'une triple prise de position : de l'auteur vis-à-vis de lui-même, de son art, et de la société où il vit. » Cf. Jean Narboni. *op. cit.*, p. 148.

⁹³ Nous remarquons, à ce sujet, l'importance des travaux théoriques et pratiques de l'*Escuela de Santa Fe* (École de Santa Fe) et du groupe *Cine Liberación* (Cinéma Libération) en Argentine ainsi que du cinéaste Julio García-Espinosa à Cuba. Dans les deux premiers cas, leurs films – et le cinéma – ont été pensés comme l'œuvre d'un collectif qui représente les inquiétudes du peuple. Pour sa part, García-Espinosa a voulu le dépassement de la séparation entre auteur et peuple et l'émergence d'un peuple-auteur (nous aborderons cette problématique dans la deuxième et troisième parties de cette thèse). En France, à partir de la fin des années soixante et pendant les années soixante-dix, certains groupes de cinéastes, dont le Front paysan au Sud-ouest, vont s'engager dans une démarche plus ou moins similaire. Ce groupe de cinéastes réalisa des films en étroite collaboration avec les organisations et les syndicats paysans. Ceux-ci intervinrent dans la réalisation des enquêtes préalables au tournage des films, dans l'écriture des scénarios et dans le montage. Après avoir discuté avec les groupes paysans de la « nécessité » ou la « fonction » d'un projet cinématographique, les cinéastes proposaient aux paysans des « pré-scénarios » et, une fois le film tourné, des « prémontages » des films, qu'ils avaient le droit de discuter en proposant des « corrections ». Selon les membres du « Front paysan », « un tel film, les paysans peuvent prétendre qu'il est leur puisqu'ils en contrôlent de bout en bout sa fabrication ». Cf. Front paysan. « Prendre part à la transformation de la réalité sociale ». *Cinéma d'Aujourd'hui*, n° 5-6, mars-avril 1976, p. 105, 106.

⁹⁴ Le cas brésilien est le plus démonstratif de l'importance des festivals et des revues spécialisées. En 1964 *Deus e o diabo na terra do sol* (Le dieu noir et le diable blond, Glauber Rocha, 1964) et *Vidas secas*, (Sécheresse, Nelson Pereira dos Santos, 1963) ont été sélectionnés au festival de Cannes. Cette année-là *Les fusils* (Ruy Guerra, 1964) remporta le Prix spécial du Jury du Festival de Berlin. Ces trois films devinrent les principales références du Cinema novo en Europe. Ils furent une source d'inspiration importante pour certains réalisateurs français qui partagent leur volonté de transformer, renouveler ou même bouleverser le cinéma. Alexandre Figueiroa Ferreira a mis en relief l'importance des revues spécialisées françaises dans la promotion internationale

« périphériques », dans certains cas, d'accéder à une reconnaissance nationale qu'il aurait été beaucoup plus complexe d'obtenir sans ce succès préalable en Europe⁹⁵.

3. Le sentiment de nouveauté dans les cinémas latino-américains

Traditionnellement, il a été accepté que le terme Nouveau cinéma latino-américain a commencé à s'employer massivement au Festival de Cinéma latino-américain de Viña del Mar (Chili) de 1967⁹⁶. C'est seulement à partir de ce festival que les réalisateurs latino-américains vont employer le terme pour désigner un projet cinématographique qui prétend englober différentes expériences latino-américaines de renouvellement du cinéma, ouvertement révolutionnaires au sens politique et cinématographique.

Il est certain que les nouveaux cinémas européens ont influencé les cinéastes latino-américains ; cependant, comme le souligne Casetti, ces derniers ont partagé la « volonté de rupture » des Européens, mais non leurs objectifs⁹⁷. Le Nouveau cinéma latino-américain, en effet, présente des particularités par rapport au reste des nouveaux cinémas. La première, c'est que le terme surgit de manière assez tardive, en 1967 ; en ce temps-là les nouveaux cinémas en Europe dérivent vers des expériences cinématographiques qui mettent en relief le discours politique du cinéma (il s'agit d'un élément qui à notre sens à toujours été présent dans le

du Cinema novo. Selon l'auteur, pour les *Cahiers du Cinéma* le Cinema novo a joué un « rôle substitutif » en remplaçant « l'espace jadis occupé par le Néoréalisme italien et la Nouvelle vague française » car il prenait l'allure de « modèle théorique ». En ce qui concerne *Positif*, « le Cinema novo a plutôt joué un rôle confirmatif, c'est-à-dire, que le mouvement brésilien était uniquement une confirmation de la notion de cinéma d'action politique qui animait les réflexions de la revue ». Il est certain que ces revues ont fait connaître en France le cinéma de Guerra, Pereira dos Santos, Diegues, Rocha et De Andrade. Cependant, l'un des principaux défauts de ces approches, selon Figueroa Ferreira, a été la schématisation de la réalité socioculturelle et politique brésilienne et l'idéalisation du Cinéma Novo. Cf. Alexandre Figueroa Ferreira. *La vague du cinéma novo en France fut-elle une invention de la critique ?* Paris : L'Harmattan, 2000, p. 264-265.

⁹⁵ Même aujourd'hui on peut trouver ce schéma en Amérique latine. Un bon exemple est le cas de Carlos Reygadas, qui n'a commencé à être valorisé par la critique et les distributeurs mexicains qu'à partir de ses succès aux festivals de Rotterdam et Cannes. La nécessité paradoxale d'une légitimation européenne ou états-unienne des cinéastes latino-américains entraîne une certaine dépendance aux critères esthétiques des jurys et des programmeurs étrangers, au risque de l'idéalisation ou de la construction de stéréotypes autour des films latino-américains. De même, la consécration à l'étranger peut aider à éveiller l'intérêt des producteurs et des organismes officiels, mais elle seule ne solutionne pas le problème de la diffusion en salle des films nationaux, qui, en termes d'horaires, de nombre de salles et de temps à l'affiche, est toujours désavantageuse par rapport aux films d'Hollywood. Cf. Carlos Bonfil. « Le renouveau artistique du cinéma mexicain ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 17, 2009, p. 34 - 45. Julie Amiot-Guillouet. « Carlos Reygadas, le cinéma mexicain et la critique : une belle histoire ? ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 14, 2006, p. 154-165.

⁹⁶ Zuzana Pick. *op. cit.*, p. 1. Alfredo Guevara, Raúl Garcés. *Los Años de la ira, Viña del Mar 67*. La Havane: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, p. 15, 16. Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago : Cesoc, Chile-América, 1990, p. 17.

⁹⁷ Francesco Casetti. *op. cit.*, p. 89.

cinéma, mais que les cinéastes de l'époque manifestent, assument et revendiquent de manière plus explicite qu'auparavant, surtout à partir de mai 1968). En accord avec ce phénomène, le Nouveau cinéma latino-américain revendique dès ses débuts un discours ouvertement politique et révolutionnaire, en rapport direct avec le contexte historique de l'Amérique latine de l'époque, qu'on a essayé de décrire plus avant.

La deuxième particularité c'est que le renouvellement cinématographique voulu par le Nouveau cinéma latino-américain n'a pas un caractère exclusivement national. Au contraire, leurs membres revendiquent la portée sous-continentale du projet, car pour eux il existe *un* cinéma latino-américain qui englobe toutes les expériences cinématographiques similaires. C'est pour cela qu'ils mettent en relief les points en commun de leurs pratiques nationales. De même, les particularités de chaque cinématographie nationale sont considérées comme l'expression de la diversité du projet cinématographique sous-continentale. Cependant, il faut souligner que chaque pays a des caractéristiques spécifiques prononcées. On peut distinguer *grosso modo* quatre groupes de pays en Amérique latine en ce qui concerne la production cinématographique. D'abord il y a trois pays, le Mexique, le Brésil et l'Argentine, qui ont développé des industries de cinéma précaires, basées sur le système des studios. Dans un deuxième groupe se trouvent des pays tels que le Chili, la Colombie, le Venezuela et peut-être le Pérou où il y a des initiatives intermittentes pour développer une industrie du cinéma. Troisièmement, on trouve un groupe de pays où la production cinématographique est en état latent, brisé parfois par des initiatives isolées : c'est le cas de la Bolivie, de l'Équateur, du Paraguay et de l'Amérique centrale⁹⁸. Pour finir, Cuba forme un groupe à elle seule : il s'agit d'un pays qui commence à développer une petite industrie dans le cadre d'un régime socialiste. À cause de la faiblesse des industries cinématographiques latino-américaines, le Nouveau cinéma latino-américain doit être compris, avant tout, comme un projet cinématographique qui s'engage dans le processus révolutionnaire latino-américain et non comme une simple réaction contre les studios latino-américains. À l'exception du cas cubain, les industries nationales du cinéma sont considérées comme une pièce de plus dans le système néocolonial vu son caractère « bourgeois » (en conséquence elles sont qualifiées d'

⁹⁸ Nous suivons, avec quelques modifications, le classement proposé par Paulo Antonio Paranaguá. Cf. Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 23-26.

« antinationales » et accusées d'être des « marionnettes »). Le principal point de mire des réalisateurs, ce ne sont donc pas les industries, mais bien le néocolonialisme.

En troisième lieu, on souligne qu'en Amérique latine, le « sentiment de nouveauté » se présente aussi dans d'autres expériences de renouvellement artistique de dimension sous-continentale dont la « nouvelle chanson latino-américaine » – mouvement constitué, entre autres, de Violeta Parra et Víctor Jara, au Chili ; Mercedes Sosa, en Argentine ; Pablo Milanés et Silvio Rodríguez, à Cuba – et le *boom* latino-américain – avec des auteurs tels que Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso et Gabriel García Márquez, ce dernier s'intéressant au Nouveau cinéma latino-américain surtout à partir des années quatre-vingt. On peut expliquer cette coïncidence de mouvements artistiques à partir de l'effervescence politique, sociale et culturelle qui secoue le sous-continent dans les années soixante et soixante-dix. On remarque, en effet, que le « sentiment de nouveauté » en Amérique latine est lié au projet révolutionnaire.

El proceso de modernización cultural, desplegado en el siglo XX, écrit Beatriz Sarlo à propos de l'Amérique latine, incluye en su centro los programas humanistas y de izquierda. Si para la vanguardia “lo nuevo” es fundamento de valor, para la fracción de izquierda intelectual, la reforma, la revolución o cualquier otra figura de la utopía transformadora se proponen como fundamento⁹⁹.

C'est pourquoi il n'est pas surprenant que les artistes engagés aux idées révolutionnaires aspirent à développer un art « nouveau », associé aux idées de « libération » des pays et de construction d'une société nouvelle. L'« homme nouveau », décrit par Ernesto Guevara et Frantz Fanon¹⁰⁰ comme l'homme libéré qui surgit lors de la révolution socialiste, devient un symbole utopique – un peu messianique – maintes fois mentionné par les artistes de l'époque. Il est vu comme l'homme qui lutte, c'est-à-dire l'homme qui prend conscience de soi, qui se redresse et s'autonomise en luttant.

D'après Fernando Birri :

⁹⁹ « Le processus de modernisation culturelle déployé au XX^e siècle, écrit Beatriz Sarlo à propos de l'Amérique latine, comprend en son sein les programmes humanistes et de gauche. Si pour l'avant-garde le “nouveau” est au fondement de la valeur, pour la fraction de la gauche intellectuelle, ce sont la réforme, la révolution ou toute autre figure de l'utopie transformatrice qui se posent comme fondement. » Beatriz Sarlo. *Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires*. In Ana María de Moraes Belluzzo (éd.). *Ibidem*. p. 35 (nous traduisons).

¹⁰⁰ Le concept a été développé par Ernesto Guevara dans le texte *L'homme Nouveau*, 1965. Frantz Fanon l'évoque lui-aussi dans *Les damnés de la terre*, 1961 : « Il faut faire peau neuve, développer une pensée neuve, tenter de mettre sur pied un homme neuf ». Cf. Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte, [1961] 2002, p. 305.

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto, un arte nuevo, un cine nuevo, urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica [...] para cuya comprensión –o más bien incomprendión– se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos¹⁰¹.

La nouveauté ne s'exprime pas non plus comme un conflit générationnel comme cela a été le cas, d'une certaine façon, pour les critiques des *Cahiers du Cinéma* à la fin des années cinquante¹⁰². Pour les cinéastes du Nouveau Cinéma latino-américain, si le cinéma latino-américain est une réaction, il s'agit de réagir avant tout contre le « cinéma du système » ou contre le « cinéma impérialiste » et non contre le « cinéma de papa »¹⁰³. Un bon exemple de ce point de vue est la division assez schématique, entre le « nouveau cinéma » et le « vieux cinéma » établie par Aldo Francia, le créateur du festival de Viña del Mar: « El Cine Nuevo provoca la unión a la tierra y la rebelión contra la injusticia. El Cine Viejo disfraza la realidad con lo extranjerizante y adormece el instinto de rebelión, mediante el entretenimiento sano del espectador¹⁰⁴. » Bien qu'ils soient assez réducteurs ces propos attirent notre attention, parce que Francia envisage le « Nouveau cinéma » comme un agent de révolution ainsi que comme un catalyseur des problèmes identitaires au niveau national et latino-américain. Pour sa part, le « Vieux Cinéma » est vu comme un objet d'évasion, une copie des goûts et des modèles esthétiques européens et états-uniens, en somme, un produit aliénant. Francia déclare même que le « Vieux cinéma » assume « el punto de vista del conquistador y no del conquistado¹⁰⁵ ».

¹⁰¹ « Nous cherchons à créer un nouvel homme, une nouvelle société, une nouvelle histoire, et, par là même, un nouvel art, un nouveau cinéma, en toute urgence. Avec la matière première d'une réalité peu et mal comprise : la réalité de l'aire des pays sous-développés d'Amérique latine [...] dont la compréhension – ou plutôt l'incompréhension – a toujours été soumise aux schémas interprétatifs des colonialistes étrangers ou de leurs sous-fifres locaux, déformés selon la mentalité des premiers. » Fernando Birri. « Cine y subdesarrollo ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, 206 (nous traduisons).

¹⁰² « [...] partout où il y aura un cinéaste disposé à filmer la vérité et à affronter les normes hypocrites et policières de la censure, il y aura un germe vivant du Cinema Novo. » Glauber Rocha. « Esthétique de la faim ». In Sylvie Pierre. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987, p. 125.

¹⁰³ Il faut rappeler, en tout cas, que lorsque les réalisateurs latino-américains ont fait ces déclarations, en Europe un bon nombre de cinéastes des « nouveaux cinémas » avaient commencé à utiliser un langage plus ouvertement politisé.

¹⁰⁴ « Le Nouveau Cinéma provoque l'union à la terre et la rébellion contre l'injustice. Le Vieux Cinéma déguise la réalité en reproduisant les caractéristiques du cinéma étranger et endort l'instinct de rébellion, à travers le sain divertissement du spectateur. » Aldo Francia. *op. cit.*, p. 42 (nous traduisons).

¹⁰⁵ Le « vieux cinéma » assume « le point de vue du conquistador et non du conquis ». *Ibidem*. p. 40 (nous traduisons).

Avant l'émergence du terme Nouveau cinéma latino-américain le concept de « nouveau » fut employé par différents courants cinématographiques latino-américains. Le plus important est le Cinema novo brésilien dont nous parlerons en détail dans la deuxième partie de ce travail. Pour l'instant il suffit de dire que l'expérience brésilienne trouve ses origines à la fin des années cinquante, à partir des premiers films de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40°* (1955) et *Rio, zone nord* (1957), un réalisateur manifestement influencé, à l'époque, par le néoréalisme italien. Pourtant, pendant l'éclosion du Cinema novo durant les années soixante, son principal représentant au Brésil et à l'étranger sera Glauber Rocha. À Cuba, à partir de 1959, les efforts de l'ICAIC pour développer l'industrie cinématographique dans l'île commencent à donner leurs premiers résultats, même si la production reste assez réduite. Le président de l'ICAIC, Alfredo Guevara, les réalisateurs cubains et la presse spécialisée, notamment la revue *Cine Cubano*, parlent parfois d'un Nouveau Cinéma cubain, même si l'expression n'a pas rencontré la même résonance qu'au Brésil. En ce qui concerne le Chili, le terme « nouveau cinéma » est employé surtout à la suite des festivals de Viña del Mar de 1967 et 1969, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un concept qui se développe de manière parallèle à celui de Nouveau cinéma latino-américain. Les réalisateurs cubains, chiliens et brésiliens qui défendent le terme « nouveau cinéma » s'engageront dans le projet d'un nouveau cinéma sous-continentale à la fin des années soixante.

En Argentine la situation est différente, car les réalisateurs qui revendiquent expressément leur adhésion à un « nouveau cinéma argentin » ne feront pas partie du Nouveau cinéma latino-américain. Les termes « Nouveau cinéma argentin », « Nouvelle vague » argentine ou « Génération des années soixante » servent à dénommer une certaine tendance hétérogène de jeunes réalisateurs qui entreprennent une rénovation générationnelle, formelle et thématique du cinéma argentin à la fin des années cinquante et au début des années soixante¹⁰⁶. Le Nouveau cinéma argentin a vu le jour au milieu d'une crise structurale de l'industrie cinématographique argentine. Après la chute de Perón en 1955, les studios argentins font faillite pendant la dictature d'Aramburu. À la fin de la décennie, le gouvernement d'Arturo Frondizi (1958-1962), à travers l'Institut national de cinématographie, fomenta la production de longs-métrages et, surtout, de courts-métrages à bas coûts. Cependant, la distribution en

¹⁰⁶ Simón Feldman. *La Generación del sesenta*. Buenos Aires : Editorial Legasa, 1990, p. 7, 101, 103. Tzvi Tal. *Pantallas y revolución, una visión comparativa del Cine de liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires : Lumière, 2005, p. 57-61.

salles de ces derniers est marginale. Même si à long terme elle s'avère insuffisante pour le développement d'un cinéma argentin indépendant des studios, cette initiative a aidé au surgissement d'un certain nombre de jeunes réalisateurs, en provenance des ciné-clubs et très influencés par la Nouvelle vague française, qui ont entrepris le renouvellement du champ et du langage cinématographique. La Génération des années soixante aborde d'un point de vue intimiste et assez irrévérencieux des thèmes propres aux couches moyennes ; leurs histoires, parfois tirées d'expériences personnelles, s'intéressent souvent aux problèmes de la jeunesse¹⁰⁷. Les principaux représentants de ce courant ont été Manuel Antin, Rodolfo Khun, David José Kohon et Leopoldo Torre Nilsson. Un peu plus âgé que le reste des réalisateurs mentionnés, ce dernier, qui bénéficiait déjà d'une grande renommée en Argentine à la fin des années cinquante, a par la suite été le vrai meneur de ces cinéastes. Il s'opposait aux comédies populaires produites par les compagnies argentines du temps de Perón. Par contre, il proposait un cinéma qui s'intéresse aux problèmes psychologiques de personnages de la bourgeoisie¹⁰⁸.

La Génération des années soixante a été très critiquée par les réalisateurs argentins qui s'engagent dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain (notamment Birri et le groupe *Cine Liberación*). Ils la considèrent « petite bourgeoise », éloignée des goûts et intérêts du « peuple », « limitée » et « francisée »¹⁰⁹. Cette dernière remarque attire notre attention car la Nouvelle vague ayant exercé elle aussi une influence considérable sur les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, la critique risque alors de se retourner contre eux. Cependant, plutôt que le fait d'avoir des référents étrangers, cette critique concerne davantage la manière de s'approprier des modèles européens sans prendre en compte la réalité argentine. En ce sens, la critique contre la Génération des années soixante est motivée avant tout par l'absence d'un discours plus explicitement social dans leurs films¹¹⁰. Pour leur part les

¹⁰⁷ Gonzalo Aguilar. « La generación del 60 ». In Claudio España (dir.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957 – 1983)*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 88-89.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 90.

¹⁰⁹ Selon Peter B. Schuman. « El modelo de la Nouvelle Vague estimuló a algunos afrancesados a intentar algo similar. » « *Le modèle de la Nouvelle Vague a poussé quelques "francisés" à essayer quelque chose de similaire.* » Cf. *Historia del cine latinoamericano*, cité par Simón Feldman. *op. cit.*, p. 104 (nous traduisons).

¹¹⁰ Octavio Getino continue à défendre cette position quarante ans après : « Sin mayores posibilidades de conexión con la realidad nacional, los jóvenes realizadores informaban de aquella a través de múltiples formas, todas ellas coincidentes en un mismo y limitado esquema: trasladar a la pantalla, mediante los recursos aprendidos particularmente en el cine europeo, el mundo o las ideas nacidas de la experiencia individual, de la clase media porteña, recortada habitualmente del país real por la influencia ideológica oligárquica. » « *Sans autres possibilités de connexion avec la réalité nationale, les jeunes réalisateurs en rendaient compte à travers de multiples formes, qui coïncidaient toutes en un même schéma limité : transposer à l'écran, grâce aux recours appris particulièrement dans le cinéma européen, le monde ou les idées nées de l'expérience individuelle, de la*

intégrants de ce courant ont revendiqué leur cinéma comme une expression personnelle et ils ont argumenté que la dimension psychologique d'une histoire n'est absolument pas le patrimoine exclusif du cinéma européen¹¹¹.

De manière parallèle à l'émergence du Nouveau cinéma argentin, Fernando Birri fonde l'une des premières écoles universitaires de cinéma d'Argentine : l'Institut cinématographique de l'Université nationale du Littoral, à Santa Fe (1956). En 1958, sort le premier film de l'école : *Tire dié* (Jetez dix centimes), l'un des premiers documentaires sociaux de l'Amérique latine. L'objectif de Birri était de développer en Argentine un cinéma « national », « réaliste » et « critique »¹¹², opposé au Nouveau cinéma argentin – qui s'intéressait plus à l'expression des préoccupations personnelles de ses auteurs. L'influence du néoréalisme italien sur l'École de Santa Fe est patente, Birri lui-même avait fait des études de cinéma au Centre expérimental de cinématographie de Rome (Centro Sperimentale di Cinematografia) au début des années cinquante, et il avait travaillé comme assistant de Vittorio De Sica. Cependant, le but de Birri n'était pas de faire une copie de l'expérience italienne mais de la réélaborer, c'est-à-dire d'adapter la « conception néoréaliste du cinéma » aux enjeux de la réalité argentine pour dénoncer le sous-développement. La pensée de Birri a eu un impact certain sur les cinéastes latino-américains de l'époque intéressés par le développement d'un cinéma de thématique sociale. C'est pourquoi elle s'avère d'une importance indéniable dans l'émergence du projet du Nouveau cinéma latino-américain ; nous y reviendrons.

4. Congrès et festivals de cinéma latino-américain : du concept de « cinéma indépendant » au « nouveau cinéma »

Bien que le terme Nouveau cinéma latino-américain commence à être employé en 1967, les premières tentatives d'intégration des cinéastes latino-américains ont commencé auparavant. En 1958 a eu lieu à Montevideo le I^{er} Congrès latino-américain de cinéastes indépendants (Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas [sic.] Independientes), organisé par le

classe moyenne porteña [habitant de Buenos Aires], habituellement coupée du pays réel par l'influence idéologique oligarchique. » Octavio Getino. *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires : Ciccus, 2005, p. 47 (nous traduisons).

¹¹¹ Simón Feldman. *op. cit.*, p. 104.

¹¹² Fernando Birri. « Manifiesto de Tire dié: por un cine nacional, realista y crítico ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 16.

département de ciné-art du Service officiel de radio électrique (SODRE)¹¹³. Le congrès, consacré principalement au cinéma documentaire, a eu comme invité d'honneur le Britannique John Grierson¹¹⁴ et a compté avec la participation de délégués d'Argentine, du Brésil, du Chili, de la Bolivie, du Pérou et d'Uruguay ; c'est-à-dire qu'à l'exception de Grierson, le congrès s'est limité à une participation du Cône Sud latino-américain¹¹⁵. Les assistants ont décidé de créer l'Association latino-américaine de cinéastes indépendants (Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes, ALACI). De même, ils ont lancé un appel aux gouvernements latino-américains afin que leurs institutions encouragent le développement du cinéma, protègent les cinématographies nationales face à Hollywood, assurent la libre diffusion des films latino-américains dans le sous-continent et favorisent les échanges entre les professionnels du cinéma latino-américain. Bien que ces mesures ne se matérialisent pas – pas même la création de l'ALACI –, le congrès du SODRE a été la première rencontre de réalisateurs latino-américains¹¹⁶. Malgré le nombre réduit de pays représentés, dans la déclaration finale du congrès a été mis en valeur, de façon générale, le rôle du cinéma comme expression de l'identité culturelle et reflet des différentes sociétés latino-américaines¹¹⁷.

Les Expositions du cinéma latino-américain réalisées à Santa Margherita Ligure, Sestri Levante et Gênes, entre 1960 et 1965 – et ultérieurement le Festival de Pesaro –, ont eu une plus grande importance dans le développement d'un projet cinématographique continental. Les rencontres liguriennes ont été organisées par le Colombianum, une institution créée par les jésuites qui avait pour but la promotion des relations culturelles avec le Tiers Monde. Il peut sembler curieux que ces rencontres aient eu lieu en Italie et non en Amérique latine ; pourtant, la situation politique du continent américain – où s'était instauré un climat de tension et d'instabilité après la Révolution cubaine – rendait presque impossible une telle

¹¹³ Aujourd'hui le service est connu sous le nom Servicio Oficial de Radiotelevisión y Espectáculos.

¹¹⁴ Nelson Pereira dos Santos. « La comète Grierson en Amérique latine ». *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 104. Dossier *Le cinéma vu par les cinéastes*.

¹¹⁵ Au congrès ont assisté principalement des représentants argentins (13) et uruguayens (5). La Bolivie, le Brésil, le Chili et le Pérou n'ont eu qu'un seul délégué chacun.

¹¹⁶ Il y a eu au moins trois rencontres de cinéastes avant celle de Montevideo : le Congrès hispano-américain de cinéastes (Madrid, 1931), et les I^{er} et II^e Festival cinématographique hispano-américain (Madrid, 1948 et 1950), mais il s'agit de rencontres de type ibéro-américains, c'est-à-dire qu'elles comprennent la péninsule Ibérique. Cf. Octavio Getino. « La integración como idea y como posibilidad ». In *Memorias XX Aniversario de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. p. 141. (Le document a été remis par Edmundo Aray à l'auteur.)

¹¹⁷ « Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes ». In *Hojas... op. cit.*, vol. I, p. 537-543.

rencontre en Amérique latine¹¹⁸. Ces initiatives italiennes ont permis une plus grande connaissance du cinéma latino-américain en Europe et elles ont facilité le rencontre des réalisateurs des deux continents. Parmi les personnalités européennes qui ont assisté à ces rencontres on peut citer Edgar Morin, Agnès Varda, Jacques Demy, Luis Berlanga, Joris Ivens, et le critique des *Cahiers du Cinéma* Louis Marcorelles¹¹⁹. Ces deux derniers vont assister ultérieurement au Festival de Viña del Mar de 1969. Si l'on compare ces rencontres avec le congrès organisé par le SODRE en 1958, on constate un nombre beaucoup plus important de pays représentés et une diversité géographique plus marquée dans les réunions italiennes que dans la rencontre d'Uruguay ; ainsi, à la III^e Exposition ont assisté des délégués de l'Argentine, du Brésil, du Mexique, de Cuba, de la Bolivie, du Chili, de la Colombie, du Paraguay, de l'Uruguay et du Venezuela.

Les propositions élaborées par les délégués ont mis l'accent sur la nécessité d'une intégration cinématographique latino-américaine et l'approfondissement des échanges entre les cinématographies du continent : « Es por lo tanto imperioso promover las más estrechas relaciones cinematográficas entre nuestros países, asegurar la libre circulación de filmes y publicaciones, facilitar los contactos directos a través de semanas de cine, mesas redondas y seminarios de estudios e intensificar la participación en los festivales internacionales [...]»¹²⁰. » C'est au cours de la III^e Exposition qu'a été annoncée la création de la Conférence latino-américaine de cinéastes indépendants (Conferencia Latinoamericana de Cineístas [sic.] Independientes). Comme dans le cas du congrès du SODRE ces propositions et annonces

¹¹⁸ Les Expositions du cinéma latino-américain n'ont pas été exemptes de problèmes politiques. Lors de la deuxième édition (1961) les films de la délégation cubaine ont été bloqués à la douane italienne, ce qui a suscité des protestations de la critique spécialisée accréditée au festival. Deux ans plus tard les autorités italiennes ont essayé d'interdire la projection des documentaires cubains *Primer Carnaval Socialista* (Premier carnaval socialiste, Alberto Roldán, 1962) et *Y me hice maestro* (Et je suis devenu professeur, Jorge Fraga, 1961). Les organisateurs du festival ont réussi à l'empêcher, mais ils ne sont pas parvenus à éviter le blocage en douane du long-métrage de l'ICAIC *Cuba 58* (Jorge Fraga, José Miguel García Ascot, 1962). Cf. Alfredo Guevara. « Sestri Levante, IV reseña del Cine Latinoamericano ». In *Memoria... op. cit.*, p. 15-16. (Publié à l'origine dans *Cine Cubano*, 1963, n° 3).

¹¹⁹ Alfredo Guevara. « III Exposición de cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 7, 1962, p. 5-6.

¹²⁰ « Il est par conséquent urgent de promouvoir d'étroites relations cinématographiques entre nos pays, d'assurer la libre circulation de films et publications, de faciliter les contacts directs à travers des semaines de cinéma, des tables rondes et des séminaires d'études, et d'intensifier notre participation aux festivals internationaux [...]. » « Declaración del cine latinoamericano independiente ». In *Memoria... op. cit.*, p. 11 (nous traduisons). Ces objectifs sont annoncés à nouveau et sans changements substantiels lors de la IV^e Exposition (1963). Il faut signaler que lors de cette rencontre les cinéastes latino-américains ont demandé à la Fédération internationale des archives du film (FIAF) la création d'un fonds de films latino-américains afin de faciliter leur distribution et leur échange. Cf. « Decisión final de la mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano ». In *Ibidem*, p. 13.

n'ont pas entraîné de résultats concrets. Cependant, l'idée d'une intégration latino-américaine commençait à être invoquée par un nombre croissant de réalisateurs.

Il est intéressant de souligner que pour désigner le type de cinéma qu'ils voulaient promouvoir en Amérique latine, les réalisateurs ont employé le terme « indépendant » aussi bien au congrès du SODRE qu'à la III^e Exposition de Sestri Levante de 1962. Le mot « nouveau » n'avait pas été utilisé jusqu'alors pour évoquer les propositions d'intégration cinématographique latino-américaine. En ce qui concerne le congrès de Montevideo il nous semble que la raison pour laquelle le terme « indépendant » a été privilégié au détriment de « nouveau » est d'ordre chronologique. Le congrès a eu lieu en mai 1958 et à ce moment-là le concept de « nouveau cinéma » n'était pas encore devenu populaire, du moins en Amérique latine, pour désigner les expériences de renouvellement cinématographique.

Dans le cas des Expositions du Cinéma latino-américain réalisées en Italie, la chronologie n'est pas un argument valable, parce qu'à ce moment-là – le début des années soixante – le « nouveau cinéma » était un concept largement utilisé aussi bien en Amérique latine qu'en Europe pour désigner les courants de renouvellement cinématographique autochtones et étrangers. Il est possible que le terme « indépendant » ait été employé encore à Sestri Levante afin d'établir une sorte de continuité entre l'Association latino-américaine de cinéastes indépendants (1958) et la Conférence latino-américaine de cinéastes indépendants (1962). Cette hypothèse est plausible car certains cinéastes (les Argentins Rodolfo Kuhn, Marcelo Simonetti et Alejandro Saderman) ont participé aux deux rencontres. Cependant, la volonté d'établir une continuité entre les deux initiatives n'est ni mentionnée dans la Déclaration du cinéma latino-américain de Sestri Levante, ni dans les articles et interviews publiés à propos des rencontres par la presse spécialisée de l'époque. C'est pourquoi il s'avère difficile de vérifier la validité de cette conjecture.

Même si l'on accepte les deux hypothèses précédentes comme les raisons pour lesquelles le terme « indépendant » a été privilégié à la place de « nouveau », on se heurte à un problème concernant le signifié de ces termes. Pour le dire autrement, ces mots ne désignent pas la même chose, donc on ne peut pas les utiliser comme synonymes. Le concept de « cinéma indépendant » ne contient pas nécessairement le « sentiment de nouveauté » dont parle Casetti et que nous avons essayé d'appliquer au Nouveau cinéma latino-américain. L'« indépendance » au cinéma est aussi un « état d'esprit », mais il n'a pas les mêmes

connotations que le terme « nouveau », car il souligne, avant tout, l'importance de la liberté comme une condition nécessaire à la création¹²¹. Cette liberté peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples – économiques, politiques, religieuses, institutionnelles –, ce qui accroît la complexité et l'ambivalence du terme.

Dans le cas du congrès du SODRE on peut savoir ce que les cinéastes ont voulu dire avec le terme « indépendant » : « [Se] entiende por cineístas independientes a todos aquellos profesionales que trabajan sin estar ligados en relación de dependencia, a las empresas de producción o distribución y pueden decidir libre y personalmente la orientación temática o estética de sus películas¹²². » L'indépendance des cinéastes a été définie dans le congrès par rapport à l'industrie cinématographique traditionnelle et comme une manière de défendre leur liberté créatrice. Pour les réalisateurs présents au SODRE le cinéaste indépendant est celui qui n'appartient pas à l'industrie du cinéma et qui, par conséquent, ne se soumet pas à ses contraintes thématiques¹²³. On pourrait se demander à quels réseaux de diffusion avaient recours ces cinéastes « indépendants » à l'époque, en Amérique latine. En effet, pour la plupart d'entre eux, la défense de leur liberté créatrice, entendue comme leur indépendance vis-à-vis des contraintes imposées par les studios, entraîne leur éloignement des circuits de distributions traditionnels et, en conséquence, l'éloignement du public.

On s'aperçoit que cette première définition de l'« indépendance » est loin de l'appel à l'engagement révolutionnaire que les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain promouvront dix ans plus tard. Pour ce qui est du festival de Sestri Levante de 1962, il n'a pas été défini explicitement ce que les délégations latino-américaines voulaient dire par « cinéma indépendant ». Cependant, on remarque un léger changement par rapport au congrès du SODRE en ce qui concerne ce concept. Le langage employé est plus combatif. De même le

¹²¹ D'après Claire Chatelet la définition du « cinéma indépendant » demeure fragile: « La question des critères de définition d'un cinéma "indépendant" est loin d'être tranchée. L'indépendance au cinéma est sans doute davantage un état d'esprit qui conçoit la liberté (sous toutes ses formes) comme un préalable nécessaire à la création, qu'un fait véritablement avéré. » Claire Chatelet. *Des mythes et des réalités de l'avant-garde à Dogme 95, entre tradition et invention*. Thèse sous la direction de Guy Chapouillié. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel – Laboratoire de Recherche en Audiovisuels : 2004, p. 240-241.

¹²² « Par cinéastes indépendants, nous entendons tous les professionnels qui travaillent sans être liés par une relation de dépendance à des entreprises de production ou de distribution et qui peuvent décider librement et personnellement de l'orientation thématique ou esthétique de leurs films. » « Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes ». In *op. cit.*, p. 541 (nous traduisons).

¹²³ Cela ne veut pas dire que ces cinéastes ne doivent pas se heurter à d'autres contraintes d'ordre économique, social, temporel, provenant de leur indépendance par rapport à l'industrie.

discours invoque moins l'indépendance créative que la nécessité d'augmenter la qualité des productions. Pour les cinéastes, l'objectif à atteindre pour le cinéma latino-américain est principalement de représenter de manière efficace la réalité du sous-continent. En effet, on parle de « convertir en realidad las luchas del cine independiente y trabajar por un mayor perfeccionamiento artístico y técnico que permite traducir fielmente la problemática latinoamericana¹²⁴ ». L'indépendance est revendiquée face aux « pressions » externes – probablement d'ordre politique – qui rendent difficile l'intégration des cinéastes : « [...] sentimos la necesidad de señalar que las dificultades originadas por las presiones externas e internas y que conducen al aislamiento de los artistas e intelectuales de América Latina no deben ser obstáculo insuperable para una más integra comunicación entre los cineastas independientes¹²⁵. »

Dans la rencontre de l'année 1963, le terme « indépendant » n'est pas mentionné, mais les cinéastes affirment qu'il faut que le cinéma latino-américain « no sea objeto exclusivo de explotación comercial »¹²⁶, ce qui d'une certaine manière équivaut à défendre leur propre indépendance. En effet, selon les réalisateurs présents à Sestri Levante, il est nécessaire d'encourager une production cinématographique qui soit en marge du système de studios, faute de quoi le cinéma « conduciría a la alienación cultural »¹²⁷. On constate que la notion du « cinéma indépendant » latino-américain évolue, à cette époque, de la revendication de la liberté créatrice, à la défense d'un cinéma qui « represente las verdaderas temáticas de la cultura nacional¹²⁸ » (thématiques qui, par ailleurs, ne sont pas définies). On pourrait se demander si ces impératifs invoqués par les cinéastes ne représentent pas des nouvelles « contraintes » qui encadrent la liberté des cinéastes. La question échappe aux limites de notre

¹²⁴ « transformar en realidad las luchas del cine independiente y trabajar a un plus grand perfeccionamiento artístico y técnico que permita de traducir fielmente la problemática latino-americana. » Alfredo Guevara. « III Exposición de cine Latinoamericano ». *op. cit.*, p. 3 (nous traduisons).

¹²⁵ « Nous éprouvons la nécessité de signaler que les difficultés engendrées par les pressions externes et internes et qui conduisent à l'isolement des artistes et intellectuels d'Amérique latine ne doivent pas constituer un obstacle insurmontable pour une plus grande communication entre les cinéastes indépendants. » « Declaración del cine latinoamericano independiente ». In *Memoria*, *op. cit.*, p. 11 (nous traduisons). Le III^e Festival de Sestri Levante (juin 1962) a eu lieu dans un climat de tension internationale lié à la Révolution cubaine. Fidel Castro avait proclamé le caractère socialiste de la révolution (1961) et l'île avait été expulsée de l'OEA (janvier 1962). Il est probable que le passage que nous citons fasse allusion aux difficultés que les cinéastes avaient pour se rencontrer en territoire américain, à cause des problèmes diplomatiques entre leurs pays, de la censure cinématographique et de la dégradation progressive du système démocratique.

¹²⁶ « ne fasse pas exclusivement l'objet d'une exploitation commerciale ». « Decisión final de la mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano ». In *Ibidem*. p. 13 (nous traduisons).

¹²⁷ « conduirait à l'aliénation culturelle ». *Ibid* (nous traduisons).

¹²⁸ « représente les véritables thématiques de la culture nationale ». *Ibid* (nous traduisons).

recherche. Mais on peut se poser la question de savoir si cette nouvelle conception du « cinéma indépendant » permet toujours au cinéaste de « décider librement et personnellement de l'orientation thématique ou esthétique de ses films » comme cela avait été réclamé par les réalisateurs réunis à Montevideo en 1958.

Le refus du cinéma « commercial » semble influencé par l'essor de la théorie de la dépendance et la recherche d'une « libération » continentale à caractère révolutionnaire. Dans un texte tardif, daté de 1969, Guevara aborde la question du « cinéma indépendant » de ce point de vue. Selon le directeur de l'ICAIC : « La Revolución cubana abrió la posibilidad de abordar, con el surgimiento de una cinematografía independiente, sin ataduras mercantiles, la tarea de promover, por primera vez en América latina, la formación de un público liberado de todo condicionamiento ideológico imperial, y de sus sucedáneos neocoloniales¹²⁹. »

Mais au moment où Guevara écrit ces lignes, le concept de « cinéma indépendant » latino-américain avait été déjà supplanté presque complètement par celui du Nouveau cinéma latino-américain. Le terme se popularise au cours du I^{er} Festival du cinéma latino-américain de Viña del Mar (I Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, 1967)¹³⁰. Curieusement, à l'origine, le créateur du festival, Aldo Francia, avait conçu cette manifestation artistique comme le *I^{er} Festival de jeune cinéma latino-américain*. En effet, dans ses écrits il emploie indistinctement les termes « nouveau » et « jeune » ce qui dénote une certaine souplesse conceptuelle. En tout cas, l'épithète « nouveau » finit rapidement par s'imposer, comme le montre le discours d'ouverture du festival où Francia met en relief ce concept de

¹²⁹ « La Révolution cubaine a ouvert la possibilité d'aborder, avec l'émergence d'une cinématographie indépendante, sans attaches mercantiles, la tâche de promouvoir, pour la première fois en Amérique latine, la formation d'un public libéré de tout conditionnement idéologique impérial, et de ses succédanés néocoloniaux. » Alfredo Guevara. « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II : El cine cubano : instrumento de descolonización ». In *Nuestro Cine*. La Havane: EICTV San Antonio de los Baños, ICAIC, 1987, p. 78-79 (nous traduisons).

¹³⁰ Le I^{er} Festival de cinéma latino-américain est aussi connu comme le V^e Festival de cinéma de Viña del Mar. Il était organisé par le ciné-club de cette ville, créé par le pédiatre Aldo Francia. Le festival existait depuis 1962 et il était consacré exclusivement au court-métrage pendant ses cinq premières éditions. Au début Viña del Mar avait été conçu comme un festival de cinéma amateur national (1962) et ensuite comme un festival amateur international (1963 et 1964). En 1963 les films en concurrence provenaient de dix nations : l'Allemagne, l'Angleterre, le Canada, le Chili, Cuba, l'Écosse, l'Espagne, les États-Unis, la Tchécoslovaquie et le Venezuela. L'année suivante les films provenaient de quatorze pays et des prix ont été accordés à des films en compétition provenant d'Allemagne, Argentine, France, Italie, Portugal, Suède et Tchécoslovaquie (on remarque une préférence claire pour les films européens). Par contre, le IV^e Festival a été exclusivement national et les organisateurs ont laissé de côté le caractère « amateur » afin d'inclure les productions des écoles du cinéma chiliennes. Les films vainqueurs de cette édition ont représenté le Chili au festival de 1967. Cf. Aldo Francia. *op. cit.*, p. 61, 110.

« nouveauté » : « Queremos unirnos para dar nacimiento a un cine nuevo¹³¹. » Le terme Nouveau cinéma latino-américain est déjà évoqué au cours de la I^{re} Rencontre de cinéastes latino-américains qui a eu lieu durant le festival, il est employé à plusieurs reprises dans les actes de la réunion. On remarque qu'ils n'ont pas eu recours à d'autres concepts comme « jeune » ou « indépendant » pour désigner le même phénomène, à l'exception du premier paragraphe de la déclaration finale où les cinéastes ont utilisé un concept hybride : « nouveau cinéma indépendant¹³². »

Le choix du terme Nouveau cinéma latino-américain pour nommer le projet cinématographique sous-continental, s'explique par l'influence du phénomène des « nouveaux cinémas », ainsi que par l'idée de « nouveauté » présente dans le discours de la gauche révolutionnaire. À la différence de « cinéma indépendant latino-américain », le terme Nouveau cinéma latino-américain désigne avec plus de justesse la volonté de « renouvellement » et de « révolution » revendiquée par les cinéastes qui ont adhéré au projet cinématographique.

D'après A. Fornet :

Para una generación obligada a aceptar los esquemas de Hollywood como el Código inviolable del cine, el nuevo movimiento cinematográfico fue también una experiencia descolonizadora, y no sólo en el plano cultural: descubrir un lenguaje propio equivale a descubrir un destino propio, lo que en América Latina suele tener profundas implicaciones políticas¹³³.

En termes concrets le festival de Viña del Mar a bénéficié d'une plus grande notoriété que le congrès du SODRE de 1958, grâce à un plus grand nombre de pays représentés et de délégués¹³⁴. L'importance de la I^{re} Rencontre de cinéastes latino-américains (Viña del Mar, 1967) a souvent fait oublier que, malgré son nom, ce n'est pas la première rencontre de ce

¹³¹ « Nous voulons nous unir pour donner naissance à un nouveau cinéma. » *Ibidem*, p. 120 (nous traduisons).

¹³² « Resoluciones aprobadas por el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar ». In Raúl Garcés et Alfredo Guevara. *op. cit.*, p. 66.

¹³³ « Pour une génération obligée à accepter les schémas d'Hollywood comme le Code inviolable du cinéma, le nouveau mouvement cinématographique fut également une expérience décolonisatrice, et pas seulement sur le plan culturel : découvrir un langage propre équivaut à découvrir un destin propre, ce qui, en Amérique latine, a généralement de profondes implications politiques. » Ambrosio Fornet. « Visión del Nuevo Cine Latinoamericano ». In *Ibidem*, p. 117 (nous traduisons).

¹³⁴ Un total de 54 courts-métrages furent projetés, en provenance d'Argentine (17), de Bolivie (1), du Brésil (18), de Cuba (3), du Chili (9), du Mexique (1), du Pérou (1), d'Uruguay (2) et du Venezuela (2). Cf. Aldo Francia. *op. cit.*, p. 122-125.

type à avoir été réalisée dans le continent¹³⁵, en effet, SODRE l'avait précédée de neuf ans. Quoi qu'il en soit, les rencontres de cinéastes initiées à Viña del Mar ont réussi à assurer une continuité dans le temps que n'ont pas connue les réunions précédentes. Pourtant, leur périodicité, pour les raisons que nous évoquerons plus loin, a été irrégulière : Viña del Mar (1967), Mérida (1968), Viña del Mar (1969), Caracas (1974), Mérida (1977). Seulement à partir de 1979 elles se font annuellement à La Havane. Cette année-là, lors de la création du Festival du Nouveau cinéma latino-américain de La Havane – qui existe encore aujourd'hui –, les autorités cubaines ont déclaré que le festival était l'héritier et continuateur des festivals de Viña del Mar et des Rencontres de cinéastes latino-américains. Cependant, dans les années quatre-vingt le nombre de cinéastes qui continuent à défendre un projet cinématographique continental s'est réduit progressivement et l'utilisation du concept de Nouveau cinéma latino-américain s'est restreint de plus en plus aux cercles cinématographiques cubains. On perçoit déjà d'un certain affaiblissement du Nouveau cinéma latino-américain dans les premiers festivals de La Havane. Même ses principaux défenseurs, comme Fernando Birri, Miguel Littin ou Julio García-Espinosa, ont exprimé des doutes sur la pertinence de l'idée de « nouveauté » qu'entraîne ce concept. En fin de compte, un mouvement qui a environ vingt ans peut-il rester toujours nouveau ?

Déjà en 1981 Birri disait publiquement que le Nouveau cinéma latino-américain « efectivamente está atravesando una crisis de cansancio o un momento, por lo menos, de reiteración »¹³⁶. De même, en faisant une analyse point par point des problèmes du Nouveau cinéma latino-américain, il déclarait :

El segundo equívoco, que es el equívoco histórico, es que en un determinado momento nosotros estimamos que todo cine nuevo no es por sí mismo revolucionario [...]. Pero también se dijo, y esto es más grave, que todo cine revolucionario era nuevo. Ahí lo que estábamos queriendo decir es, posiblemente, que todo cine de

¹³⁵ D'après Miguel Littin : « Hace ya veinte años, en 1967, se reunieron en Viña del Mar cineastas de todo el continente, con el propósito de participar con sus Films en el Festival de Cine Latinoamericano y el primer encuentro de cineastas de América Latina. Era la primera vez que este hecho ocurría en el Continente. » Cf. Miguel Littin. « Viña del Mar, 1967 ». « Il y a vingt ans déjà, en 1967, se réunissaient à Viña del Mar des cinéastes de tout le continent, dans le but de participer avec leurs films au Festival de cinéma latino-américain et à la première rencontre de cinéastes d'Amérique latine. C'était la première fois qu'un tel événement se produisait sur le continent. » In Aldo Francia. *op. cit.*, p. 20 (nous traduisons).

¹³⁶ « traverse effectivement une crise de fatigue ou une période, tout au moins, de réitération ». Fernando Birri. « La Metáfora Viva ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 107, 110.

temática revolucionaria era nuevo, y esto hoy nos parece otro gran equívoco, porque sinceramente yo creo que no es así¹³⁷.

La critique de Birri s'adresse particulièrement au retour d'une certaine influence hollywoodienne dans la mise en scène des films latino-américains qui se veulent « révolutionnaires ». Littin, pour sa part, a remarqué une stagnation dans les films dits du Nouveau cinéma latino-américain des années quatre-vingt : « Es urgente la necesidad de renovación del lenguaje y formas expresivas [...]. Que no nos detenga la nostalgia. Que no nos paralice el conformismo¹³⁸. »

Pour Birri, la seule manière de maintenir vivant le Nouveau cinéma latino-américain est d'entreprendre un renouvellement constant des formes cinématographiques et du discours idéologique. Le réalisateur argentin exprime cette idée à plusieurs reprises dans ses écrits et poèmes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix :

El nuevo cine latinoamericano / Es hoy una realidad / Pero / Pero / Pero / Hace veinticinco años / Era una utopía / ¿Cuál la nueva utopía? [...] Una revolución / Que no revoluciona / (permanentemente) / Sus lenguajes / Alfabetos / Gestos / Miradas / Involuciona o muere¹³⁹.

Afin de souligner l'impératif d'une rénovation formelle constante, Birri mettra l'accent sur le terme « nouveau », qu'il s'amuse à répéter. Ainsi la question n'est plus de créer un Nouveau cinéma latino-américain, mais le « nouveau nouveau cinéma latino-américain » et même le « nouveau nouveau nouveau cinéma latino-américain » (ceci est, en effet, le sous-titre d'une compilation de ses textes)¹⁴⁰. L'analyse de García-Espinosa va plutôt dans le sens contraire. En 1995, le réalisateur cubain écrit qu'il n'est plus pertinent de parler d'un « nouveau » cinéma latino-américain :

¹³⁷ « La seconde équivoque, qui est l'équivoque historique, est qu'à un moment donné nous avons considéré que tout cinéma nouveau n'est pas en soi révolutionnaire [...]. Mais il a également été dit, et ceci est plus grave, que tout cinéma révolutionnaire était nouveau. Ce que nous voulions dire par là, c'est probablement que tout cinéma de thématique révolutionnaire était nouveau ; et cela nous semble être aujourd'hui une autre grande équivoque, parce que sincèrement je ne crois pas qu'il en soit ainsi. » Fernando Birri, « La Metáfora Viva ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 107, 110 (nous traduisons). La première partie de la citation (« tout cinéma révolutionnaire était nouveau ») est peut-être une allusion aux critiques que Birri lui-même et le groupe *Cine Liberación* avaient adressées à la Génération des années soixante, en Argentine.

¹³⁸ « La nécessité de rénovation du langage et des formes expressives est urgente [...]. La nostalgie ne doit pas nous freiner. Le conformisme ne doit pas nous paralyser. » Miguel Littin. *op. cit.*, p. 35-36 (nous traduisons).

¹³⁹ « Le nouveau cinéma latino-américain / Est aujourd'hui une réalité / Mais / Mais / Mais / Il y a vingt-cinq ans / C'était une utopie / Quelle nouvelle utopie ? [...] Une révolution / Qui ne révolutionne pas / (de façon permanente) / Ses langages / Alphabets / Gestes / Regards / Régresse ou meurt ». Fernando Birri. « Poema en forma de ficha filmográfica ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 159, 161 (nous traduisons).

¹⁴⁰ Fernando Birri. *Fernando Birri. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991. Ibidem.*

¿El Nuevo Cine Latinoamericano ha muerto? En todo caso digamos que « no desaparece en la nada, desaparece en el todo ». Contribuyó a crear y a fomentar el único Movimiento Cinematográfico al cual se le reconoce un carácter continental. Logró que se hablara en el mundo de Cine Latinoamericano como un concepto global. Pues bien. Hablemos simplemente de Cine Latinoamericano. El de ayer. El de hoy, el de mañana, el que nos une a todos en nuestra diversidad¹⁴¹.

Pour García-Espinosa, il n'est plus possible de soutenir le caractère « nouveau » ou, si l'on veut, la « nouveauté » du projet cinématographique continental. Cependant, à son avis, l'unité des cinéastes latino-américains est toujours présente et elle reste encore nécessaire. L'unité est, en effet, le deuxième principe sur lequel s'appuie le Nouveau cinéma latino-américain. Nous allons l'analyser maintenant.

¹⁴¹ « Le Nouveau cinéma latino-américain est-il mort ? Quoi qu'il en soit, disons qu' "il ne disparaît pas dans le néant, il disparaît dans le tout". Il a contribué à créer et développer le seul Mouvement cinématographique auquel on reconnaît un caractère continental. Il est arrivé, à travers le monde, à faire parler de cinéma latino-américain comme d'un concept global. Bien. Parlons donc simplement de Cinéma latino-américain. Celui d'hier. Celui d'aujourd'hui, celui de demain, celui qui nous unit tous dans notre diversité. » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto (Veinticinco años después) ». *Revista del Cine Español*, n° 10, avril 1995, p. 53.

C) L'unité dans le Nouveau cinéma latino-américain

Si le « sentiment de nouveauté » était l'un des piliers fondamentaux du Nouveau cinéma latino-américain, un autre support a été sans doute l'idée bolivarienne et martinienne d'une unité latino-américaine. L'unité des cinématographies latino-américaines est invoquée par un nombre croissant de réalisateurs latino-américains à partir des années soixante. Les appels à la convergence des différentes impulsions créatives latino-américaines se produisent aussi dans d'autres domaines artistiques comme la musique et la littérature et ils sont parallèles au surgissement des idées révolutionnaires de « libération nationale » qui se sont répandues en Amérique latine lors du triomphe de la Révolution cubaine.

1. La quête identitaire et la recherche de la spécificité sous-continentale

Comme nous l'avons présenté auparavant, les premières réunions internationales de cinéastes latino-américaines ont eu lieu à Montevideo en 1958 et à Santa Margherita Ligure, Sestri Levante et Gênes dans la première moitié des années soixante. Le principe qui a inspiré le Premier Congrès latino-américain de cinéastes indépendants organisé pendant le festival SODRE n'a pourtant pas été celui de l'union latino-américaniste. En effet, il ne manifestait pas encore l'intérêt de créer un projet commun avec l'ensemble des expériences de rénovation cinématographique (fussent-elles engagées ou pas dans la lutte pour la « libération » nationale et continentale). Le congrès s'est centré plutôt sur les problèmes de production et de distribution rencontrés par les participants dans leurs pays. Le domaine latino-américain a été principalement mis en avant sous l'angle de l'échange commercial¹⁴².

Nous pouvons trouver les premières ébauches d'un projet cinématographique latino américain dans les Expositions du cinéma latino-américain réalisées en Italie au début des années soixante. Déjà, en 1962, s'organise la table ronde *Le cinéma comme expression de l'identité latino-américaine*, où les participants « pusieron en evidencia la necesidad de establecer la base común para una necesaria e intensa colaboración entre las diferentes

¹⁴² Les principales mesures qui ont été invoquées le montrent bien : libérer les douanes pour l'entrée de pellicule vierge et d'équipements ; promouvoir l'échange réciproque et équilibré de films ; intégrer le cinéma des pays latino-américains dans le projet un Marché commun latino-américain. Cf. « Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes ». In *Hojas... op. cit.*, vol. I, p. 537-543.

culturas latinoamericanas¹⁴³ ». Un an après, Alfredo Guevara, qui représentait la délégation cubaine, soulignait que l'apport principal de la IV^e Exposition avait été précisément de réunir différents cinéastes latino-américains, qui jusqu'alors n'avaient pas pu échanger sur leurs expériences.

Las relaciones culturales entre los países latinoamericanos son nulas o caóticas, y esta situación prueba por paradoja cuán fuertes, cuán auténticos son los lazos, las subterráneas corrientes vitales que en la diversidad nos hacen uno. [...] En Sestri Levante hemos encontrado la ocasión de reunirnos, de vernos, de estrechar nuestras manos y de establecer un diálogo amistoso y creativo. Y este encuentro no es de desconocidos: es un permanente descubrimiento, una fuente que nos llena desde esa subterránea y vivificante corriente que de algún modo circula y brinda aliento a nuestras obras, América Latina¹⁴⁴.

Il est intéressant de constater comment pour Alfredo Guevara le fait d'être latino-américain implique l'existence d'une union latente et impérissable entre les cinéastes. Dans son discours il voit cette union comme une réalité intrinsèque qui se justifie de manière ontologique, même sans connaître auparavant les détails de chacune des cinématographies latino-américaines. Ce discours nettement utopique trouvera un écho dans les années suivantes, surtout à partir de 1967, une fois que le projet du Nouveau cinéma latino-américain a été pleinement configuré.

Presque à la même époque où Guevara écrivait ces lignes, Fernando Birri commençait en Argentine l'élaboration d'une série de postulats théoriques à partir de son expérience à l'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral, qu'il avait créé lui-même en 1956¹⁴⁵. Au contraire de ses écrits précédents qui se limitaient au domaine cinématographique argentin, Birri à cette époque – le début des années soixante – a commencé à développer une série d'idées qui s'intéressaient au cinéma d'Amérique latine. Selon le cinéaste argentin, le sous-développement était une réalité empirique dans le sous-

¹⁴³ « ont souligné la nécessité d'établir la base commune pour une nécessaire et intense collaboration entre les différentes cultures latino-américaines ». Alfredo Guevara. « III Exposición de cine latinoamericano ». *op. cit.*, p. 3 (nous traduisons).

¹⁴⁴ « Les relations culturelles entre les pays latino-américains sont nulles ou chaotiques, et cette situation démontre paradoxalement la force, l'authenticité des liens, des énergies vitales souterraines qui nous unissent dans la diversité. [...] À Sestri Levante, nous avons trouvé l'occasion de nous réunir, de nous voir, de nous serrer la main et d'établir un dialogue amical et créatif. Et il ne s'agit pas d'une rencontre entre inconnus : c'est une découverte permanente, une source qui nous remplit depuis cette énergie souterraine et vivifiante qui d'une certaine façon circule et donne du souffle à nos œuvres : l'Amérique latine. » Alfredo Guevara. « Sestri Levante, IV reseña del Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 12, 1963, p. 54 (nous traduisons).

¹⁴⁵ Ces postulats se trouvent dans le livre *La Escuela de Santa Fe* (1963). La plupart des exemplaires ont été détruits par la dictature argentine. Birri a dû s'exiler en Italie peu après avoir fini son livre. Cf. Fernando Birri. « La Escuela documental de Santa Fe. Saldo de una experiencia ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 229.

continent, mais le cinéma latino-américain persistait à ne pas affronter ce fait et donnait une image déformée de la société, trop pointée sur les couches moyennes et la bourgeoisie. Pour Birri, puisque le cinéma latino-américain traditionnel ne dénonçait pas les inégalités sociales, il était, consciemment ou inconsciemment, complice des structures sociales responsables du sous-développement. C'est pour cela que Birri le considérait comme un cinéma propre à une culture décadente et « sous-développée ». Face à cela, le cinéaste appelait à témoigner, à dénoncer et à critiquer les injustices sociales et à mettre en relief les « valeurs positives » du peuple :

[...] el verdadero cine libre para la Argentina, para los países de América Latina, con problemas muy similares a los nuestros, no puede ser sino un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, que preocupe, asuste, debilite, a los que tienen *mala conciencia*, conciencia reaccionaria, que sea auténtico, que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional, que sea propueblo y contra antipueblo, que ayude a emerger del subestómago al estómago¹⁴⁶.

On remarque dans le discours de Birri un passage progressif du cadre national (défense d'un cinéma anti-bourgeois et anti-oligarchique) vers le cadre latino-américain (défense d'un cinéma anti-impérialiste et anticolonialiste). Cette progression du national au sous-continental est l'une des premières manifestations claires du discours latino-américaniste qui caractérise le Nouveau cinéma latino-américain. Celui-ci a toujours essayé d'intégrer les productions cinématographiques dans un double cadre à la fois national et continental. Pour les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain, le cinéma devait contribuer à la « libération » au niveau local sans perdre de vue un horizon plus large : la « libération » de la *Patria Grande* (Amérique latine). C'est pourquoi dans beaucoup de films qui s'inscrivent dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain on trouve souvent des analogies entre les situations

¹⁴⁶ « Le véritable cinéma libre pour l'Argentine, pour les pays d'Amérique latine, qui ont des problèmes très similaires aux nôtres, ne peut être qu'un cinéma qui leur permette de se développer. Un cinéma qui leur donne conscience, qui inquiète, effraie, affaiblisse ceux qui ont mauvaise conscience, une conscience réactionnaire, qui soit authentique, qui soit anti-oligarchique et anti-bourgeoise sur le plan national, et anti-coloniale et anti-impérialiste sur le plan international, qui soit pour le peuple et contre l'anti-peuple, qui aide à émerger du sous-estomac à l'estomac. » Fernando Birri. « El cine libre hoy en Argentina ». In Fernando Birri. *Fernando Birri... op. cit.*, p. 226-227 (nous traduisons). Birri réélaborera la même idée dans d'autres textes postérieurs : « Cine y Subdesarrollo » In Fernando Birri. *Fernando Birri...* ; « Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine cubano*, n° 49-50-51, août-décembre, p. 36-46. L'expression « émerger du sous-estomac à l'estomac » est curieuse : peut-être Birri veut-il exprimer avec cela l'idée d'un certain caractère viscéral propre au projet latino-américaniste. Le texte que nous citons a été lu par Birri à la Mostra Internazionale du Cinéma Libero de Porretta Terme (1964). Le cinéaste s'était exilé en Italie l'année antérieure.

nationale et continentale¹⁴⁷. Tout en suivant une stratégie un peu différente, le journal de l'ICAIC (*Noticiero ICAIC Latinoamericano*) dirigé par Santiago Álvarez est consacré à rendre compte des mouvements sociaux, des actions des guérillas, ainsi que des opérations de guerre à l'échelle mondiale. À travers leurs documentaires Álvarez et son équipe ont essayé de montrer la portée d'une révolution qui ne se voulait pas seulement latino-américaine, mais tricontinentale¹⁴⁸. On peut déduire, à partir des propos de Birri ou des documentaires d'Álvarez, que le cinéma commençait à être envisagé comme un « outil » – une arme, si l'on veut – au service de la « libération ». Ceci ne veut pas dire, évidemment, que les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain n'aient conçu le cinéma que comme un art aux formes médusées. Il n'y a pas de mépris ou de négligence vis-à-vis des formes autonomes du cinéma. Il n'y a pas non plus une intention de trouver une forme cinématographique qui soit toujours révolutionnaire, car cela signifierait enfermer le cinéma dans un carcan normatif. Le cinéma d'Álvarez dont nous avons parlé est révolutionnaire au sens politique et esthétique à la fois. Au-delà des sujets abordés, ses films se caractérisent par la recherche constante de la rénovation des formes autonomes notamment en ce qui concerne les techniques de montage, le travail autour des images fixes et la bande-son. Il semble que pour le cinéaste cubain un cinéma qui ne se rénove pas, voire qui ne s'émancipe pas des conventions stylistiques, devient contre-révolutionnaire : « Poner al servicio de los propósitos de un Noticiero de cine el propio lenguaje del cine, ésa debe ser nuestra más importante preocupación », écrit Álvarez en 1964. « Y como en Cuba nuestra Revolución está y estará presente como una permanente renovación de todo, el Noticiero del ICAIC Latinoamericano ni es ni será ajeno a ese constante renovarse¹⁴⁹. »

¹⁴⁷Un autre exemple est celui de *L'Heure des brasiers* (Getino, Solanas, 1968) : si le film se livre à une analyse critique de la situation politique et sociale de l'Argentine, les références au contexte latino-américain sont constantes. On remarque que les premiers mots prononcés par le narrateur sont une allusion aux luttes révolutionnaires du sous-continent : « L'Amérique latine est un continent en guerre. »

¹⁴⁸Des films tels que *Now !* (1965), *Hanoi, mardi 13* (1967) et *79 printemps* (1969) témoignent bien de ce souci pour une révolution tiers-mondiste, soutenue par la *Conférence Tricontinentale* qui a réuni des représentants de différents pays d'Amérique latine, Asie et Afrique à La Havane, en 1966.

¹⁴⁹« Mettre au service des objectifs d'un Journal de cinéma le langage propre au cinéma, ce doit être notre préoccupation essentielle [...]. Et comme à Cuba notre Révolution est et sera présente comme une rénovation permanente de toute chose, le *Noticiero ICAIC latinoamericano* n'est ni ne sera étranger à cette constante rénovation. » Santiago Álvarez. « La noticia a través del cine ». In Joaquín Romaguera, Ramiro Homero Alsina Thevenet (éds.). *Textos y Manifiestos del Cine : estéticas, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid : Cátedra, 2007. p. 174-175. (Publié à l'origine dans *Cine Cubano*, n° 23-24-25, 1964). (Nous traduisons).

Nous voudrions souligner que le Nouveau cinéma latino-américain ne se contente pas de lancer un appel à l'unité continentale ; l'enjeu est aussi de mettre en avant une spécificité culturelle latino-américaine. « El cine en América Latina, no debe seguir el camino europeo o norteamericano¹⁵⁰ », déclarait Aldo Francia. La recherche d'une spécificité latino-américaine révèle une « quête d'identité » au sens qu'Amanda Rueda donne à cette expression : « l'identification/affirmation d'un lieu d'énonciation – lieu de référence, qu'il soit territorial, national, local, continental ou communautaire¹⁵¹. » L'importance du « lieu de référence » dans la quête d'identité sert à expliquer le rôle fondamental qu'ont joué les Festivals de Viña del Mar de 1967 et 1969 et le Festival du Cinéma documentaire d'Amérique latine de Mérida, 1968 (Muestra del Cine Documental de América Latina) dans le développement du Nouveau cinéma latino-américain. Si ces festivals ont eu plus d'impact sur le cinéma révolutionnaire latino-américain que les rencontres réalisées en Italie c'est, peut-être, parce qu'il s'agit d'événements culturels organisés *par* des Latino-Américains et *pour* des Latino-Américains *en* Amérique latine. L'importance de ce fait au niveau symbolique ne peut nous échapper, surtout si l'on considère qu'à l'époque l'Europe était souvent associée à l'idée de métropole coloniale. Par ailleurs, dans la pratique la réalisation de ces rencontres dans le territoire latino-américain a permis une plus grande affluence de cinéastes autochtones, pour des raisons économiques.

2. L'évolution du concept d'unité latino-américaine au fil des rencontres de réalisateurs

Dans le discours d'ouverture du festival de Viña del Mar de 1967, Aldo Francia a lancé un appel à l'unité du cinéma latino-américain : « Quisiéramos que en el día de hoy hubiera júbilo y alegría por el nacimiento de la nueva cinematografía de nuestra América morena¹⁵². » On constate dans les propos de Francia une volonté claire de faire du festival un événement marquant la naissance du projet cinématographique latino-américaniste. Il s'agit d'instaurer le lieu et la date de naissance du Nouveau cinéma latino-américain, c'est-à-dire de lui donner une origine concrète, de créer une sorte de mythe constitutif. De même, le discours de Francia

¹⁵⁰ « Le cinéma en Amérique latine ne doit pas suivre le chemin européen ou nord-américain. ». Aldo Francia. *op. cit.*, p. 29 (nous traduisons).

¹⁵¹ Amanda Rueda. Médiation et construction des territoires imaginaires des « Cinémas latino-américains ». Le cas des Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse. Thèse sous la direction de Robert Boure et de Pierre Molinier. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel – Laboratoire de Recherche en Audiovisuels : 2006, p. 120.

¹⁵² « Nous aimerions qu'en ce jour joie et allégresse célèbrent la naissance de la nouvelle cinématographie de notre Amérique basanée. » Aldo Francia, *op. cit.*, p. 120 (nous traduisons).

nous révèle un autre point plus intéressant encore : l'union cinématographique latino-américaine n'a pas été conçue à partir des échanges entre les cinéastes invités au festival. En ce qui concerne Aldo Francia, il s'agit d'un projet ambitionné avant cette rencontre de réalisateurs, qui, d'une certaine manière, va guider et orienter le déroulement du festival, du moins de la part des organisateurs. On souligne cet aspect, car le nom d'Aldo Francia ne figure pas parmi les assistants aux rencontres de cinéastes latino-américains réalisées jusqu'alors. Il est donc très probable qu'il n'ait pas participé à ces réunions – mais il était certainement au courant de leur existence. En outre, il n'avait pas une connaissance profonde des expériences de renouvellement cinématographique qui prenaient alors forme en Amérique latine. D'après Francia : « Al Quinto Festival de Cine le correspondía ser latinoamericano, de acuerdo a nuestra programación, y debíamos invitar al Cine Joven y a sus realizadores. Desgraciadamente, ignorábamos quiénes eran los cineastas del cine joven y el costo real de un evento de esta envergadura¹⁵³. » Même si cela peut sembler contradictoire, au moment de proclamer l'émergence d'un nouveau cinéma latino-américain, Francia ne savait pas grand-chose sur la situation du cinéma latino-américain. Son projet d'unité cinématographique se fondait davantage sur la volonté que sur la connaissance pratique.

Cette méconnaissance n'était pas restreinte au cas chilien, elle s'étendait à la plupart des pays latino-américains. Comme en témoigne le communiqué de presse, cette situation fut soulignée de manière explicite par les assistants à la I^{re} Rencontre de cinéastes latino-américains, réalisée pendant le Festival de Viña del Mar de 1967 : « Un punto importante que se analizó fue el desconocimiento recíproco existente en América Latina de su propia producción cinematográfica. Se puso de relieve el hecho paradójico de que en Europa conozcan las realizaciones de los directores latinoamericanos, hecho que no ocurre en nuestro propio

¹⁵³ « D'après notre programmation, il était prévu que le V^e festival de cinéma devait être latino-américain, et nous devions inviter le Jeune Cinéma et ses réalisateurs. Malheureusement, nous ignorions quels étaient les auteurs du jeune cinéma et le coût réel d'un événement de cette envergure. » *Ibidem*. p. 117. La méconnaissance du cinéma latino-américain au Chili est mise en relief par José Román, qui travaillait à l'époque à la cinémathèque de l'université du Chili (la première institution de ce type qui a existé dans le pays). Le témoignage de Román nous semble intéressant parce qu'il était l'un des organisateurs du festival de Viña del Mar et un proche d'Aldo Francia (il a écrit les scénarios des deux longs-métrages de Francia : *Valparaíso, mi amor*, 1969, et *Ya no basta con rezar*, 1971). « C'est qu'il n'en arrivait que très peu au Chili [des films latino-américains]. Il me semble qu'il y a eu *Les inondés*, le film argentin de Fernando Birri, mais la présence du cinéma latino-américain était rare. Je me souviens également de quelques séances de Cinema novo brésilien à la cinémathèque, des courts-métrages qui nous ont permis de découvrir le cinéma brésilien. C'était la première fois qu'on en voyait. C'était en 1965 ou 1966. Je ne suis pas sûr. À cette époque, il n'y avait pas encore une prédilection pour le cinéma latino-américain en tant qu'alternative ; ça n'a commencé qu'avec le festival de Viña del Mar de 1967, pas avant. » Interview réalisée en novembre 2008, dans le cadre de ce travail de recherche, voir en annexes (nous traduisons).

continent¹⁵⁴. » En général, cette méconnaissance s'explique, d'une part, parce que les circuits de distribution étaient dans les mains des entreprises étasuniennes qui ne privilégiaient pas les productions latino-américaines, et moins encore s'il s'agissait de films au discours social ou même révolutionnaire, au sens politique du terme. D'autre part, dans une bonne partie des pays du sous-continent – à l'exception du Chili, Cuba et de l'Uruguay – la censure interdisait maintes fois les films *communistes*. C'est pourquoi l'accès à ces films était difficile et se produisait de façon irrégulière, limité souvent à quelques ciné-clubs et à des projections clandestines.

Autre aspect du festival de Viña del Mar de 1967 sur lequel on voudrait mettre l'accent, c'est qu'il est consacré exclusivement au court-métrage. Aucun long-métrage latino-américain n'a participé au festival qui s'annonçait comme le lieu de « nacimiento de la nueva cinematografía de nuestra América Morena¹⁵⁵ ». Parmi les films en compétition on trouve, en tout cas, quelques-uns des plus représentatifs de la période comme *Now !* (Santiago Álvarez, Cuba, 1965), *Revolución* (Jorge Sanjinés, Bolivie, 1963) et *Maioria absoluta* (Majorité absolue, León Hirszman, Brésil, 1964)¹⁵⁶. Même si l'on sait bien que la valeur d'un film ne réside pas dans sa durée, l'absence de longs-métrages implique nécessairement qu'au festival de Viña del Mar de 1967 l'accès aux productions cinématographiques latino-américaines était assez limité.

Il a fallu attendre le Premier Festival de cinéma documentaire d'Amérique latine (Mérida, 1968) et le Deuxième Festival de cinéma latino-américain (Viña del Mar, 1969), pour que dans leurs rencontres les cinéastes latino-américains puissent voir les longs-métrages que réalisaient leurs voisins¹⁵⁷. Dans le cas du festival de Viña del Mar, comme on a pu le

¹⁵⁴ Département de Presse. « Primer encuentro de cineastas latinoamericanos ». Bulletin no. 8. Retranscrit par Aldo Francia dans le livre *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁵ « naissance de la nouvelle cinématographie de notre Amérique basanée ». Aldo Francia. *op. cit.*, p. 119, 120 (nous traduisons). La décision de ne pas faire une programmation de longs-métrages est due principalement à l'absence d'une production stable de longs-métrages au Chili. Pour des raisons économiques et techniques les deux principaux centres de réalisation cinématographique nationaux (l'Université du Chili et l'Université catholique) se limitaient à la production de courts-métrages, comme nous le verrons dans le VIII^e chapitre. Étant donné qu'à ce moment-là la production nationale de longs-métrages était presque inexistante, l'organisation du festival de Viña del Mar a décidé de ne pas faire une sélection officielle de longs-métrages d'autres pays latino-américains, car ceci aurait signifié l'exclusion des films chiliens de la compétition principale.

¹⁵⁶ Voir dans les Annexes la liste des films en compétition en 1967 et de ceux présentés en 1969.

¹⁵⁷ Avant le festival de Viña del Mar, les cinéastes qui étaient allés aux festivals de cinéma latino-américain de Santa Margherita, Sestri Levante, Gênes et Pesaro avaient pu avoir accès à un certain nombre de films du sous-continent. Cependant, la quantité de réalisateurs latino-américains qui avaient eu l'occasion d'aller à ces événements était plutôt réduite. En Uruguay, à partir de 1967, quelques films latino-américains qui se

constater, l'annonce de la naissance d'un mouvement cinématographique sous-continentale est antérieure à la connaissance d'une partie essentielle des films qui sont censés intégrer ce mouvement. Tout ceci montre combien le discours théorique d'inspiration bolivarienne a été important dans la recherche d'une spécificité cinématographique latino-américaine. L'absence d'une connaissance plus étendue des différentes expériences cinématographiques – voire des films – est, à mon sens, la principale faiblesse du festival de Viña del Mar de 1967 et de l'origine du Nouveau cinéma latino-américain. Heureusement, cette défaillance a été palliée ou compensée lors des rencontres suivantes. Néanmoins, il faut dire qu'il y avait déjà à ce moment-là de profondes similitudes dans le travail pratique des réalisateurs. De même les essais théoriques et les manifestes cinématographiques – qui se répandaient plus vite que les films – latino-américains se nourrissaient de l'expérience acquise au préalable dans le tournage des films.

Malgré la vocation bolivarienne du Nouveau cinéma latino-américain, il y a un certain nombre de pays latino-américains dont les cinéastes n'ont pas pris part au projet. Les cinématographies brésilienne, argentine, cubaine et chilienne demeurent celles qui sont le plus souvent évoquées en parlant du Nouveau cinéma latino-américain. Au festival de Viña del Mar de 1967 ces quatre pays sont déjà ceux qui présentent le plus grand nombre de films en compétition (respectivement, dix-huit, dix-sept, neuf et trois films sur un total de cinquante-quatre courts-métrages). Deux ans après, à l'édition suivante du festival, Cuba, le Brésil et le Chili sont encore les pays avec le plus de films sélectionnés¹⁵⁸ (respectivement vingt, quinze et quatorze sur un total de cent dix longs et courts-métrages)¹⁵⁹. Au-delà des pays de l'Amérique centrale, où la production cinématographique était presque inexistante, le grand absent du Nouveau cinéma latino-américain est le Mexique. Les cinéastes mexicains restent plus ou moins à l'écart du Nouveau cinéma latino-américain pendant les années soixante et

caractérisaient par le renouvellement des formes et la défense d'un discours révolutionnaire ont été projetés dans les Festivals de Marcha, aux réunions politiques et même dans des salles commerciales – *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brésil, 1964), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Now !* (Santiago Álvarez, 1965), *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, Argentine, 1967), *Me gustan los estudiantes* (J'aime les étudiants, Mario Handler, Uruguay, 1968), etc. Cependant, il s'agit de cas plutôt exceptionnels. (Voir dans les Annexes la liste des films projetés à Mérida en 1968 et à Viña del Mar en 1969.) Cf. Tzvi Tal. « Cine y revolución en la Suiza de América, la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo ». *Araucaria Rev. Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* an 4, n° 9. Disponible sur : <<http://www.institucional.us.es/araucaria>> (consulté le 7 juin 2012).

¹⁵⁸ En 1969 le festival n'a pas de caractère compétitif. C'était plutôt une rétrospective ou un panorama de films.

¹⁵⁹ Aux neuf pays qui ont participé au festival de Viña del Mar en 1967 s'ajoute la Colombie en 1969. Cf. Aldo Francia. *op. cit.*, p. 122 – 125, 157 – 159.

soixante-dix. En ce qui concerne les festivals de Viña del Mar de 1967 et 1969, le pays ne présente que deux films (un à chaque édition).

L'annonce de la « naissance » d'une cinématographie sous-continentale faite par Francia lors de l'inauguration du festival de 1967 n'aurait eu aucune importance sans l'appui des cinéastes présents à Viña del Mar. En ce sens, la 1^{ère} Rencontre de cinéastes latino-américains, à laquelle ont participé environ cinquante réalisateurs, s'avère un moment crucial pour la réflexion et l'échange d'expériences et d'opinions sur le cinéma du sous-continent. Afin de concrétiser le désir d'établir une union de cinéastes latino-américains, c'est pendant cette rencontre que fut proposée la création d'un organisme à caractère fédératif, le Centro Latinoamericano del Nuevo Cine (Centre latino-américain du nouveau cinéma). De même, les réalisateurs ont décidé de créer un Centro Nacional del Nuevo Cine (Centre national du nouveau cinéma) dans chacun des pays qui intègrent le Centre latino-américain. Les centres nationaux s'occuperaient de recueillir dans un catalogue tous les films du « nouveau cinéma », ainsi que de rédiger un rapport sur le marché cinématographique de leur pays. En général ces centres seraient responsables de soutenir et d'encourager le travail des cinémathèques, des ciné-clubs et des circuits d'art et d'essai afin de promouvoir la diffusion et l'exploitation des films du Nouveau cinéma latino-américain. En outre, la déclaration finale de la rencontre recommanda aux réalisateurs et producteurs des différents pays latino-américains d'étudier avec leurs « voisins » des formes d'échange de films (on parle spécifiquement de fomentier le troc). À ces mesures s'ajoute l'organisation d'une Semaine du cinéma latino-américain qui serait proposée à un grand nombre de festivals internationaux (Acapulco, Berlin, Cannes, Columbianum, Montréal, Moscou, Pesaro, San Francisco, San Sebastián et Venise)¹⁶⁰.

Cependant, cette tentative de donner une structure institutionnelle au Nouveau cinéma latino-américain fut vite oubliée. Aucun des organismes cités précédemment ne fut créé, du moins à court terme. Pourquoi ces mesures ne furent-elles pas adoptées par les réalisateurs, si elles étaient destinées à la promotion du cinéma latino-américain ? Les cinéastes manquèrent-ils de moyens ou de la coordination nécessaire pour mettre en marche le projet ? Y eut-il d'autres facteurs, peut-être d'ordre politique, qui ont empêché sa réalisation ? Faut-il suspecter un

¹⁶⁰ « Resoluciones aprobadas por el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar ». In Raúl Garcés et Alfredo Guevara. *op. cit.*, p. 66.

certain laisser-aller de la part des cinéastes ? Peut-être que tous ces éléments ont joué un rôle dans l'échec de ces initiatives. Il est difficile de le savoir. Nous pouvons dire, tout au moins, qu'il n'y a plus eu d'allusions à ces initiatives dans les documents postérieurs au festival de 1967 auxquels nous avons pu avoir accès¹⁶¹.

En septembre 1968 a eu lieu à Mérida le I^{er} Festival de Cinéma documentaire d'Amérique latine. Il s'agit d'une nouvelle rencontre des cinéastes qui défendaient l'idée selon laquelle le cinéma devait jouer un rôle important dans la « décolonisation culturelle » du sous-continent¹⁶². Le festival de Mérida fut aussi un espace pour la projection de films – pas forcément documentaires – engagés dans le projet révolutionnaire de manière plus ou moins explicite. Il s'agit, en effet, du premier festival d'Amérique latine où fut projeté *L'Heure des brasiers* (Octavio Getino, Fernando Solanas, groupe *Cine Liberación*, 1968), l'un des films les plus représentatifs et polémiques de la période – le film, qui était interdit en Argentine, son pays d'origine, remporta le premier prix à Mérida. Le témoignage de Carlos Rebolledo, l'organisateur du festival, montre bien l'effervescence qui régnait à Mérida à ce moment-là : « Nadie podía sospechar, hasta hace unos pocos años, que toda una brigada de cineastas se lanzaría al asalto de la realidad latinoamericana para obligarla a decir por ella misma, sin más intermediario que el coraje, nuestra tremenda dificultad de ser¹⁶³. »

En termes quantitatifs les rencontres de cinéastes latino-américains des années soixante et soixante-dix ont atteint leur point culminant au festival de Viña del Mar de novembre 1969. Un total de cent dix films furent projetés (longs et courts-métrages compris), soit à peu près le

¹⁶¹ Bien que José Román et Miguel Littin soient allés à ces rencontres, ils ne se rappellent pas non plus de ces initiatives.

¹⁶² Le festival de Mérida a été particulièrement important pour le développement du cinéma vénézuélien. Selon Rodolfo Izaguirre : « Se retiene la celebración en Mérida en 1968, de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano como una fecha importante dentro del proceso del cine venezolano, ya que en esa ocasión estuvieron presentes cineastas de varios países latinoamericanos y, a través del trabajo documental y de cortometraje, se entrevió una posibilidad de entender la participación del cine dentro de las complejas y contradictorias particularidades sociales y culturales latinoamericanas. » « On retient la célébration à Mérida en 1968 de la première Muestra de cinéma documentaire latino-américain comme une date importante dans le processus du cinéma vénézuélien. En effet, des cinéastes de plusieurs pays latino-américains étaient présents à cette occasion et, à travers le travail documentaire et de court-métrage, on entrevit une possibilité de comprendre la participation du cinéma à l'intérieur des particularités sociales et culturelles complexes et contradictoires de l'Amérique latine. » Rodolfo Izaguirre. « Los años 70 ». In *Hojas de Cine... op. cit.*, vol. III p. 432 (nous traduisons).

¹⁶³ « Personne ne pouvait se douter, jusqu'à ces dernières années, que toute une brigade de cinéastes se lancerait à l'assaut de la réalité latino-américaine pour l'obliger à dire par elle-même, sans autre intermédiaire que le courage, notre immense difficulté d'être. » Cité par Edmundo Aray. « Mérida, la ciudad del cine ». In *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas : Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 225-244 (nous traduisons).

double de ce qui avait été présenté à Viña del Mar en 1967 et Mérida en 1968. Le nombre de personnes du milieu cinématographique, ou proches de celui-ci, qui arrivent à Viña del Mar en provenance d'autres pays d'Amérique latine avoisine les cent cinquante. Si nous ajoutons les Chiliens, nous arrivons à deux cent cinquante personnes. Il faut souligner qu'une partie importante des personnes présentes au festival était constituée d'étudiants en cinéma d'Uruguay et d'Argentine qui arrivèrent au Chili en faisant de l'auto-stop. L'anecdote, qui peut sembler banale, montre bien, pourtant, l'enthousiasme qu'éveillait le projet du Nouveau cinéma latino-américain à la fin des années soixante. Ajoutons que l'invité d'honneur du festival fut Joris Ivens¹⁶⁴.

En ce qui concerne le projet d'union des cinéastes latino-américains, nous constatons une radicalisation du discours notamment de la part de la délégation cubaine – dirigée par Alfredo Guevara – et des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino. Pour eux la « mission » du cinéma latino-américain n'était pas seulement de devenir une expression « pro-peuple », « anti-oligarchique » et « anti-impérialiste », comme l'avait proposé Birri au début des années soixante. À leur avis, il fallait dépasser ces limites; c'est pourquoi leur discours était beaucoup plus direct, voire belligérant. Selon cette vision le Nouveau cinéma latino-américain devait être un « cine en función de la más estricta imagen latinoamericana, una imagen que siempre será de oposición, de confrontación violenta, y no ya defensiva sino de ataque desalienante, de empuje vertical y definitivo¹⁶⁵ ».

Le langage employé est dur et parfois acerbe. Les cinéastes ont lancé un appel pour aller au-delà de la simple dénonciation : d'après Guevara, l'enjeu était de « détruire la domination ». Ce discours situe l'origine du Nouveau cinéma latino-américain exclusivement dans le « combat » contre la domination « impérialiste ». De même, la lutte pour la « libération continentale » devient un « devoir » du cinéaste révolutionnaire. L'intervention d'Alfredo Guevara au cours de la II^e Rencontre de cinéastes de Viña del Mar le montre bien :

Son los combatientes y los combates, y son los triunfos, como el de la Revolución cubana, son los combates que se libran y las derrotas que se infligen al enemigo, al imperialismo yanqui, son esos combates y los triunfos (y sus derrotas), el germen de

¹⁶⁴ Aldo Francia, *op. cit.*, 154-156.

¹⁶⁵ « cinéma selon la plus stricte image latino-américaine, une image qui sera toujours d'opposition, de confrontation violente, et non plus défensive mais d'attaque désaliénant, de poussée verticale et définitive ». Pastor Vega. « Segundo encuentro de cineastas latinoamericanos y segundo festival del nuevo cine latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 60-62, 1970, p. 14.

un nuevo cine tercermundista, de un cine revolucionario y antimperialista. Es en esos combates en los que se ha hecho posible para América Latina, para sus vanguardias, y en este caso para sus cineastas, reencontrar la conciencia de sí, de su autonomía cultural, de sus posibilidades reales, y de sus derechos, y de sus deberes, el primero de ellos: combatir. También con la cámara mientras sea posible y eficaz. Y en un más alto nivel de conciencia, y de urgencia, con el fusil¹⁶⁶.

Cette prise de position provoqua quelques polémiques lors du festival de 1969 entre les cinéastes partisans de la radicalisation du discours du Nouveau cinéma latino-américain et ceux qui préféraient suivre une voie plus large, moins catégorique et pas forcément engagée dans la lutte armée. Bien qu'il serait erroné de croire qu'il y a eu deux « groupes » opposés à l'intérieur du festival, on peut dire que la deuxième position fut soutenue notamment par la délégation chilienne. À cause précisément de l'absence d'un message explicitement « révolutionnaire », *Le chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969) fut accusé par une bonne partie des étudiants argentins et par Alfredo Guevara de « n'être pas concluant » et de « ne mener à rien ». Le film, pourtant, reçut le soutien de Joris Ivens¹⁶⁷. Les cinéastes chiliens, pour leur part, furent très critiques à l'égard de Solanas et Getino et de leur film *L'Heure des brasiers*, en raison du ton grandiloquent de l'œuvre et de sa défense du péronisme. Aldo Francia qualifia le film de « prétentieux¹⁶⁸ ». Miguel Littin va encore plus loin dans ses critiques : « A mí no me parece ni siquiera una película, me parece un largo spot comercial de algo que yo no quiero comprar¹⁶⁹. »

Cette tension entre les deux manières de concevoir le Nouveau cinéma latino-américain s'approfondit lors de la Deuxième Rencontre de cinéastes latino-américains. La délégation

¹⁶⁶ « Les combattants et les combats, et les triomphes, comme celui de la Révolution cubaine, les combats livrés et les défaites infligées à l'ennemi, à l'impérialisme yankee, ces combats et ces triomphes (et leurs défaites) sont le germe d'un nouveau cinéma tiers-mondiste, d'un cinéma révolutionnaire et anti-impérialiste. Ce sont ces combats qui ont permis à l'Amérique latine, à ses avant-gardes, et dans ce cas précis à ses cinéastes, de retrouver la conscience de soi, de leur autonomie culturelle, de leurs possibilités réelles, et de leurs droits, et de leurs devoirs, le premier d'entre eux : combattre. Également avec la caméra, tant que ce sera possible et efficace. Et à un plus haut degré de conscience, et d'urgence, avec le fusil. » « Entrevista con Alfredo Guevara ». *Ibidem* p. 9.

¹⁶⁷ Selon Miguel Littin, Ivens lui aurait dit que *Le chacal de Nahueltoro* « lui avait expliqué le Chili et l'Amérique latine et que c'était le film le plus important qu'il avait vu, et sans aucun doute le plus important du festival ». Guevara, au contraire, lui a conseillé de ne pas projeter le film à nouveau : « Alfredo Guevara – une personne très importante dans la formation du mouvement de cinéma latino-américain – qui m'a dit : "Garde-le, ne le montre pas. Ce film ne conduit à rien". » José Román confirme ce fait : « Littin voulait parler avec Guevara, et il m'a demandé que je lui serve d'intermédiaire pour arriver à lui. Il voulait voir s'il parviendrait à quelque chose. J'ai donc commenté à Guevara que Miguel Littin voulait s'entretenir avec lui. Il m'a dit : "D'accord, il m'intéresse en tant que personne, mais son film (*Le chacal de Nahueltoro*) ne m'intéresse pas beaucoup". » (Voir les Annexes.)

¹⁶⁸ Aldo Francia. *op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁹ « Pour moi ce n'est même pas un film : ça ressemble à un long spot publicitaire de quelque chose que je ne veux pas acheter. » Interview de Miguel Littin, voir en annexes.

chilienne avait préparé pour l'occasion un programme qui avait pour objectif d'analyser la situation du « nouveau cinéma » en Amérique latine, et dont les points principaux étaient l'orientation thématique, la production et la distribution. On peut imaginer qu'avec ce programme ils voulaient donner une continuité aux débats qui avaient eu lieu lors de la première Rencontre de 1967. Cependant, le programme fut repoussé à la première session. On le remplaça, apparemment à l'initiative de la délégation cubaine, par quatre points : impérialisme et culture, cinéma et révolution, rapports nationaux, et enseignement au cinéma¹⁷⁰. De même, Ernesto Che Guevara – qui était mort deux ans plus tôt – fut nommé président honoraire de la rencontre, à la demande des étudiants de l'école de cinéma de La Plata (Argentine). Face à toute cette situation, une partie de la délégation chilienne se retira de la salle. Les cinéastes chiliens y revinrent peu après avec Raúl Ruiz comme porte-parole. Lors de son intervention il est singulièrement mordant :

Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos *La hora de los hornos*, que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros. Ah y tampoco nos gusta que agarren para el hueveo al Che Guevara. Eso es igual a los españoles que, en las reuniones de cineastas, colocan una estatuilla de San Juan Bosco sobre la mesa¹⁷¹.

Malgré l'opposition d'une partie des cinéastes chiliens, la radicalisation du discours révolutionnaire semble avoir été l'une des principales conséquences du festival de Viña del Mar de 1969. D'après Octavio Getino, durant le festival « se logró afirmar dentro de la mentalidad de los cineastas latinoamericanos la necesidad de radicalizar esta línea [le cinéma

¹⁷⁰ Aldo Francia. *op. cit.*, 167.

¹⁷¹ « On répète ici des lieux communs sur l'impérialisme et la culture que l'on peut lire dans n'importe quelle revue ; et ensuite Fernando Solanas vient nous raconter *L'Heure des brasiers*, qu'on a déjà vu hier soir. Nous autres, nous allons dans la salle à côté pour parler de cinéma. Ceux qui veulent peuvent se joindre à nous. Ah, et on n'apprécie pas non plus que vous cassiez les couilles au Che Guevara. C'est comme les Espagnols qui, dans les réunions entre cinéastes, placent une statuette de San Juan Bosco sur la table. » Hans Ehrmann, « Incidente fronterizo ». *Revista Ercilla*. 1969 no 1788. Reproduit par Aldo Francia. *op. cit.*, p. 168 (nous traduisons, quelques expressions du texte ont été retouchées à partir des souvenirs de José Román, voir les annexes). Les médias chiliens ont repris ces discussions. On ne peut pas en dire autant de la presse spécialisée cubaine, particulièrement en ce qui concerne *Cinéma Cubain*. Guevara ne mentionne pas ces faits, au contraire il critique « las tergiversaciones de la prensa vendida, amarilla, mediatizada o cobarde ». « [...] les tergiversations de la presse corrompue, à scandale, médiatisée ou lâche ». Cf. « Entrevista con Alfredo Guevara ». *op. cit.*, p. 1, 2. Il faut prendre en compte, en tout cas, que Ruiz s'est toujours montré très peu intéressé par le projet du Nouveau cinéma latino-américain, à la différence de bien d'autres réalisateurs chiliens dont Aldo Francia, Miguel Littin et Patricio Guzmán.

engagé dans le processus révolutionnaire] mucho más aún, puesto que la situación histórica del continente, sus luchas políticas, sus luchas de liberación también se han radicalizado¹⁷² ».

Au cours des mois précédant le festival, ainsi que dans les mois qui suivirent, sont apparus certains des plus importants manifestes du Nouveau cinéma latino-américain : *La revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* (La révolution dans la révolution du Nouveau cinéma latino-américain, Fernando Birri, 1968); *Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano* (Notes sur la guerre de guérillas du nouveau cinéma latino-américain, Fernando Birri, 1968) ; *Vers un troisième cinéma* (Octavio Getino et Fernando Solanas, 1969) ; *Por un cine imperfecto* (Pour un cinéma imparfait, Julio García-Espinosa, 1969) ; *El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (Le manifeste des cinéastes de l'Unité Populaire, Miguel Littin, 1970) ainsi qu'un bon nombre de textes de Rocha traitant non seulement le cas brésilien, mais le cinéma de l'Amérique latine et du Tiers Monde en général dont *O cinema novo e a aventura da criação* (Le cinema novo et l'aventure de création, 1968). Il s'agit de travaux de théorisation cinématographique qui ont essayé de dépasser le cadre national en proposant des analyses continentales. Nous allons étudier ces textes dans la deuxième partie de ce travail ; pour le moment nous nous limitons à souligner la proximité temporelle entre l'apparition des textes et les rencontres des réalisateurs. En ce qui concerne les manifestes, la réflexion théorique se fonde essentiellement sur le travail pratique, mais elle va influencer la manière de concevoir, produire, réaliser et même distribuer et projeter les films. De même les rencontres de cinéastes entretiennent des liens avec ces manifestes, soit parce que leurs postulats ont été discutés dans ces réunions, soit parce que ces réunions ont inspiré les postulats. Les deux phénomènes témoignent de l'éclosion du projet d'intégration cinématographique latino-américain.

Au début des années soixante-dix, des rencontres locales et des colloques internationaux – qui ne se limitent pas au cas latino-américain – continuent à être organisés. Ce sont de nouvelles occasions pour discuter sur le projet de Nouveau cinéma latino-américain. Cependant, pendant la première moitié de la décennie les cinéastes ont accordé une place plus importante aux textes comme moyen de réflexion extra-filmique. Le III^e Festival de cinéma latino-

¹⁷² « la nécessité de radicaliser encore davantage cette ligne [le cinéma engagé dans le processus révolutionnaire] est parvenue à s'affirmer dans la mentalité des cinéastes latino-américains, étant donné que la situation historique du continent, ses luttes politiques, ses luttes de libération se sont également radicalisées ». « Octavio Getino habla de los festivales de Viña del Mar y Mérida » (interview). *Ibidem*. p. 104 (nous traduisons).

américain de Viña del Mar qui devait avoir lieu en 1971 fut annulé à cause de conflits au sein des institutions organisatrices¹⁷³. En 1973 le gouvernement de Salvador Allende décida d'organiser une nouvelle édition du festival, mais le coup d'État du général Pinochet rendit impossible l'initiative. Il fallut attendre jusqu'en 1974 pour que se tienne une nouvelle rencontre de cinéastes latino-américains, cette fois à Caracas. Cette réunion se veut explicitement l'héritière des expériences de Viña del Mar et Mérida de la fin des années soixante. Trois ans plus tard, en 1977, les organisateurs de la Rencontre de Caracas planifièrent une nouvelle réunion de réalisateurs à Mérida. Dans les deux rencontres les réalisateurs élaborèrent un discours sur le Nouveau cinéma latino-américain similaire à celui d'Alfredo Guevara dans les festivals de Viña del Mar. On constate que dans les déclarations finales des deux rencontres les cinéastes manifestent à plusieurs reprises que le Nouveau cinéma latino-américain est un « cine latinoamericano comprometido en la lucha por la descolonización cultural y la liberación nacional¹⁷⁴ », mais en même temps ils mettent l'accent sur le fait que ce cinéma serait différent suivant les circonstances particulières de chaque pays et de chaque cinématographie¹⁷⁵.

On voudrait remarquer que seul ce type de cinéma fut considéré comme « authentiquement latino-américain¹⁷⁶ » par les cinéastes réunis à Caracas et Mérida. À la division entre « vieux » cinéma et « nouveau cinéma » qui avait marqué les débats des années soixante s'ajouta une autre divergence concernant l'identité culturelle latino-américaine – la *latino-américanité* – des films et des réalisateurs. Cette séparation drastique entre l'« authentique »

¹⁷³ L'organisation du festival est devenue la responsabilité de l'École de cinéma de l'Université du Chili, mais selon Aldo Francia la direction de l'école – aux mains de militants du parti communiste – s'opposait aux idées révolutionnaires qui s'étaient implantées dans le festival et qu'une bonne partie des étudiants défendaient. Ce conflit, typique des tensions entre le communisme traditionnel et les nouvelles idées de la gauche, a été à l'origine des blocages universitaires qui se sont soldés par l'annulation du festival. Cf. Aldo Francia. *op. cit.*, p. 172-173.

¹⁷⁴ « Cinéma latino-américain engagé dans la lutte pour la décolonisation culturelle et la libération nationale ». Comité de Cineastas de América Latina. *Por un cine en América Latina : Encuentro de Cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*. Vol. I. Caracas : Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974, p. 9-11. Comité de Cineastas de América Latina. *Por un cine en América Latina : V Encuentro de cineastas latinoamericanos*. Vol. II. Caracas : Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1978, p. 15 (nous traduisons).

¹⁷⁵ « La correcta comprensión política de la situación internacional y continental y de las particularidades de cada uno de nuestros países y sus coyunturas nos ha permitido y nos seguirá permitiendo ajustar o reajustar nuestro trabajo a la realidad, manteniendo una intransigente consecuencia con nuestros principios. » « *La correcte compréhension politique de la situation internationale et continentale et des particularités de chacun de nos pays et de leurs conjonctures nous a permis et continuera à nous permettre d'ajuster ou de réajuster notre travail à la réalité, en maintenant une cohérence intransigeante avec nos principes.* » *Ibidem*, p. 17 (nous traduisons).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

cinéma latino-américain et le (comment peut-on l'appeler ?) « faux » (?) cinéma latino-américain nous étonne par sa faiblesse théorique, encore plus accusée que celle du « nouveau cinéma » et « vieux cinéma » d'Aldo Francia. Elle trouve son origine dans une interprétation péremptoire de l'utopie bolivarienne. Cette manière de comprendre le projet d'unité cinématographique a pour conséquence que seuls les films qui s'inscrivent dans ledit projet seront considérés comme latino-américains : le reste des productions ne seront pas « vraiment » latino-américaines, elles seront au contraire jugées utiles aux intérêts de l'« ennemi principal¹⁷⁷ » (les États-Unis).

Il faut prendre en compte, en tout cas, le contexte historique dans lequel ont été faites ces déclarations. Après l'échec des guérillas latino-américaines et le progressif isolement international de Cuba, le triomphe d'une révolution continentale ne semblait pas si proche qu'on le considérait pendant les années soixante. De même, au Chili, en Uruguay, en Bolivie et, depuis 1976, en Argentine avaient été instaurés une série de régimes dictatoriaux caractérisés par un degré de violence jusqu'alors inédit. L'attitude des cinéastes qui se sont rendus aux rencontres de Caracas et Mérida a été logiquement influencée par la montée des régimes militaires. En effet, ils ont manifesté à plusieurs reprises, lors des rencontres, leur solidarité avec les réalisateurs qui vivaient en dictature ou qui s'étaient exilés¹⁷⁸. On remarque que cette dimension solidaire a été de plus en plus présente dans le discours des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain à partir de cette époque. Ainsi, par exemple, la réunion de Caracas de 1974 avait pour titre officiel Encuentro de cineastas de América Latina en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile (Rencontre des cinéastes d'Amérique latine en solidarité avec le peuple et les cinéastes du Chili) Cette rencontre s'est achevée le 11 septembre 1974, c'est-à-dire, le jour du premier anniversaire du coup d'État qui renversa le gouvernement de Salvador Allende.

Sans aucun doute, l'aspect le plus important de la Rencontre de Caracas fut la création du Comité de cineastas de América Latina (Comité de cinéastes d'Amérique latine). À la

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁸ Quelques réalisateurs, techniciens et acteurs ont été assassinés par le terrorisme d'État : Jorge Cedrón, Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez, Pablo Szir, Jorge Troxler (Argentine) ; Jorge Müller (Chili). Pendant les années soixante-dix, le nombre de cinéastes latino-américains qui s'exilent est très élevé : Octavio Getino, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, Humberto Ríos, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo (Argentine), Alfonso Gumucio Dragón, Jorge Sanjinés (Bolivie), Sebastián Alarcón, Sergio Castilla, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán, Miguel Littin, Raúl Ruiz, Carlos Sapiain, Valeria Sarmiento, Helvio Soto (Chili), Walter Achugar, Mario Handler, Walter Tournier (Uruguay), parmi d'autres.

différence des précédentes tentatives de fédération comme l'Association latino-américaine de cinéastes indépendants (Montevideo, 1958), la Conférence latino-américaine de cinéastes indépendants (Sestri Levante, 1962) et le Centre latino-américain du Nouveau Cinéma (Viña del Mar, 1967), cette nouvelle initiative réussit à se maintenir dans le temps¹⁷⁹. Le Comité de cinéastes fut, effectivement, l'organisateur de la rencontre de Mérida de 1977. Le comité participa dès lors à toutes les initiatives d'une certaine importance concernant le Nouveau cinéma latino-américain qui furent réalisées à Cuba : la création du Festival international du Nouveau cinéma latino-américain (1979)¹⁸⁰, la création de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain (1985), la formation de l'École des Trois Mondes à San Antonio de los Baños, EICTV (1986)¹⁸¹. Le rôle du Comité de cinéastes s'avère fondamental pour la création d'une structure institutionnelle autour du Nouveau cinéma latino-américain. D'une certaine manière le comité entreprit finalement le processus d'institutionnalisation qui avait été annoncé à Viña del Mar en 1967. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, les fruits de ce processus sont très tardifs : ils arrivent à un moment où le projet d'unité latino-américaine était durement réprimé par les dictatures du continent. D'après Humberto Solás : « Le cinéma de la contestation et le cinéma d'émancipation disparaissent, ils sont tout simplement assassinés. La plupart de ses auteurs partent en exil. Après les euphories qui favorisaient la nouveauté, on coupe les jambes à l'avant-garde¹⁸². »

La Fondation du Nouveau cinéma latino-américain et l'École de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños furent conçues, dès leur création, comme des organisations non gouvernementales. Il est surprenant qu'elles furent créées avec le soutien explicite de deux personnalités qui ne participèrent pas activement à l'origine du projet du Nouveau cinéma latino-américain : Fidel Castro et Gabriel García Márquez (qui préside encore aujourd'hui la première d'entre elles). Le rôle joué par ces deux institutions a été de tout premier ordre, respectivement pour la connaissance du patrimoine filmique et théorique des cinématographies latino-américaines et pour l'enseignement universitaire ; néanmoins, leur

¹⁷⁹ Selon Edmundo Aray, l'un de ses créateurs, parmi les sources d'inspiration du Comité se trouve le Centre latino-américain du Nouveau Cinéma qui avait été envisagé à Viña del Mar. Cf. *Memoria...*, op. cit., p. 2)

¹⁸⁰ De 1979 jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix le Comité de cinéastes a célébré ses assemblées annuelles durant le festival.

¹⁸¹ *Memoria...*, op. cit., p. 7-10. L'École internationale de cinéma et télévision de San Antonio (EICTV) est aujourd'hui connue comme L'École de tous les mondes.

¹⁸² Cité par Amanda Rueda. « 1967-2007 : 40 ans des Rencontres de Viña del Mar ou la constitution du Nouveau cinéma latino-américain ». *Cinémas d'Amérique Latine*. n° 15, 2007, p. 99-100.

constitution impliqua, dès le début, un changement profond des stratégies de développement cinématographique défendues à la fin des années soixante par les promoteurs du Nouveau cinéma latino-américain. Le positionnement subversif envers le cinéma dominant céda la place à des postures bien plus inclusives, ce qui fit qu'il devint de plus en plus difficile d'établir les limites entre le Nouveau cinéma latino-américain et le reste des réalisations cinématographiques latino-américaines de l'époque. Comme l'explique Paulo Antonio Paranaguá : « El Nuevo Cine Latinoamericano, burocráticamente institucionalizado o cristalizado por el festival y una Fundación del mismo nombre, pronto descubrió la imposibilidad de discriminar quién está dentro y quién queda fuera, quién es y quién no [...] »¹⁸³. Il s'agit, par ailleurs, d'organisations prêtes à recevoir la coopération d'agents avec lesquels elles n'auraient pas eu envie de recevoir le soutien dans les années soixante, même si cela avait été possible. À ce sujet, il faut signaler que la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain a reçu le soutien de l'*Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo* (Agence espagnole de coopération internationale pour le développement, AECID) et de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Ministère de la culture de la junte andalouse)¹⁸⁴.

Dans les années quatre-vingt et au début de la décennie suivante, le Nouveau cinéma latino-américain a continué à être défendu, mais sans la force qu'il avait connue auparavant. Depuis les années quatre-vingt les nouvelles générations de cinéastes latino-américains ont de moins en moins invoqué la pertinence ou la nécessité d'un mouvement cinématographique continental. On remarque une certaine méfiance face aux projets d'une portée sous-continentale ainsi qu'un rejet des discours artistiques qui s'arrogent le droit de parler au nom d'une collectivité (le peuple, la nation, les peuples latino-américains). Les expériences cinématographiques sont de plus en plus fragmentaires. Comme l'explique N. Richard: « La historia y la sociedad se han quebrado en una multidireccionalidad de significados parciales y transitorios que ya no admiten construcciones globalizantes¹⁸⁵. »

¹⁸³ « Le Nouveau cinéma latino-américain, bureaucratiquement institutionnalisé ou cristallisé par le festival et une Fondation au même nom, découvrit bien vite l'impossibilité de différencier qui est dedans de qui reste dehors, qui est de qui n'est pas [...] ». Paulo Antonio Paranaguá. *op. cit.*, p. 214 (nous traduisons).

¹⁸⁴ Ce financement risque de disparaître à cause des coupes budgétaires subies par l'AECID pendant les deux derniers gouvernements espagnols.

¹⁸⁵ « L'histoire et la société se sont brisées en une multidirectionnalité de signifiés partiels et transitoires qui n'admettent plus de constructions globalisantes. » Nelly Richard. *op. cit.*, p. 198 (nous traduisons).

La crise du Nouveau cinéma latino-américain est en rapport avec l'amointrissement des guérillas latino-américaines et avec le déclin des projets révolutionnaires des années soixante et soixante-dix. Comme le signale Solás, les régimes militaires des années soixante-dix et quatre-vingt ont eu une responsabilité directe dans l'échec des projets artistiques d'inspiration bolivarienne, dont le Nouveau cinéma latino-américain. Cependant, d'après Néstor García Canclini ceci n'est pas la seule raison du naufrage de ces phénomènes. Selon Canclini il y a eu de la part des acteurs culturels engagés dans ces projets une « sobrestimación de los movimientos transformadores, sin considerar la lógica de desarrollo de los campos culturales »¹⁸⁶. Les intellectuels latino-américains avaient accordé trop d'importance au phénomène de la dépendance, sans prendre assez en compte les processus de stratification des produits culturels ainsi que la segmentation des publics qui était en train de se développer. Selon l'analyse de Canclini, l'appel à la socialisation de l'art, ainsi que la volonté de créer des œuvres destinées à un public populaire, mais qui soient à la fois expérimentales dans la forme, entrent en contradiction avec l'expansion et la spécialisation du marché culturel. « Quienes estaban realizando la racionalidad expansiva y renovadora del sistema sociocultural eran los mismos que querían democratizar la producción artística. Al tiempo que extremaban las prácticas de diferenciación simbólica – la experimentación formal, la ruptura con saberes comunes– buscaban fusionarse con las masas¹⁸⁷. »

L'analyse nous semble très intéressante, mais il faut remarquer que Canclini pense plutôt à la littérature et aux arts visuels qu'au cinéma. Dans le champ cinématographique la dépendance est beaucoup plus marquée que dans le reste des champs artistiques, à cause de la subordination technologique, la dépendance vis-à-vis de la pellicule vierge étrangère et le contrôle des circuits de distribution et de promotion de la part des entreprises nord-américaines. Il faut ajouter à cela l'exil d'un grand nombre de réalisateurs et la censure des régimes militaires, plus vigilants sur le cinéma et la télévision que sur le reste des médias. Il nous semble nécessaire de prendre en compte ces raisons pour expliquer pourquoi les films du Nouveau cinéma latino-américain n'ont pas connu les « faveurs » d'un public populaire et massif. Puisque les dictatures leur ont interdit de rentrer dans le marché cinématographique, il

¹⁸⁶ « surestimation des mouvements transformateurs, sans considérer la logique du développement des champs culturels ». Canclini. *op. cit.*, p. 223-224 (nous traduisons).

¹⁸⁷ « Ceux qui travaillaient à la rationalité expansive et rénovatrice du système socio-culturel étaient ceux-là même qui voulaient démocratiser la production artistique. En même temps qu'ils renforçaient les pratiques de différenciation symbolique – l'expérimentation formelle, la rupture avec les savoirs communs – ils cherchaient à fusionner avec les masses. » *Ibidem* (nous traduisons).

nous semble erroné de supposer que c'est la stratification du marché qui a entraîné leur échec auprès du public. En fin de compte, comment un film peut-il toucher le public ciblé s'il est illégal de le projeter en salle et s'il est illicite d'y aller le voir ?

Il est certain que les projections clandestines n'ont pas résolu le problème, car elles se sont limitées à un public restreint qui était proche des idées défendues dans les films. À ce sujet, certains cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain ont montré plus de volontarisme que de stratégie à l'heure de rompre le cercle de l'exclusion. Peut-être qu'une manière plus efficace d'atteindre un public populaire aurait été d'entrer dans le marché en faisant des films en apparence anodins pour la dictature. La métaphore ou l'allégorie auraient pu être une bonne manière d'introduire des réflexions critiques ou ouvertement révolutionnaires. On remarque, en effet, que les cinéastes brésiliens de la fin du Cinema novo et de la période *tropicaliste* ont utilisé cette ressource avec de bons résultats au niveau du public, notamment Joaquim Pedro de Andrade avec le film *Macunaíma* (1969) et Glauber Rocha avec *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antonio das Mortes*, 1969). Cependant, dans le reste de l'Amérique latine cette stratégie a davantage été mise en avant par des réalisateurs qui ne se sont pas identifiés avec le projet continental ; par exemple, en Argentine, Adolfo Aristarain (*Le temps de la revanche*, 1981 ; *Les derniers jours de la victime*, 1982), Alejandro Doria (*La isla*, L'île, 1978 ; *Los miedos*, Les peurs, 1980), Mario Sábato (*El poder de las tinieblas*¹⁸⁸, Le pouvoir des ténèbres, 1979), et, au Chili, Silvio Caiozzi (*Julio commence en juillet*, 1977) et Cristián Sánchez (*El zapato chino*, La chaussure chinoise, 1979, et *Los deseos concebidos*, Les désirs conçus, 1982)¹⁸⁹.

3. Le Nouveau cinéma latino-américain avant le projet continental.

À partir des années quatre-vingt, parallèlement à la crise du projet continental, le Nouveau cinéma latino-américain a fait l'objet d'une série d'analyses rétrospectives plutôt laudatives, réalisées par ses propres protagonistes. Comme l'expliquent Alberto Elena et María Díaz Lopez, le Nouveau cinéma latino-américain « generated its owns myths, its own pantheon of

¹⁸⁸ Le film est basé sur la nouvelle *Rapport sur les aveugles* du livre *Héros et Tombes* d'Ernesto Sábato, père du réalisateur.

¹⁸⁹ Francisco Javier Millán. *La memoria agitada, cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001, p. 85, 109-112.

renowned film-makers¹⁹⁰ ». Fernando Birri, par exemple, parle des « maîtres fondateurs du Nouveau cinéma latino-américain » en référence à Rocha, Pereira dos Santos, Littin, Gutiérrez Alea, Solanas et Santiago Álvarez¹⁹¹. Birri lui-même est souvent appelé le « père du Nouveau cinéma latino-américain¹⁹² ». Au-delà de cette vision assez mythifiée, ce qui attire notre attention c'est que ce sont précisément les protagonistes du Nouveau cinéma latino-américain qui ont fait reculer l'origine du phénomène de quelques années, en le faisant concorder avec d'autres moments de l'histoire du cinéma latino-américain. Le discours de Gabriel García Márquez lors de l'inauguration du siège de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain en est un bon exemple :

Entre 1952 y 1955, cuatro de los que hoy estamos a bordo de este barco estudiábamos en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma: Julio García-Espinosa, viceministro de Cultura para el Cine; Fernando Birri, gran papá del Nuevo Cine Latinoamericano; Tomás Gutiérrez Alea, uno de sus orfebres más notables, y yo, que entonces no quería nada más en esta vida que ser el director de cine que nunca fui. Ya desde entonces hablábamos casi tanto como hoy del cine que había que hacer en América Latina, y de cómo había que hacerlo [...]. Pero sobre todo, ya desde entonces teníamos conciencia de que el cine de América Latina, si en realidad quería ser, sólo podía ser uno¹⁹³.

Même si l'on ne veut pas remettre en cause le témoignage de García Márquez, c'est-à-dire, même si l'on accepte que ces discussions puissent avoir eu lieu, leur importance dans le développement du Nouveau cinéma latino-américain aurait été discutable, car ce n'est que sept ou dix ans après qu'ont été lancés de manière explicite les premiers appels à un projet cinématographique continental.

En 1979 Alfredo Guevara fait coïncider l'émergence du cinéma cubain et du Nouveau cinéma latino-américain avec le triomphe de la Révolution cubaine et la création de l'ICAIC :

¹⁹⁰ « a généré ses propres mythes, son propre panthéon d'illustres cinéastes ». Alberto Elena, María Díaz López. *The cinema of Latin America*. Royaume-Uni : Anthony Rowe, Chippenham, Wiltshire, 2003, p. 11 (nous traduisons).

¹⁹¹ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos : las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires : Aguilar, Alfaguara, 2007, p. 151.

¹⁹² Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago du Chili : Lom, 1998, p. 250.

¹⁹³ « Entre 1952 et 1955, quatre de ceux qui nous trouvons aujourd'hui à bord de ce navire étudions au Centre expérimental de cinématographie de Rome : Julio García-Espinosa, vice-ministre à la Culture pour le cinéma ; Fernando Birri, grand-père du Nouveau cinéma latino-américain ; Tomás Gutiérrez Alea, un de ses plus notables orfèvres ; et moi, qui ne voulais alors rien d'autre dans la vie qu'être le réalisateur de cinéma que je n'ai jamais été. Déjà à cette époque nous parlions pratiquement autant qu'aujourd'hui du cinéma qu'il fallait faire en Amérique latine, et de comment il fallait le faire [...]. Mais surtout, nous avions alors déjà conscience que le cinéma d'Amérique latine, s'il voulait réellement être, ne pouvait être qu'un. » *Memoria...*, op. cit., p. 56 (nous traduisons).

La cinematografía cubana que cumplió sus veinte primeros años el 24 de marzo, cierra los festejos de este aniversario recibiendo a sus hermanos de América Latina y del Caribe con motivo del Festival. Y lo hace para conmemorar también, y sobre todo, los primeros veinte años del Nuevo Cine Latinoamericano. El nacimiento del cinema novo en Brasil, y más tarde el de cinematografías progresistas y renovadas en unos países, revolucionarias y combatientes en otros, patrióticas y antimperialistas siempre, recorre infatigable el curso de estos años¹⁹⁴.

On s'aperçoit que Guevara établit une véritable *tabula rasa* en ce qui concerne le cinéma cubain pré-révolutionnaire ; en même temps, il est intéressant de remarquer que d'après l'ancien directeur de l'ICAIC le Nouveau cinéma latino-américain surgit dès le moment où se manifestent les premières tentatives de renouvellement cinématographique en Amérique latine. Octavio Getino énonce une idée plus ou moins similaire à propos du Festival de Viña del Mar de 1967 :

[...] el Nuevo Cine latinoamericano se afirmó en aquel encuentro aunque no nació en él y ello merece ser recordado para no prestarse a equívocos. Lo hizo en el preciso momento en que los primeros cineastas de diversos países latinoamericanos, resolvieron afrontar el riesgo [...] de llevar a las pantallas nacionales las imágenes, ideas y sueños de nuestras culturas, yendo más allá de lo que era aparentemente posible¹⁹⁵.

Il s'avère particulièrement difficile de situer l'origine du Nouveau cinéma latino-américain en suivant les critères avancés par Getino. Quels sont les images, les idées et les rêves des cultures latino-américaines dont il parle ? En fin de compte, le cinéma en tant qu'expression artistique n'a-t-il pas toujours exprimé en images, des idées et des rêves ? Il semblerait que Getino fasse référence aux premières expériences de renouvellement cinématographique engagées dans un projet révolutionnaire, au sens politique¹⁹⁶. Le problème de cet argument est

¹⁹⁴ « La cinématographie cubaine, qui a fêté ses vingt premières années le 24 mars, clôture les festivités de cet anniversaire en recevant ses frères d'Amérique latine et des Caraïbes à l'occasion du Festival. Et elle le fait pour commémorer également, et avant tout, les vingt premières années du Nouveau cinéma latino-américain. La naissance du cinema novo au Brésil, et plus tard de cinématographies progressistes et renouvelées dans certains pays, révolutionnaires et combattantes dans d'autres, toujours patriotiques et anti-impérialistes, arpentent, infatigable, le cours de ces années. » Alfredo Guevara. « Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 97, 1980, p. 2 (nous traduisons).

¹⁹⁵ « Le Nouveau cinéma latino-américain s'est affirmé au cours de cette rencontre mais il n'y est pas né et cela mérite d'être rappelé pour éviter toute équivoque. Il est né au moment précis où les premiers cinéastes de divers pays latino-américains ont choisi de se confronter au risque [...] de porter sur les écrans nationaux les images, idées et rêves de nos cultures, en allant bien au-delà de ce qui semblait possible. » Octavio Getino. « A veinte años de Viña del Mar: Romper las comillas al Realismo ». In Universidad Nacional Autónoma de México. *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy. op. cit.*, p. 64 (nous traduisons).

¹⁹⁶ « La opresión de nuestras cinematografías por parte de las poderosas industrias norteamericanas y europeas y la imposición de sus modelos y modos de uso, ya habían sido denunciadas en países pioneros como Argentina, México, Brasil o Chile... Frente a esta realidad [...] se alzaron voces, nombres y numerosas producciones y

qu'au moment où commencent à paraître ces manifestations – sous la forme de films et de textes – les réalisateurs s'intéressaient éminemment aux problèmes nationaux. La préoccupation pour le cas latino-américain n'était pas encore patente ou, du moins, était loin d'être évoquée par les cinéastes.

À mon avis le concept de Nouveau cinéma latino-américain ne peut pas s'appliquer aux expériences de renouvellement cinématographique de la fin des années cinquante et du début des années soixante, car elles manquent d'un élément crucial qui n'est autre que l'idéal latino-américaniste. Le germe du Nouveau cinéma latino-américain surgit au moment où les réflexions des cinéastes intègrent la dimension sous-continentale. Comme l'explique Zuzana M. Pick : « This supranational ideal constitutes the ideological foundation of the movement. This ideal has also been the basis of the process of self-definition that has characterized the New Latin American Cinema¹⁹⁷. »

Le problème des analyses de Guevara et Getino est qu'ils semblent oublier que l'appel à l'unité latino-américaine est un principe essentiel du Nouveau cinéma latino-américain. Sans cet élément on ne pourrait pas différencier le Nouveau cinéma latino-américain d'autres phénomènes de rénovation cinématographique latino-américains. Si, comme l'avance Pick, le Nouveau cinéma latino-américain est avant tout un projet cinématographique continental, alors il ne peut surgir que quand l'appel à l'unité bolivarienne se manifeste dans les films, les réunions et les textes des réalisateurs latino-américains. Il s'agit d'un processus qui commence, comme nous l'avons vu, au début des années soixante, lors des festivals de Santa Margherita et Sestri Levante (Italie), et qui trouve son éclosion pendant les festivals de Viña del Mar (1967, 1969) et de Mérida (1968).

proyectos de desarrollo. » « *L'oppression de nos cinématographies de la part des puissantes industries nord-américaines et européennes et l'imposition de leurs modèles et leurs méthodes de travail, avaient déjà été dénoncées dans des pays pionniers comme l'Argentine, le Mexique, le Brésil ou le Chili... Face à cette réalité [...] des voix, des noms et de nombreux projets de développement et productions se sont élevés.* » *Ibidem.*, p. 69 (nous traduisons).

¹⁹⁷ « Cet idéal supranational constitue le fondement idéologique du mouvement. Cet idéal a également été à la base du processus d'auto-définition qui a caractérisé le Nouveau cinéma latino-américain. » Zuzana M. Pick. *op. cit.*, p. 3 (nous traduisons).

DEUXIÈME CHAPITRE

LA QUESTION DE L'AVANT-GARDE AU SEIN DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

A) Avant-garde et champ cinématographique

Dans le chapitre précédent, nous avons affirmé qu'afin de contourner la souplesse épistémologique du concept de Nouveau cinéma latino-américain, nous voulions réaliser une analyse de ce concept à partir de la question de la « nouveauté » et de la « latino-américanité » dans le projet cinématographique continental. Les deux questions auxquelles nous avons consacré ce premier chapitre révèlent un certain positionnement des cinéastes latino-américains du Nouveau cinéma latino-américain dans leurs sociétés et dans le champ du cinéma. Il s'agit d'une analyse qui est, jusqu'à un certain point, tributaire de la notion de champ de Pierre Bourdieu :

Un champ, s'agirait-il du champ scientifique, se définit entre autres choses en définissant des enjeux et des intérêts spécifiques, qui sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts propres d'autres champs (on ne pourra pas faire parcourir un philosophe avec les enjeux de géographes) et qui ne sont pas perçus de quelqu'un qui n'a pas été construit pour entrer dans ce champ (chaque catégorie d'intérêts implique l'indifférence à d'autres intérêts, d'autres investissements, ainsi voués à être perçus comme absurdes, insensés, ou sublimes, désintéressés)¹⁹⁸.

Le champ pour Bourdieu ressemble à un champ de forces. Les agents qui s'investissent dans celui-ci concourent pour avoir une position dominante. C'est pourquoi la structure d'un champ « est un *état* de rapport des forces entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte »¹⁹⁹, ce qui fait de la structure elle-même quelque chose toujours susceptible de transformation. Le sociologue différencie dans le champ les agents qui ont une position dominante « inclinés à des stratégies de conservation » (l'« orthodoxie ») des dominés - fréquemment des nouveaux venus-, qui « sont enclins aux stratégies de subversion –celles de l'hérésie »²⁰⁰. Les marchés cinématographiques latino-américains étant dominés par les productions d'Hollywood, le projet du Nouveau cinéma latino-américain nous semble une

¹⁹⁸ Pierre Bourdieu. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, p. 113 – 114.

¹⁹⁹ *Ibidem*. p. 114.

²⁰⁰ *Ibid*. p. 115.

stratégie de subversion *hérétique*. L'appel à la « libération » est, d'une certaine manière, l'énonciation de sa volonté de rompre avec cette domination. Cependant, les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain tentent non seulement de transformer la structure du champ, mais ils mettent également en question, et cherchent même à effacer, les limites entre le champ cinématographique et la société²⁰¹.

Ceci étant posé, il nous semble possible de mettre en rapport le Nouveau cinéma latino-américain avec la notion d'« avant-garde ». D'après François Albera, l'avant-garde est « une *position* dans le champ artistique » qu'il envisage comme « ressortissante à une *politique* interne au champ (lutte pour y conquérir une place hégémonique) et externe (car liée à un projet de remise en cause de la société) ». Et il ajoute :

« Cette *politique* est sans aucun doute sous-tendue, voire déterminée par un désir de communauté, ou une “exigence collective”, mais cette seule aspiration ne suffit pas à distinguer la démarche d'avant-garde de nombreuses pratiques ou “poétiques” de groupes : la communauté peut en effet s'arrêter au groupe qui tient alors lieu de totalité sociale “fantasmée”, comme la pratique artistique peut tenir lieu de pratique sociale. L'existence ou non d'une politique, déployée dans le champ artistique mais déterminée à en sortir, est donc un critère démarcatif »²⁰².

Dans le cas latino-américain, la volonté manifestée à plusieurs reprises par beaucoup de cinéastes -notamment Birri, Solanas, Getino, Rocha, Sanjinés, Guevara et García-Espinosa, mais aussi Francia et Littin- de bouleverser le cinéma afin de bouleverser la société –cette relation se fonde, notons-le, sur une logique dialectique– est un bon exemple de cette *détermination* dont parle Albera²⁰³. Dans notre cas d'étude, il s'agit d'un bouleversement qui s'inscrit dans le projet de libération latino-américaine, ce qui n'est pas sans rappeler les différents engagements révolutionnaires des avant-gardes *historiques*²⁰⁴. En effet l'avant-

²⁰¹ Comme le signale Wolfgang Asholt, nous sommes en face d'un projet que la théorie de Bourdieu ne peut envisager que comme une *astuce* constitutive de « l'acte artistique suprême ». Nous reviendrons sur cette question plus loin. Cf. Wolfgang Asholt. « La notion d'avant-garde dans *Les règles de l'art* ». In Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (éds). *Le Symbolique et le Social. La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*. Liège : Les Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 169.

²⁰² François Albera. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin Cinéma, 2005, p. 3.

²⁰³ À la fin des années soixante, Solanas et Getino soulignent les liens qui unissent les préoccupations internes au champ artistique et les engagements politiques et sociaux : «La décolonisation du cinéaste et du cinéma seront des faits simultanés dans la mesure où l'un et l'autre nous apportent la décolonisation collective. » Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma » *Tricontinental* n° 3, 1969, p. 112.

²⁰⁴ Le terme, comme le souligne François Albera, a le défaut de qualifier d'historique une seule période, celle où l'avant-garde a proliféré, en dépit d'autres. Cependant, comme il s'agit d'un concept largement utilisé, nous allons le conserver pour faire une référence générale à certains mouvements des premières décennies du XX^e

garde se caractérise par une prise de position sociale et politique visant un changement de l'ordre établi. « Aussi tous les moyens sont-ils bons, de la provocation nihiliste à la dérision amère, de la colère à l'humour, pour montrer que l'art et les artistes ne peuvent rester ni indifférents ni neutres à l'histoire réelle²⁰⁵ », écrit Marc Jimenez à propos de Dada. Ces mots semblent être appropriés pour toutes les avant-gardes ; mais, soulignons-le, ils ont une implication politique au sens large. Les différentes avant-gardes ont eu des « divergences dans leurs revendications » et leur engagement politique, « s'il est effectif n'est pas moins ambigu »²⁰⁶.

Les conditions sociales dans lesquelles est né le Nouveau cinéma latino-américain et ses *positions* interne et externe au champ cinématographique –d'une part prolétarianisation du cinéma et du cinéaste et développement d'un cinéma national et populaire, et d'autre part tentative d'effondrement de l'art cinématographique dans la vie–, le rapprochent, à mon sens, de la notion d'avant-garde selon la définition d'Albera. Nous espérons que l'analyse des rapports entre la *position* d'avant-garde et celle du Nouveau cinéma latino-américain nous permettra d'aborder certaines problématiques propres à ce dernier. Mais il est nécessaire de prendre certaines précautions.

1. Nommer l'avant-garde au cinéma

Les auteurs qui ont traité cette question ont souvent employé indistinctement les termes « avant-garde » et « expérimental » pour désigner un cinéma innovateur qui échapperait aux formes et tendances les plus répandues. Un cinéma d'« avant-garde » / « expérimental » serait, ainsi, celui qui se veut en marge d'un cinéma dit « dominant » ou même en lutte contre cette position dominante. Ce cinéma s'engage à rendre compte de la réalité autrement.

siècle, notamment le futurisme italien et russe, le dadaïsme et le surréalisme. Il est nécessaire de remarquer que les différences de discours et de pratiques artistiques de ces mouvements sont considérables. Une analyse de ces particularités dépasserait largement les limites et les objectifs de ce travail de recherche, je voudrais cependant souligner que l'emploi que je fais de la dénomination d'« avant-garde historique » ne cherche pas à nier les traits spécifiques de chacun de ces mouvements et tendances. Le terme, alors, ne désigne pas ici une réalité univoque et invariable.

²⁰⁵ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997, p. 317.

²⁰⁶ Claire Chatelet. *op. cit.*, p. 85-86. Contrairement à Jimenez qui ne distingue pas l'avant-garde de la modernité, Chatelet propose une distinction entre les deux termes : l'avant-garde serait plutôt inclinée à intégrer l'art dans la société et « manifesterait la volonté d'une ouverture vers le monde extérieur », alors que la modernité se concentrerait plutôt sur des préoccupations concernant « la seule sphère artistique (travail créatif centré sur le médium) ». Il ne s'agit pas, en tout cas, d'une différenciation en termes absolus, mais des différentes orientations qui caractérisent les deux postures. Cf. *Ibidem*.

Traquer l'invisible, écrit Christian Lebrat, le porter au jour, lui donner une forme cinématographique, tels sont les enjeux du cinéma d'avant-garde et expérimental. L'invisible peut s'entendre de différentes manières. L'invisible est d'abord ce qu'on ne peut pas voir à l'œil nu, ce que l'œil ne nous permet pas de voir. Le cinéma des artistes, d'une part, et le cinéma scientifique, d'autre part, explorent ce champ. [...] L'invisible est aussi dans ce que l'on voudrait nous cacher, nous dissimuler. Le cinéma engagé ou militant nous donne à voir ces réalités, il les rend visibles à nos yeux. [...] L'invisible est aussi dans la souffrance du sujet ou son absence, ce qu'on ne peut pas montrer justement, l'inmontrable...²⁰⁷

Selon Lebrat, l'enjeu du cinéma « expérimental/d'avant-garde » est d'encercler, de pourchasser l'invisible, de lui donner une forme. Lebrat affirme que l'invisible c'est le caché, le dissimulé, mais aussi les choses qui ne sont pas évidentes au regard. Il s'agit d'une affirmation extrêmement complexe, car on ne voit pas tous la même chose. Comment, alors, objectiver ce qui est invisible à l'œil nu ? Si la forme est « l'apparence et l'aspect sensible des choses »²⁰⁸, comment est-il possible de donner une forme – de rendre visible, en fin de compte – à ce qui est par définition insaisissable ? Comment, par quels moyens, pouvons-nous donner une forme (un « ensemble de contours ») à l'invisible sans le trahir, sans le détruire ? Les deux dernières questions sont au cœur de l'art. Dans le cas du cinéma, à notre sens, la quête de l'insaisissable, la pourchasse du fuyant, le désir de fixer le temps et le mouvement sur un support audiovisuel constituent l'enjeu de tout le cinéma et pas seulement celui du cinéma expérimental/d'avant-garde.

Signalons, d'autre part, que l'auteur ne fait pas de différences entre les notions de cinéma d'avant-garde et de cinéma d'expérimental. Il exprime son désir de faire « sortir » ce cinéma « du ghetto dans lequel il est tenu enfermé »²⁰⁹, mais il ne dit pas s'il s'agit d'un cinéma mené par le désir de atteindre un public large et populaire, ou si par contre il s'agit d'un cinéma qui (selon la formule de Dominique Noguez) « admet fort bien de n'être accueilli que par un petit nombre »²¹⁰. La différence n'est pas anodine car, rappelons-le, la détermination à sortir du champ artistique est l'une des caractéristiques définitoires de l'avant-garde, et selon la notion retenue en début de chapitre, c'est la raison pour laquelle l'avant-garde a une volonté de

²⁰⁷ Christian Lebrat. « L'invisible à l'œil nu ». In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Milan : Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, p. 23.

²⁰⁸ Paul Robert. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 1989.

²⁰⁹ Christian Lebrat. « Invisible à l'œil nu ». *op. cit.* p. 23.

²¹⁰ Dominique Noguez. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 1999, p. 26 (première édition Centre Pompidou, 1979).

rencontrer la collectivité. Cependant, l'indifférenciation des deux termes ne permet pas de savoir si un tel cinéma présupposerait une prise de position qui voudrait remettre en cause la société ou si, à l'inverse, ce cinéma désirerait se restreindre au champ cinématographique avec pour seul objectif de renouveler ou de mettre en question les « formes cinématographiques ». De même, Lebrat n'explique pas non plus si l'objectif de « traquer l'invisible » s'atteint exclusivement grâce à l'expérimentation où s'il y a d'autres *méthodes*, d'autres *stratégies* pour y arriver.

Noureddine Ghali, pour sa part, affirme que l'« avant-garde » est un « moment », voire une période du cinéma expérimental :

L'« avant-garde » a été une profonde exploration de toutes les possibilités cinématographiques et ce terme remplace dans les années vingt le terme « expérimental » qui est d'un emploi plus général. L'« avant-garde » est donc un moment –une décennie à proprement parler– privilégié de l'Histoire du cinéma expérimental. D'ailleurs, les cinéastes et les théoriciens des années vingt n'ont jamais utilisé le terme « cinéma expérimental », cette dernière appellation étant entièrement inconnue à l'époque. Cela n'empêche que l'« avant-garde » est assimilable aux tendances générales du cinéma expérimental qui constituent une investigation de voies nouvelles dans le domaine cinématographique²¹¹.

La définition de ce concept proposée par Ghali suppose une première nuance par rapport à celle de Lebrat. D'après Ghali, les notions de « cinéma d'avant-garde » et de « cinéma expérimental » ne sont pas interchangeables, car la première est une sorte de *catégorie* ou plutôt une *période* de la seconde. Si, pour Ghali, l'« avant-garde » reste subordonnée à la notion du cinéma expérimental, il ne lui octroie toutefois aucune caractéristique qui nous aiderait à la différencier de celui-ci. De plus, en faisant de l'« avant-garde » un moment particulier de l'histoire du cinéma expérimental, il la renferme et la fixe dans un carcan chronologique (une décennie). N'y a-t-il pas de cinéma d'avant-garde après 1930 ?

Par ailleurs, il serait intéressant de souligner que le terme d'« avant-garde », bien que très employé à cette époque –on est d'accord avec Ghali sur ce point–, n'est pas toujours le concept choisi par les cinéastes au moment de réfléchir sur l'« exploration des possibilités du cinéma ». Quoique Fernand Léger, par exemple, utilise les termes de « films d'avant-garde »

²¹¹ Noureddine Ghali. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*. Collection Classiques de l'Avant-Garde (Christian Lebrat, dir.) Paris : Éditions Paris Expérimental, 1995. p. 34.

dans le texte *Autour du Ballet Mécanique*²¹², il semble également attiré par d'autres concepts dont ceux de « cinéma moderne » ou de « nouveau réalisme »²¹³. Dans un autre texte, *À propos du cinéma*, il s'intéresse à certaines caractéristiques du cinéma, comme la « nouveauté », la « modernité » et la « jeunesse », mais sans faire de distinctions entre les « films d'avant-garde » et le reste du cinéma :

Le cinéma a 30 ans, il est jeune, moderne, libre et sans traditions. C'est sa force. Il pousse à tous les coins de quartier comme les mômes du peuple, comme les bistrots ; il est de plain-pied avec la rue, avec la vie, il est en bras de chemise. Fabriqué en série, en confection, c'est un nombre²¹⁴.

Nous remarquons dans le passage cité ci-dessus la mise en avant du caractère insaisissable du cinéma. Il apparaît que le langage écrit ne suffit pas à expliquer la complexité du phénomène cinématographique, il s'avère limité, imprécis, il arrive à décrire le « parfum » du cinéma, mais en même temps, il y a une certaine faiblesse dans la parole à l'heure de rendre compte du cinéma ou, peut-être que c'est le cinéma qui offre une résistance vis-à-vis du langage écrit. Cependant, bien que Léger n'utilise pas ici le terme « avant-garde », il assume une position typiquement avant-gardiste, puisqu'il ne conçoit pas le cinéma comme un art circonscrit à un espace fermé : son lieu n'est pas la salle de cinéma, mais la ville avec laquelle il s'entremêle et, au-delà, la vie qui fleurit dans la grande ville moderne.

Dominique Noguez dans son livre *Eloge du cinéma expérimental* a souligné les limites et l'ambiguïté que renferment les qualificatifs du genre « cinéma d'avant-garde », « cinéma expérimental », « cinéma pur », « cinéma intégral », « nouveau cinéma », « cinéma jeune », etc. pour désigner un cinéma qui « n'a pas besoin de qualificatifs : c'est le cinéma même » :

« “Expérimental” n'échappe pas non plus aux reproches, ne serait-ce qu'à celui qu'on évoquait en commençant : il qualifie ce qui n'a pas besoin de l'être. Il déplait aussi à bon nombre de créateurs par le soupçon d'inachèvement qu'il fait peser sur leurs

²¹² « L'histoire des films d'avant-garde est très simple. C'est une réaction directe contre les films à scénario et à vedette ». Fernand Léger. *Fonctions de la peinture*. Paris : Gallimard, 2004, p. 134.

²¹³ Néanmoins, cette approche n'est pas un essai de classement des « types » de cinéma, mais plutôt l'expression d'un désir sur ce qu'il veut pour le cinéma –et pour l'art. Ainsi, par exemple, à propos du nouveau réalisme il écrit : « Il y a dans cette époque un *nouveau réalisme* que j'ai personnellement utilisé dans mes tableaux et dans mes films. [...] Il n'y a pas que les éléments naturels comme le ciel, les arbres et le corps humain ; il y a autour de nous ce que l'homme a créé qui est notre nouveau réalisme. » *Idem*. p. 133. La question pour Léger est de créer des formes nouvelles « purement cinématographiques » –c'est pourquoi, par ailleurs, il réagit contre les « films à scénario et à vedette » qui s'avèrent, à son avis, être une manière limitée de comprendre le cinéma, car ils sont directement en rapport avec le théâtre.

²¹⁴ Fernand Léger. *op. cit.*, p. 163.

œuvres et, comme “avant-garde” d’ailleurs, par la référence qu’il suppose à une norme extérieure, à une perfection lointaine (le “non expérimental” ici, la “garde” là). Mais enfin, nous allons voir que c’est le moins mauvais de ces qualificatifs indésirables, le plus riche d’histoire et de connotations, et c’est pourquoi, on l’a vu, je propose dans le même mouvement de l’exclure et de le garder, en raturant ses douze lettres (~~expérimental~~) à la façon dont Heidegger puis Derrida raturaient le mot “être” »²¹⁵.

La remarque faite par Noguez nous semble pertinente : toute catégorisation a le défaut d’une certaine rigidité ou, au contraire, d’une imprécision qui l’empêche de rendre compte sans réserve de la complexité et richesse du cinéma (sans qualificatifs). Cependant, une fois avérée cette difficulté intrinsèque à l’analyse du cinéma, nous voudrions signaler que, malgré ses limites, l’exercice de donner un nom aux choses (comme malgré tout le fait Noguez, par ailleurs) n’en est pas moins pertinent pour l’étude de l’art cinématographique. De ce point de vue, à la différence de Noguez, Ghali, Lebrat et d’autres auteurs, il nous semble nécessaire de distinguer le concept de « cinéma d’avant-garde » d’autres termes voisins (notamment celui de « cinéma expérimental » avec lequel le « cinéma d’avant-garde » a été, comme on l’a vu, le plus souvent confondu). Comme le souligne Claire Chatelet : « Sans doute l’avant-garde rejoint-elle souvent les motivations et les procédures d’un cinéma “expérimental” ou d’un cinéma “indépendant” mais une telle approche ne fait qu’accentuer, semble-t-il, l’état d’indéfinition dans lequel se trouve le concept »²¹⁶.

Comment sortir de cette « indéfinition » ? Révisons, comme le fait Albera, quelles sont les caractéristiques que Noguez octroie au « cinéma expérimental ». D’une part, ce dernier souligne la question de la marginalité et le peu de visibilité de ce cinéma : il a été « largement exclu », une situation « non voulue » par les cinéastes expérimentaux, certes, mais pourtant ce cinéma « assume son exclusion » et « admet que le plus grand nombre préfère un autre cinéma, tout comme l’amateur de sorbets à la fraise admet qu’une majorité de gens puissent préférer les esquimaux au café [...]. Il y a belle lurette que les plus lucides des cinéastes expérimentaux ne cherchent plus à faire la retape »²¹⁷. Selon les (très ironiques) propos de Noguez, il n’y aurait presque pas d’antipathie, voire de réserves ou de rivalités de la part des cinéastes expérimentaux envers les films dominants. De même, d’après l’auteur : « Dans une

²¹⁵ Dominique Noguez. *op. cit.*, p. 23 – 24.

²¹⁶ Claire Chatelet. *op. cit.*, p. 267.

²¹⁷ Dominique Noguez. *op. cit.*, p. 26.

société idéale, où tous les types de création [...] seraient également possibles et également encouragés, le cinéma *expérimental* coexisterait harmonieusement avec l'autre »²¹⁸.

L'autre aspect du cinéma expérimental (~~expérimental~~) que Noguez souligne est la place centrale occupée par les « préoccupations formelles » :

Résumons : d'un premier point de vue esthétique, est "~~expérimental~~" tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande (on entend par "préoccupations formelles" tout souci lié à l'apparence sensible où à la structure de l'œuvre, *compte non tenu* du sens qu'elle véhicule). Autrement dit, le cinéma ~~expérimental~~ est l'art du cinéma compris dans ce qu'il a *de plus artistique* –c'est-à-dire de plus "formel", de plus subjectif et, du coup, de plus subversif²¹⁹.

L'analyse de Noguez est troublante car elle opère de manière implicite une certaine séparation entre la forme et le contenu. Il nous semble nécessaire de dépasser cette opposition traditionnelle entre les deux concepts que nous trouvons stérile. Forme et contenu ne peuvent pas être étrangers, l'une et l'autre sont solidaires et complémentaires. Ceci ne veut pas dire, certes, que la construction du sens soit univoque, mais qu'une recherche formelle implique toujours une préoccupation pour le sens véhiculé. La remarque faite par Jimenez sur la peinture de Kandinsky nous semble très pertinente : « [...] agir sur la forme des œuvres jusqu'à l'abstraction la plus totale, c'est finalement agir sur le contenu et créer des idées nouvelles²²⁰ ». Sur quoi le cinéma expérimental (ou ~~expérimental~~) expérimente-t-il ? Sur des formes autonomes qui font le cinéma. Mais puisqu'elles font le cinéma, elles sont solidaires du sens du cinéma.

Les différences entre une telle définition du « cinéma expérimental » et le « cinéma d'avant-garde » sont assez notoires. La « coexistence harmonieuse » (doit-on dire pacifique) même dans le cas d'une société idéale, n'est pas du tout possible pour ce dernier, car il est déterminé à conquérir une place hégémonique. Les rapports avec le cinéma dominant sont forcément conflictuels ; nous sommes face à un cinéma qui réagit contre les formes les plus répandues du cinéma, contre la façon dominante de concevoir cet art (et cette industrie), contre la manière de produire, distribuer, projeter et même de voir le cinéma. Il ne s'agit pas d'une question de préférences plus ou moins libres²²¹ (le sorbet à la fraise ou les esquimaux au

²¹⁸ *Ibidem.* p. 26.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²²⁰ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 324.

²²¹ Encore faudra-t-il se demander quel est le degré de liberté des publics ?

café), mais d'un antagonisme ouvert et déclaré contre le cinéma dominant. C'est pourquoi le « cinéma d'avant-garde » a la prétention de devenir massif, populaire –comme déjà souligné. Cette volonté d'être populaire, cette rivalité, cette opposition au cinéma dominant explique, en partie, pourquoi à la différence du « cinéma expérimental », le « cinéma d'avant-garde » ne se restreint pas (même s'il peut les comprendre) aux « préoccupations formelles ».

Comme le dit Albera :

Quel que soit le nombre de films qui paraissent pouvoir figurer dans le corpus expérimental aussi bien que d'avant-garde, la *position* d'avant-garde est précisément de ne pas admettre son exclusion ou sa marginalisation, de ne pas accepter d'être situé dans l'*underground* sinon avec la volonté d'en sortir, de ne pas se contenter du petit nombre ni de revendiquer une ultra-artisticité, ni de situer sa charge subversive dans la forme²²².

La « volonté » de l'avant-garde « d'en sortir » (de cette catégorisation) se manifeste, suivant Nelly Richard, comme l'« abolición de todo límite divisorio entre gesto artístico, praxis vital y totalidad social »²²³. L'enjeu de l'avant-garde est de rompre avec l'institution de l'art, voire d'incorporer l'art à la vie : « Suprimir las divisiones materiales y simbólicas que incomunican el arte (los muros de la sala = el encierro del arte y la institución como cierre) es el medio para lograr la finalidad vanguardista de la incorporación del arte a la cotidianidad de la vida²²⁴. » L'analyse de Richard – comme elle le dit elle-même – s'inspire de la pensée de Peter Bürger pour qui « l'avant-garde propose le dépassement (Aufhebung) de l'art autonome dans le sens d'une reconduction de l'art dans la vie quotidienne (Lebenspraxis)²²⁵ ».

D'après Wolfgang Asholt, cet enjeu de l'avant-garde trouve la forme d'une révolution permanente :

L'avant-garde du XX^e siècle peut donc être appréciée comme le mythe de la révolution permanente dans le domaine de l'art, une révolution qui ne voulait pas seulement remplacer un système ou une institution par un autre modèle mais qui aurait

²²² François Albera, *op. cit.* p. 10.

²²³ « abolition de toute limite divisoire entre geste artistique, praxis vitale et totalité de la société » (nous traduisons).

²²⁴ « Supprimer les divisions matérielles et symboliques qui empêchent l'art de communiquer (les murs de la pièce = l'enfermement de l'art et l'institution comme lieu d'enfermement) sert le but que se fixe l'avant-garde d'incorporer l'art à la vie de tous les jours. » Nelly Richard. *op. cit.*, p. 192-193 (nous traduisons).

²²⁵ Peter Bürger. *Theorie der Avantgarder*, cité par Wolfgang Asholt. « L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ? » In Véronique Léonard-Roques, Jean Christophe Valtat (ed.). *Les mythes des avant-gardes. Actes Edition des actes du Colloque International Le mythe et les avant-gardes (1890-1940)*. Clermont-Ferrand : Presses Univ Blaise Pascal, 2003, p. 27.

la qualité et les exigences d'une apocatastase. Vu l'impossibilité d'une telle révolution, le mythe perd sa force initiale et continue à subsister sous la forme d'un spectre. Mais avec le changement radical impossible, se trouve aussi affectée l'innovation dans son ensemble²²⁶.

La suppression des frontières entre l'art et la vie est revendiquée par Richard, Bürger et Asholt comme un trait caractéristique de l'avant-garde. Ce qui est, évidemment, très loin de l'analyse faite par Bourdieu dans *Les règles de l'art*. Le sociologue conçoit ce phénomène comme une relation entre les agents ayant une position dominante dans le champ – « l'avant-garde consacrée » – et les nouveaux agents qui sont entrés dans le champ artistique. De même Bourdieu comprend la notion de génération artistique « comme l'écart entre deux modes de production artistique », c'est-à-dire ce qui sépare les nouveaux agents de l'avant-garde consacrée. On s'aperçoit, alors, que cette théorie accorde au temps une valeur significative dans cette relation : « Il s'ensuit que, dans l'espace du champ artistique comme dans l'espace social, les distances entre les styles ou les styles de vies ne se mesurent jamais mieux qu'en termes de temps »²²⁷.

Comme nous l'avons déjà signalé, Bourdieu n'envisage pas comme une possibilité la dissolution de l'art dans la vie. Ceci signifierait dissoudre le champ artistique. Lorsque le sociologue français affirme que « l'actualisation du refus de dada de séparer l'art de la vie » s'avère « un acte artistique, voire l'acte artistique suprême »²²⁸, il réintègre, selon Asholt, le refus dada aux limites du champ, c'est-à-dire à leur « l'ordre nécessaire et inévitable »²²⁹. Le problème de cette analyse serait qu'elle finit par faire de cette « volonté d'en sortir » une simple illusion, presque une imposture « rouée ». Cette volonté n'échoue pas parce qu'elle est inconcevable. Toute tendance au chaos interne au champ se manifesterait, alors, seulement dans le champ, sans pouvoir jamais le dissoudre ?

La volonté de dissoudre l'art dans la vie, résulte, soulignons-le, d'un questionnement des limites de l'art. Dans ce sens, le fait de mettre en question ces limites –ou l'absence de limites– est en rapport avec le problème de la liberté créative. D'après Nicole Brenez, l'aspect émancipateur ou libérateur est l'une des caractéristiques majeures de la démarche avant-

²²⁶ *Ibidem*. p. 28. Nous voudrions souligner combien l'analyse d'Asholt est proche du projet du « Nouveau nouveau Nouveau cinéma latino-américain » de Fernando Birri évoqué au cours du premier chapitre.

²²⁷ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1998, p. 264.

²²⁸ *Ibidem*, p. 408.

²²⁹ Wolfgang Asholt, « La notion d'avant-garde dans *Les règles de l'art* ». *op. cit.*, p. 169.

gardiste au cinéma : « Le cinéma d'avant-garde ne se définit pas principalement par son origine économique, ni par une plate-forme doctrinale, ni par une esthétique singulière : il détourne une technologie née de besoins militaires et industriels [le cinéma, selon l'auteur] pour la réinscrire dans une dynamique d'émancipation [...] »²³⁰. Il s'agit, en tout cas, d'une *mission* de l'avant-garde qui ne se restreint pas au cinéma ; pour Brenez, cette « dynamique d'émancipation » est commune à toute l'avant-garde :

[...] l'artiste ne se trouve plus au service d'un pouvoir, que celui-ci soit religieux, politique ou économique, il a pour fonction non-mandatée de maintenir et approfondir des idéaux de libération, d'anticiper sur un état du monde possible, de montrer par où l'on peut échapper à la domination, y compris en revendiquant le caractère social, insensé ou inutile de son œuvre. L'artiste assure, en somme, la pérennité de l'esprit révolutionnaire, et en premier lieu contre les calcifications de la révolution victorieuse. En ce sens, l'artiste d'avant-garde n'est jamais enrôlé²³¹.

Bien que l'auteur souligne le caractère *libertaire* et *indépendant* de l'avant-garde, sorte de porte-parole de l'« esprit révolutionnaire » – germe d'une « révolution permanente », aspiration typique des avant-gardes –, elle attribue ces caractéristiques aux artistes individuels. Elle ne parle pas de mouvements ou de groupes d'avant-garde mais d'auteurs isolés. Cependant, le fait de placer la figure de l'artiste au centre de la question de l'avant-garde (c'est-à-dire au-dessus du problème concernant le positionnement, déjà évoqué) entraîne le risque de dissocier leur œuvre des tendances dans lesquelles elle s'insère et qui nécessairement vont la déterminer. La notion « d'artiste d'avant-garde » nous semble statique, elle pétrifie le parcours de l'artiste ; la notion d'avant-garde laisse de côté la perspective *positionnelle* – concept qui entraîne un certain caractère transitoire et dynamique – pour devenir un statut définitif, « pérenne » ou « calcifié » (pour reprendre des expressions de Brenez). Cependant, un réalisateur peut assumer dans un moment donné une position d'avant-garde et quitter après un certain temps cette position, ou même évoluer de l'hérésie à une position dominante dans le champ artistique²³².

²³⁰ Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde, liberté formelle, rébellion politique, émancipation technique et économique*. Paris : Cahiers du Cinéma, CNDP, 2006, p. 12.

²³¹ *Ibidem*, p. 9

²³² Parmi les centaines d'exemples possibles, voyons celui de Luis Buñuel : le réalisateur aragonais garde-t-il toujours la même position lorsqu'il réalise *L'âge d'Or*, lorsqu'il travaille pour le MOMA, qu'il se charge d'un département de doublages à Hollywood, qu'il tourne *Él* dans les studios mexicains, lorsqu'il réalise *Viridiana*...? Pas du tout. Est-il alors pertinent de se demander si Buñuel est – ou était – un « artiste d'avant-garde » ? La question n'est pas évidente. Il serait peut-être préférable de reformuler la question, en questionnant la position

En résumé, cette étude considère l'avant-garde avant tout comme une *position* artistique qui entraîne une politique par rapport au champ artistique et par rapport à une société spécifique. À la différence des courants expérimentaux, l'avant-garde a la prétention de devenir une pratique qui touche un public populaire, car elle-même se veut populaire. La question de la recherche formelle est abordée avec cet état d'esprit, et non pas comme une fin en soi, mais avec une volonté de bouleversement artistique et social, et comme une réaction contre la manière dominante de concevoir le cinéma.

2. Les rapports entre l'avant-garde et le Nouveau cinéma latino-américain : Une influence douteuse

Après avoir évoqué la notion d'avant-garde au cinéma, nous pouvons maintenant aborder la question des rapports entre l'avant-garde et le projet du Nouveau cinéma latino-américain. Comme souligné en début de chapitre, il est nécessaire d'adopter certaines précautions avant d'aborder ce sujet. Ainsi, le rapport proposé entre l'avant-garde historique et le Nouveau cinéma latino-américain ne serait pas conçu sur l'hypothèse d'une influence esthétique directe de celle-ci sur les cinéastes latino-américains mais plutôt sur des positions homologues dans leurs champs respectifs. Si nous pouvons constater des points communs, voire des ressemblances troublantes, entre eux, cela ne veut pas dire que les avant-gardes du début du XX^e ont été une référence importante pour les cinéastes latino-américains du nouveau cinéma. Rappelons que les manifestes, les œuvres et, en général, le discours de l'avant-garde historique –notamment dans le cas du cinéma – étaient très peu connus et parfois même inconnus en Amérique latine durant la période qui nous préoccupe.

Les films de Buñuel durant les années cinquante ont influencé certains cinéastes mexicains (Ripstein, Leduc) et cubains (Tomás Gutiérrez Alea) ; de même, Buñuel a été plus ou moins proche de Glauber Rocha. Cependant, ses films des années cinquante n'ont pas une position d'avant-garde. La très longue période mexicaine du cinéma de Buñuel s'insère dans le cinéma industriel du pays (le système de studios). Le réalisateur se charge de faire une réinterprétation –critique et ironique – des genres traditionnels du cinéma mexicain, notamment le mélodrame. Et, comme l'a souligné Paulo Antonio Paranaguá, tout en respectant les codes stricts du mélodrame, Buñuel va faire l'« implosion » –

qu'occupe à différents moments Buñuel –germe d'une « révolution permanente », aspiration typique des avant-gardes – et surtout ses films –, par rapport au milieu artistique d'une période déterminée.

l’empoisonnement, peut-être – du genre à travers l’exagération de ses traits, de l’humour, de l’introduction de passages « oniriques », et la mise en valeur du subconscient comme une force qui détermine les actions des personnages. Pourtant, le travail de production et de distribution de ses films reste l’affaire des *majors* les plus traditionnelles de l’industrie cinématographique mexicaine et même hollywoodienne (*Él* est ainsi distribué par Columbia Pictures).

Le franco-brésilien Alberto Cavalcanti participe à l’avant-garde française des années vingt notamment comme assistant de Marcel L’Herbier et après avec des propres films dont *Rien que les heures* (1926). Cependant, ses films n’auront pas d’influence sur les nouvelles générations de réalisateurs brésiliens. Au Brésil, le nom de Cavalcanti reste surtout associé à l’essai –malheureux– de développer une industrie du cinéma à São Paulo (il est responsable de production des studios Vera Cruz qui font faillite en 1954, après cinq ans d’existence). Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, cette expérience fait de Cavalcanti une figure très critiquée par les *cinemanovistes*, lesquels se placent aux antipodes du cinéma industriel du Brésil (les studios Vera Cruz, Atlântida, Cinédia et Maristela) et seront beaucoup plus proches du Néo-réalisme italien et de la Nouvelle vague française, avant de devenir eux-mêmes une source d’inspiration – et d’échanges – pour les différents « nouveaux cinémas ».

Il est intéressant de souligner que dans ses livres *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Révision critique du cinéma brésilien, 1963), *Revolução do cinema novo* (Révolution du cinema novo, 1981) et *Le siècle du cinéma*²³³ (1981), le réalisateur brésilien ne développe aucune réflexion sur les avant-gardes *historiques*. Seulement dans le dernier livre il consacre deux articles au cinéma d’Eisenstein ; il y raconte aussi, de manière anecdotique, une rencontre avec Buñuel et il dédie un petit article aux films de René Clair. Cette omission nous semble assez révélatrice, d’abord parce que le livre a été conçu comme une analyse esthétique sur « le siècle du cinéma » et, ensuite, parce qu’il s’agit d’une compilation d’essais et critiques de cinéma écrits par Rocha entre ses dix-sept ans et sa mort à quarante-deux ans ; l’ouvrage comprend donc des réflexions faites tout au long de sa vie professionnelle. Cette « lacune » est-elle due à la méconnaissance ou plutôt au manque d’intérêt pour le sujet ? Il est difficile de répondre à cette question. Rocha (et d’autres réalisateurs du Cinema novo comme

²³³ Le seul traduit en français. Cf. Glauber Rocha. *Le siècle du cinéma*. Bobigny: Magic Cinéma, 2006.

Joaquim Pedro de Andrade et Nelson Pereira dos Santos) est intéressé par le modernisme brésilien des années vingt et trente, qui a des éléments comparables aux avant-gardes européennes ; cependant l'avant-garde *historique* ne semble pas avoir eu d'impact significatif sur le cinéaste brésilien²³⁴.

Dans le texte *Révolution dans la révolution du Nouveau cinéma latino-américain*, Fernando Birri fait une sorte de résumé des références étrangères d'importance pour les cinéastes latino-américains :

¿Obvio subrayar que la estética del nuevo cine latinoamericano era la del realismo crítico [...] ? ¿Obvio recordar que la maduración de la vanguardia intelectual contemporánea de América Latina fue hecha del modernismo al lettrismo, atravesando el surrealismo, el dadaísmo, el creacionismo? ¿Que nuestra juventud fue diseccionada por Joyce, lastimada por Rilke, turbada por Lautréamont, solarizada por Whitman? ¿Que nuestro abc cinematográfico lo deletreamos con *El gabinete del doctor Caligari*, *Entreacto*, *El ciudadano Kane*?²³⁵

Des films et mouvements d'avant-garde apparaissent dans la série hétérogène de courants, auteurs et ouvrages évoquée par Birri ; rappelons cependant que le réalisateur argentin résidait en Italie. Il semble donc nécessaire de relativiser son affirmation, car l'expérience professionnelle de Birri est très différente de celle des réalisateurs résidant en Amérique latine pendant les années soixante. Si pour lui ces mouvements d'avant-garde peuvent avoir été une source d'inspiration, ses mots ne sont pas applicables à une bonne partie de réalisateurs latino-américains qui ne résidant pas en Europe et n'avaient pas le même accès que Birri aux ouvrages des mouvements qu'il mentionne. C'est, par exemple, le cas des cinéastes chiliens : Sergio Bravo et Pedro Chaskel, les fondateurs du Centre Expérimental du Cinéma de l'Université du Chili, ont toujours souligné qu'ils avaient une culture cinématographique très faible lors de la création du Centre, ce qui les empêchait de recevoir des influences significatives. Pour sa part, Patricio Guzmán –le réalisateur de *La bataille du Chili*– affirme

²³⁴ Encore faudra-t-il se demander si le modernisme brésilien est une avant-garde, question qui dépasse les limites de cette étude.

²³⁵ « Est-il inutile de souligner que l'esthétique du Nouveau cinéma latino-américain était celle du réalisme critique ? [...] Est-il inutile de se rappeler que la maturation de l'avant-garde contemporaine en Amérique latine s'est faite du modernisme au lettrisme, en traversant le surréalisme, le dadaïsme et le créationnisme ? Que notre jeunesse a été touchée par Joyce, frappée par Rilke, bousculée par Lautréamont, allumée par Whitman ? Que notre abc cinématographique on l'épelle avec *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Entracte*, *Le Citoyen Kane* ? » Fernando Birri. « Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano ». In *Fernando Birri... op. cit.* p. 194.

n'avoir eu aucune notion du cinéma du début du vingtième siècle avant de faire ses premiers films.

Selon Guzmán, au Chili,

No había nada de nada. Había una filmoteca, pero era pequeña y precaria. Tenía las obras clásicas como el *Acorazado Potemkin*, o el *Dr. Mabuse*, las películas del expresionismo alemán. Había una copia de *La Jetée* que circulaba, pero que no era representativa de todo el cine de Chris Marker [...]. No, yo no vi ningún documental (russe). De Joris Ivens había visto Valparaíso²³⁶, pero yo no conocía la obra de Joris Ivens, no la había visto. No teníamos base cultural cinematográfica, éramos ignorantes²³⁷.

Si la situation varie quelque peu d'un pays à l'autre, nous pouvons globalement considérer qu'à cause de l'isolement relatif de l'Amérique latine, de l'absence de traductions et de la faiblesse des cinémathèques nationales, la connaissance des œuvres cinématographiques de l'avant-garde *historique* de la part des cinéastes latino-américains et de leurs sociétés reste superficielle. Toutefois, les groupes de l'avant-garde historique et le Nouveau cinéma latino-américain, possèdent, malgré la distance temporelle et géographique qui les sépare et malgré l'absence de liens historiques, certaines caractéristiques similaires qui permettent de les rapprocher d'un point de vue théorique.

²³⁶ Film tourné au Chili en 1963.

²³⁷ « Il n'y avait rien de rien. Il y avait une petite cinémathèque très précaire. On avait des films classiques comme *Le Cuirassé Potemkine* ou *Le Docteur Mabuse*. Il y avait quelque part une copie de *La Jetée*, mais cela n'était pas représentatif du cinéma de Chris Marker [...]. Je n'avais vu aucun documentaire (russe). J'avais vu *A Valparaíso* de Joris Ivens, mais je ne connaissais pas l'œuvre d'Ivens. Nous n'avions pas une base culturelle cinématographique, nous étions des ignorants. » María José Bello. « Entrevista con Patricio Guzmán ». In *L'évolution de la représentation du gouvernement de l'Unité Populaire à travers l'œuvre de Patricio Guzmán (1970 – 2004)*. Mémoire Master II sous la direction de Guy Chapouillié et de Jean-Louis Dufour (Tutorat). Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel : 2008, p. 104 (nous traduisons). Le réalisateur José Román, l'un des responsables de la cinémathèque de l'Université du Chili dans les années soixante, a nuancé les propos de Guzmán. D'après Román, il y avait dans la cinémathèque quelques films d'Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine*, *Alexandre Nevski* et *Ivan le terrible* ; *Un carnet de bal* de Julien Duvivier, *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, *À propos de Nice* de Jean Vigo, et *Le Mecano de la « General »* de Buster Keaton. Pour ce qui est des textes théoriques du début du vingtième siècle, les références se limitent à deux ouvrages d'Eisenstein, *El sentido del cine* et *La forma en el cine* (traduits en français comme Sergueï Eisenstein. *Le film : sa forme/ son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976) ; un livre de Poudovkine (non identifié par Román) et *Les merveilles du cinéma* de Georges Sadoul. La liste fournie par Román à partir de ses souvenirs présente, sans doute, des omissions, mais elle donne une idée de l'état des archives chiliennes. Il nous semble excessif de dire que les cinéastes chiliens étaient des « ignorants » – comme l'affirme Guzmán –, car ils disposaient de quelques œuvres qui ont marqué l'histoire du cinéma. Il reste vrai que leur accès au cinéma mondial était assez limité (voir l'interview de José Román dans les annexes).

3. Les « résistances » du Nouveau cinéma latino-américain envers le concept d'avant-garde

Du point de vue méthodologique, la notion d'avant-garde telle que nous l'avons abordée est intéressante pour une première approche du concept de Nouveau cinéma latino-américain, car elle permet de le délimiter d'une manière ample et comprenant toute sa diversité. En même temps, cette notion établit des limites plus ou moins claires pour le Nouveau cinéma latino-américain qui le différencient d'autres expériences préalables, ultérieures ou contemporaines. Cependant, le risque de cette posture serait de forcer, d'altérer ou de dénaturer le Nouveau cinéma latino-américain pour le faire apparaître comme une avant-garde.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le Nouveau cinéma latino-américain se structure comme un projet de développement cinématographique en rupture avec les industries de cinéma nationales et avec le cinéma hollywoodien. Il s'agit donc d'une subversion contre l'hégémonie, c'est-à-dire contre les agents qui exerçaient une position dominante dans le champ cinématographique. Dans le cas des majors nord-américaines, cette domination équivalait au contrôle majoritaire de la distribution cinématographique en Amérique latine. La subversion menée par les cinéastes latino-américains développe des stratégies par lesquelles ils essaient d'améliorer leur position dans ce champ. Il s'agit des différentes rencontres cinématographiques de Sestri Levante, Santa Margherita Ligure, Pesaro, Viña del Mar, Mérida ou Caracas, ainsi que des échanges entre cinéastes et producteurs latino-américains et, bien entendu, des tentatives d'institutionnalisation du projet du Nouveau cinéma latino-américain par des instances telles que le Centre du Nouveau cinéma latino-américain ou le Comité de cinéastes d'Amérique latine. En termes généraux, nous pourrions dire que l'appel à l'union des cinéastes latino-américains est en lui-même une stratégie pour améliorer les positions des divers projets de rupture au sein du champ cinématographique. Cette stratégie se fonde sur la conviction que la convergence de ces projets en un projet plus grand (et international) leur donnerait une majeure visibilité et leur permettrait de s'enrichir les uns les autres.

Aussi, le Nouveau cinéma latino-américain se caractérise par un engagement politique qui dépasse le champ cinématographique, s'intègre dans le champ social et adhère à un projet révolutionnaire qu'il veut accompagner et dynamiser. Notons qu'en 1963 déjà, Alfredo Guevara comprend ce processus de rupture avec la domination comme une « hérésie »

révolutionnaire – il résulte significatif que le terme choisi par Guevara soit exactement le même que choisira plus tard Bourdieu en parlant de stratégies de subversion « hérétiques ».

La ruptura comporta por eso una política abierta, la herejía total, la más ardua búsqueda; la revolución artística, que va de la constatación de los cambios producidos y que se producen en la sociedad, hasta la participación en ellos, pero no sólo como protagonistas, sino también como depositario, porque la revolución que se adentra en la conciencia del artista, debe también apoderarse de su arte, y de los instrumentos de ese arte. La nueva realidad, que supone la más densa conquista del mundo real, será así aprehendida en los términos de una verdadera contemporaneidad²³⁸.

La position adoptée par le Nouveau cinéma latino-américain paraît être celle d'une avant-garde, en raison de son combat pour atteindre une position hégémonique dans le champ cinématographique, associée à un projet cherchant à changer radicalement la société. De même, une série de caractéristiques des avant-gardes *historiques* peut se retrouver chez les cinéastes adhérant au projet subcontinental. La violence que Jimenez décrit comme propre des ruptures successives entreprises par les avant-gardes depuis la fin du XIX^e siècle – « violence poétique », « violence musicale », « violence à la morale, aux bonnes mœurs, à la nation et à l'ordre républicain [...] »²³⁹ – se retrouve dans la rupture opérée par les réalisateurs latino-américains. Rocha appelle ainsi au développement d'une esthétique violente s'opposant agressivement à la domination exercée par les modèles esthétiques occidentaux²⁴⁰. Le groupe *Cine Liberación*, en Argentine, exhorte le public à entreprendre la lutte armée dans le film *L'Heure des brasiers* (1968) – dont la troisième partie a pour titre *Violence et Libération*. L'agression est – comme nous le verrons plus loin – surtout audiovisuelle et elle vient de l'utilisation de diverses techniques de montage qui cherchent à secouer le public, à l'inciter à la rébellion, à le convertir en un agent de la lutte.

Certains réalisateurs latino-américains, dont Fernando Solana et Octavio Getino, conçoivent le cinéma comme une *arme* utile pour le changement révolutionnaire de la société : « le cinéma révolutionnaire n'est pas essentiellement celui qui illustre ou documente ou fixe

²³⁸ « [...] La rupture comporte pour cela une politique ouverte, l'hérésie totale, la recherche la plus ardue ; la révolution artistique, qui va de la constatation des changements produits et qui se produisent dans la société, jusqu'à la participation à ceux-ci, cependant pas seulement comme protagonistes, mais aussi comme dépositaire, car la révolution qui pénètre dans la conscience de l'artiste doit aussi s'approprier son art et les instruments de cet art. La nouvelle réalité, qui suppose la plus dense conquête du monde réel, sera ainsi appréhendée dans les termes d'une véritable contemporanéité » (nous traduisons). Alfredo Guevara. *La revolución es lucidez*. La Havane : Ediciones ICAIC, 1998, p. 117.

²³⁹ Marc Jimenez. *op. cit.* p. 314.

²⁴⁰ Glauber Rocha. « Esthétique de la faim », In Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 124.

passivement une situation, mais celui qui essaie d'agir sur elle, comme un élément d'impulsion et de correction ». Le *devoir* du cinéaste est, alors, de s'investir dans les luttes révolutionnaires, tâche revendiquée comme avant-gardiste : « Les avant-gardes politiques et les avant-gardes artistiques se rencontrent à partir de la lutte pour arracher le pouvoir à l'ennemi, dans un travail commun qui les enrichit mutuellement »²⁴¹. Dans ce passage, Getino et Solanas n'essayent pas de différencier le cinéma fait par une « avant-garde » du « cinéma révolutionnaire ». Il nous semble nécessaire de faire une distinction entre les deux concepts : le cinéma d'avant-garde n'ignore pas la ligne politique mais il échappe à la fossilisation, il dépasse les discours officiels. Au contraire, derrière un film dit « révolutionnaire » au sens politique peut se cacher une œuvre très éloignée d'un positionnement d'avant-garde, voire un film conservateur ou réactionnaire d'un point de vue cinématographique. En tout cas, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, pour les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain – notamment Álvarez, dont l'œuvre influencera Solanas et Getino – la révolution, politique et cinématographique, est conçue comme un renouvellement constant, ce qui implique de rester fidèle à certains alignements politiques et cinématographiques, tout en évoluant.

Il résulte particulièrement significatif que les cinéastes latino-américains furent les premiers à théoriser le processus artistique auquel eux-mêmes appartenaient, comme cela était arrivé au début du XX^e siècle avec les avant-gardes *historiques*. Les textes des latino-américains réunissent les principales caractéristiques des manifestes d'avant-garde : la forme exhortative, le ton prophétique et impératif, le langage dur, l'appel à l'action, l'attaque directe contre les positions antagonistes et, enfin, une grande importance accordée à la polémique.

D'après Jimenez :

La plupart des artistes avant-gardistes, peintres, sculpteurs, architectes, musiciens, écrivains et poètes élaborent leur propre théorie de l'art dans le temps même de leurs réalisations : le rôle du manifeste, ou du mot d'ordre auquel se rallie une école nouvelle, consiste précisément à cristalliser autour d'un thème précis les énergies artistiques dans tous les domaines et à déterminer l'enjeu philosophique et esthétique de l'action collective²⁴².

²⁴¹ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, 100 et 104.

²⁴² *Ibidem*. p. 322.

La réflexion ne se limite pas aux textes : si les cinéastes élaborent des manifestes écrits, leurs films aussi peuvent être considérés comme des manifestes, voire comme des discours théorico-pratiques, des « œuvres-actes » ou, si l'on veut, des manifestes *intégraux*. Nous retenons cette appellation de « manifeste intégral » car elle englobe pour nous deux sens complémentaires : d'abord le sens d'un exposé ou d'une *déclaration* qui entraîne une prise de position par rapport à l'art en général, au cinéma ou à la société ; et ensuite, le sens de *manifestation*, c'est-à-dire d'un événement culturel ou d'une action artistique. Cette confluence trouve son point culminant à la fin des années soixante –comme vu dans le premier chapitre. Ceci ne signifie pas que les films et les textes sont interchangeables, car leur nature est essentiellement différente – c'est pour cela que les films ne doivent pas s'analyser comme étant des textes –, mais plutôt que les enjeux du Nouveau cinéma latino-américain s'expriment à travers la pensée écrite et des films²⁴³. L'interaction entre les manifestes écrits et les filmiques fonctionne dans les deux sens : du filmique à l'écrit et de l'écrit au filmique. Nous constatons toutefois que c'est souvent l'expérience cinématographique qui suscite la réflexion écrite.

Bien qu'en principe le Nouveau cinéma latino-américain réunisse des caractéristiques propres à l'avant-garde, il nous paraît hasardeux de le considérer comme telle. L'extrême hétérogénéité des propositions qui le constituent révèle divers positionnements dans les champs cinématographiques nationaux. Autrement dit, le contexte dans lequel se développe chacune des propositions varie significativement d'un pays à l'autre. De plus, la position occupée par les cinéastes dans le champ cinématographique de leur pays respectif n'est pas toujours semblable à celle occupée par leurs pairs dans d'autres pays. Tous partagent certainement à grands traits le rejet du modèle cinématographique hollywoodien, la recherche d'une rénovation cinématographique et le soutien aux mouvements révolutionnaires latino-américains. Cependant, tous n'occupent pas une position d'avant-garde au sein de leurs cinématographies respectives.

Une analyse différenciée des principaux représentants du Nouveau cinéma latino-américain nous semble nécessaire afin d'élucider ce problème. Dans certains cas, effectivement, les réalisateurs eurent une position d'avant-garde dans ce champ ; il faut souligner que leur

²⁴³ C'est aussi le cas de Dziga Vertov, comme nous le verrons plus loin.

travail respecte le « schème avant-gardiste » proposé par Chatelet²⁴⁴ dont les principales caractéristiques du sont : la constitution d'un groupe identifié par ses stratégies de positionnement et d'action ; l'élaboration d'une doctrine constitutive et d'un programme sous la forme de manifestes ; l'appropriation du discours théorique sur l'art et la transformation de celui-ci en « œuvre-acte » ; le décroisement des spécialités artistiques ; l'internationalisation de l'action ; la volonté d'intervenir dans le champ social et de faire « disparaître » l'art dans le corpus social ou, si l'on veut, dans la vie.

C'est le cas notamment des groupes *Cine Liberación* (Argentine), *Cine de la Base* (Argentine) et *Ukamau* (Bolivie). Tous trois sont des collectifs qui développent une activité de production, distribution et exploitation clandestine ou semi-clandestine, ouvertement opposé au cinéma industriel, aux institutions cinématographiques officielles et aux gouvernements de leurs pays. Ils élaborent des manifestes programmatiques et ils développent différentes stratégies pour avoir plus de visibilité à l'échelle nationale et internationale. Il s'agit souvent des polémiques publiques²⁴⁵, d'ailleurs proches de celles mises en place par les avant-gardes *historiques*. Le groupe qui va le plus loin dans ce sens est *Cine Liberación*, le collectif organise des manifestations, lance des tracts dans la rue, déploie des pancartes lors de la projection de *L'Heure des brasiers* en 1968 à Pesaro –où intervient la police– puis en 1969 à Viña del Mar sort de la salle de cinéma en chantant l'hymne péroniste. D'autres actions sont conçues pour susciter directement l'attention des médias. En juillet 1968, Fernando Solanas convoque la presse argentine lorsqu'il demande à l'Institut national de cinématographie le certificat de nationalité pour son film *L'Heure des brasiers* afin de permettre la distribution de son film. Il s'agit d'un geste provocateur car il est hors de question pour l'Institut d'accepter un film péroniste qui dénonce la dictature de l'époque. Le certificat de nationalité lui est refusé ce qui donne encore plus de publicité au film²⁴⁶.

Les groupes mentionnés ont en commun, au moins sur le principe, le refus de la spécialisation artistique. Le travail à l'intérieur de ces collectifs n'est donc pas divisé suivant les structures, les rôles professionnels et le travail en équipe propres à l'industrie cinématographique. Au contraire, chaque membre doit être capable d'assumer différentes responsabilités au sein du

²⁴⁴ D'après l'expression de Claire Chatelet. *op. cit.*, p. 285.

²⁴⁵ La polémique suscitée par Raúl Ruiz au Festival de Viña del Mar de 1969 peut aussi être interprétée comme l'une de ces stratégies de positionnement.

²⁴⁶ Luciano Monteagudo. *Fernando Solanas*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1993, p. 24-25.

groupe. L'une des principales caractéristiques de ce type de cinéma est la polyvalence. Cet impératif vient du caractère clandestin que revêt souvent le travail de ces groupes de cinéastes dans des pays gouvernés par des dictatures. Mais il s'agit aussi d'une manière de rompre avec le statut privilégié (« bourgeois ») du cinéaste, car la polyvalence et l'absence de moyens entraînent sa « prolétarianisation »²⁴⁷. De même, dans le tournage, la distribution et exploitation de leurs films, ces groupes recherchent souvent l'appui et la collaboration active de la communauté²⁴⁸. Ces pratiques entraînent la mise en question des traditionnels rôles d'auteur (réalisateur) et public (peuple) – dont nous parlerons dans la troisième partie de ce travail –, elles constituent un chantier pour la problématisation dialectique d'inspiration marxiste de tout le processus de création cinématographique.

Ces expériences ne sont pas sans rappeler celles de certains cinéastes français à la fin des années soixante, dont Jean-Luc Godard, Gérard Fromanger, Bruno Muel, Chris Marker ou des collectifs de cinéastes tels que Cinéthique, Medvekiné, groupe Dziga Vertov et un peu après, le Front paysan. Ainsi, l'initiative des groupes Medvekiné de fournir des caméras aux ouvriers (*Classe de lutte*, 1969) ou le travail de réalisation avec des citoyens quelconques que l'on peut retrouver dans les ciné-tracts tournés par Godard et Fromanger avant la création du Groupe Dziga Vertov, révèlent ce refus de la spécialisation et la volonté de « faire des choses avec des gens »²⁴⁹ (de faire participer le « peuple »). Comme l'explique Godard, il ne s'agit pas seulement de tourner des films politiques, mais de « tourner politiquement des films ».

La remise en question de la « division du travail » – nous soulignons ce terme – à l'intérieur du groupe vient de la volonté d'effacer les limites entre art et politique. L'action politique consisterait, alors, à « establecer la estrategia de la práctica en función de la teoría de futuro »²⁵⁰. Cet enjeu dont parle Richard a amené certains auteurs – et même des réalisateurs, notamment Getino – à employer le terme de « cinéma militant ». À mon avis, le concept peut prêter à confusion et n'est pas pertinent, car tout le cinéma milite d'une façon ou d'une autre.

²⁴⁷ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, p. 106.

²⁴⁸ C'est le cas du groupe *Ukamau* : par exemple, la plupart de ses films ont été réalisés avec la collaboration des communautés quechuas et aymaras. L'avis de la communauté sur les scénarios des projets d'*Ukamau* et même sur la mise en scène a eu une grande importance notamment pendant le tournage du film *Le courage du peuple*, (1970). Cf. Jorge Sanjinés. « Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario ». In Susana Velleggia. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires : Altamira, 2009, p. 300-303.

²⁴⁹ Christian Lebrat. « Il faut créer un Vietnam dans chaque musée du monde » (Interview de Gérard Fromanger). In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.) *op. cit.* p. 336-337.

²⁵⁰ « [...] établir la stratégie de la pratique en fonction de la théorie du futur ». Nelly Richard. *op. cit.*, p. 195 (nous traduisons).

« Le cinéma “militant” n’existe pas, écrivent David Faroult et Gérard Leblanc. En tout cas, pas si on le conçoit comme un cinéma s’opposant à un autre qui, bien entendu, ne serait pas “militant”. Cinéma militant : la formule est insuffisante dans la mesure où tout cinéma l’est. Reste à savoir : militant pour ou contre quoi »²⁵¹.

La relation entre la position d’avant-garde et le travail réalisé par d’autres collectifs de réalisateurs est plus problématique dans le cas de l’Institut de cinématographie de l’Université du Littoral (plus connu sous le nom d’École documentaire de Santa Fe), fondé par Fernando Birri en Argentine en 1956²⁵² et du Centre de cinéma expérimental, devenu par la suite Département de cinéma expérimental, de l’Université du Chili, fondé par Sergio Bravo et Pedro Chaskel en 1957²⁵³. Le travail cinématographique de groupe mené au sein de ces deux institutions signifia une profonde rupture à l’intérieur du champ cinématographique ; il recherchait de nouveaux équilibres à l’intérieur de ce champ, tout en mettant en question l’ordre social de leur pays respectif.

Les deux centres menèrent un travail de groupe marqué par une forte polyvalence. Dans le cas chilien, il était habituel que les membres du centre tournent dans divers postes techniques, d’un film à l’autre : de monteur à réalisateur, de producteur à directeur de la photographie, etc. Dans le cas argentin – qui, contrairement à celui chilien, fonctionne comme un centre d’enseignement cinématographique – la conception des films était discutée par le collectif qui se partageait ensuite les responsabilités²⁵⁴. Birri, à l’École documentaire de Santa Fe, produit, de plus, une réflexion théorique par l’intermédiaire de manifestes. Dans ceux-ci se perçoit déjà – comme nous le verrons dans la deuxième partie – l’internationalisation de l’action ou, du moins, de la réflexion théorique, à l’échelle latino-américaine.

Néanmoins, paradoxalement, ces groupes font partie des universités, institutions parmi les plus traditionnelles de leurs pays. Ils se constituent en groupes ou en collectifs d’artistes semi-indépendants des institutions ; mais ils n’ont pas de véritable autonomie créative, technique

²⁵¹ David Faroult, Gérard Leblanc (coll.) *op. cit.*, p. 5.

²⁵² Fernando Birri. *Por un nuevo, nuevo, nuevo...* *op. cit.*, p. 319.

²⁵³ En 1955 l’Université Catholique du Chili a créé l’Instituto Fílmico (Institut Filmique) qui a fait de la réalisation des films de propagande institutionnelle et des films de commandes pour des entreprises privés l’un de ses moyens de financement. Ceci nous amène à nous interroger sur la place –la position– qu’attribuaient les responsables de l’Instituto Fílmico de l’Université Catholique au cinéma dans la société. Elle paraît loin d’une démarche avant-gardiste. (Cf. Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi, Camila Van Diest. *Teorías del cine documental chileno, 1957 – 1973*. Santiago : Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. p. 79-81).

²⁵⁴ Fernando Birri. *Por un nuevo, nuevo, nuevo...* *op. cit.*, p. 253-256.

ou économique en-dehors des institutions, ce qui signifie qu'ils ne forment pas un champ autonome par rapport au champ académique. Au cours de la période que nous étudions, ils restent protégés par des institutions universitaires liées à l'État. Malgré les tensions sporadiques entre les autorités universitaires et ces centres, leur discours et leur démarche cinématographique deviennent ceux des académies, voire des institutions officielles. Par ailleurs, dans le cas chilien, une bonne partie de la production résulte de commandes faites par d'autres écoles universitaires, mais aussi par des associations et même des institutions d'État telles que l'armée.

Au Brésil, les réalisateurs du Cinema novo sont loin de travailler de manière isolée. Au contraire, les échanges au sein de ce mouvement sont constants, comme en témoignent les continuels débats dans des réunions sociales ou dans la presse, la participation des mêmes techniciens, acteurs et producteurs dans différents films du Cinema novo, et la collaboration, en tant que producteurs ou monteurs, de certains réalisateurs tels Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues et Glauber Rocha dans des projets d'autres *cinemanovistes* tels Roberto Santos, Paulo Cesar Saraceni, Walter Lima Junior ou Joaquim Pedro de Andrade²⁵⁵. Certains films furent aussi fait collectivement, par exemple *Cinco Vezes Favela* (Cinq fois favela, 1962), composé de cinq court-métrages de Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade et Leon Hirszman. Cependant, les réalisateurs du Cinema novo ne constituèrent pas de groupes de création, à différence des expériences chiliennes, argentines et boliviennes que nous avons évoquées. Ils ne définirent pas non plus de manière collective un programme rassemblant leurs revendications ou leurs postulats – leurs œuvres, au contraire, se caractérisent par une énorme diversité de propositions esthétiques, souvent divergentes. Tout cela fait que le Cinema novo présente une certaine résistance envers le concept que nous étudions, ce qui rend complexe d'affirmer qu'il se constitua en avant-garde, malgré sa volonté de bouleverser l'ordre social brésilien, sa transformation du champ cinématographique national et son évidente rupture avec le cinéma du système de studios brésilien qui avait jusqu'alors occupé une position dominante.

²⁵⁵ Nelson Pereira dos Santos et Ruy Guerra furent les monteurs de *Cinco Vezes Favela* (1962). Pereira dos Santos fut aussi le monteur de *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) et un des producteurs de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (L'heure et l'occasion d'Augusto Matraga, Roberto Santos, 1966). Carlos Diegues fut l'un des producteurs de *Terre en transe* (Glauber Rocha, 1967) et de *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1968) ; quant à Glauber Rocha, il participa à la production de *Brasil ano 2000* (Brésil an 2000, Walter Lima Junior, 1969). Cf. Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma brésilien*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 275-287.

Malgré tout, Glauber Rocha, principale référence du Cinema novo²⁵⁶, mena, de manière personnelle, une théorisation sur le mouvement de rénovation cinématographique brésilien qui aura une immense influence tant au Brésil qu'à l'étranger. Les prolifiques réflexions de Rocha ne se centrent pas uniquement sur l'expérience brésilienne, mais elles tendent à une internationalisation de l'action entreprise par les *cinemanovistes*, par la recherche de liens avec d'autres expériences latino-américaines et européennes. Il est intéressant de signaler que Rocha considère ce projet – qui trouve écho dans son cinéma, comme nous le verrons au chapitre V – comme une véritable *avant-garde* :

O problema não é, porém, como falam, entre o que é nacional e o que é universal. O problema é criar de suas próprias insuficiências e fazer destas qualidades as bases móveis de um pensamento em progresso. Aí estará um estilo de arte, vanguardia portante. Assim, o único fator estimulando para o *desenvolvimento de estilos cinematográficos no Terceiro Mundo será a criação [...]*²⁵⁷.

À Cuba, l'ICAIC, créé en 1959, a une position quasi-hégémonique dans la sphère cinématographique dès le début des années soixante. Particulièrement durant cette décennie-là et la première moitié des années soixante-dix, l'Institut concentre les activités liées au cinéma, notamment la production des films nationaux, la distribution et la exploitation des films cubains et étrangers. Dans le champ cinématographique cubain, l'ICAIC occupe une position dominante, à partir de laquelle il entreprend le développement du cinéma révolutionnaire dans le pays et tisse des liens pour promouvoir d'autres expériences cinématographiques latino-américaines. Malgré tout le travail de rupture et de rénovation cinématographique mené au sein de l'ICAIC, la position dans laquelle se trouvait celui-ci ressemblerait plus à ce que Bourdieu appelle une « avant-garde consacrée »²⁵⁸ qu'à une avant-garde dans le sens que nous avons défini au début de ce chapitre. Cela est particulièrement significatif pour notre étude, puisque, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, l'ICAIC fut l'un des agents qui s'impliqua le plus dans le développement du projet du Nouveau cinéma latino-américain.

²⁵⁶ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. op. cit., p. 212.

²⁵⁷ « Le problème, pourtant, ne réside pas, comme certains le considèrent, entre le national et l'universel. Le problème est de créer, en construisant sur les insuffisances propres et en utilisant ces qualités comme bases mobiles d'une pensée en évolution. Ainsi nous aurons un style d'art, c'est-à-dire, une avant-garde. Le seul stimulant nécessaire pour le *développement de styles cinématographiques dans le Tiers monde sera la création*. » Glauber Rocha. « O cinema novo e a aventura da criação ». In Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*. São Paulo : Cosac Naify, 2004, p. 150.

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 264.

Il serait possible d'arguer qu'il existe des groupes de réalisateurs d'avant-garde qui ont développé leur œuvre pour des institutions qui détenaient l'hégémonie sur le champ cinématographique national. S'il est sans doute vrai que les films de Dziga Vertov et les *Kinoks* s'insèrent aussi dans une production plus ou moins dépendante de l'État son œuvre est néanmoins considéré comme une expression de l'avant-garde. Mais il faut souligner que Vertov n'avait pas une position dominante à l'intérieur du champ cinématographique de l'URSS. Au contraire, ses rapports avec les institutions cinématographiques officielles ont été très problématiques, et ses films resteront toujours, de manière singulièrement dramatique, entre le discours officiel et le non officiel. À Cuba, la situation est inverse : Alfredo Guevara, Julio García-Espinosa et Santiago Álvarez personnalités qui se sont le plus investis dans la création d'un Nouveau cinéma latino-américain, étaient aussi les plus importants responsables de l'ICAIC : respectivement, le premier et le second Président Directeur dans l'histoire de l'Institut et le directeur du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Peut-être que face aux productions hollywoodiennes, ils représentent la marginalité, la précarité et le discours critique et alternatif, mais paradoxalement, du point de vue de la production nationale, ils sont dans une place dominante.

Il nous reste à aborder une autre caractéristique de l'avant-garde : la volonté d'intervenir dans le champ social, mais aussi de faire « disparaître » l'art dans le corpus social ou, si l'on veut, dans la vie. D'après François Albera, l'avant-garde développe une « politique de l'art » qui est « le fait d'un groupe convaincu, y compris, de dissoudre l'art dans le social – son utopie étant de gagner le social à l'ordre de l'art, du moins chez certains »²⁵⁹. On s'aperçoit qu'à quelques nuances près, les auteurs du Nouveau cinéma latino-américain développent une idée similaire, un engagement « révolutionnaire » qui tient tendrait à la « dissolution » de l'art dans le social. Selon Getino et Solanas :

Insérer l'œuvre comme un fait original dans le processus de libération, avant de la situer en fonction de l'art, la situer en fonction de la vie même, dissoudre l'esthétique dans la vie sociale, telles sont, à notre avis –et pas autre chose– les sources à partir desquelles [...] seront possibles la culture, le cinéma, la beauté, du moins, ce qui est plus important pour nous, notre culture, notre cinéma et notre sens de la beauté²⁶⁰.

²⁵⁹ François Albera. *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁰ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, p. 97.

Julio García-Espinosa semble être l'auteur qui mène le plus loin cette réflexion. Dans son célèbre essai *Por un cine imperfecto*, le cinéaste cubain préconise l'apparition d'un art populaire – cinéma y compris – où les catégories de spectateur et auteur disparaissent, car le créateur et le public se fondent en une seule entité : le peuple. La disparition d'un art d'élite et le jaillissement d'un art créé *pour* et *par* le peuple entraînent la disparition de la figure d'artiste en tant que figure sociale. D'après García-Espinosa : « La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre²⁶¹. » La fin de l'art, envisagée par le cinéaste comme le résultat d'un processus révolutionnaire et éminemment dialectique, est la disparition de l'art dans la vie du peuple²⁶². Le cinéma trouve sa place dans le peuple car il devient un organe de tout le peuple, c'est-à-dire qu'il est au cœur de celui-ci. Dans ce sens, la théorie de García-Espinosa suit une démarche avant-gardiste, mais son travail comme réalisateur puis en tant que directeur de l'ICAIC, s'inscrit plutôt dans une logique d'institutionnalisation du cinéma à Cuba.

Il est intéressant de remarquer que la dissolution de l'art dans la vie entraîne la mise en question, même la négation, de l'autonomie du champ artistique. En Europe les avant-gardes *historiques* n'engagent pas un combat pour la légitimation artistique du cinéma mais, au contraire, elles rejettent une telle aspiration. Ces groupes multidisciplinaires s'intéressent au cinéma en tant que procédure technique ou *attraction*. C'est ainsi qu'ils reprennent « toute une série de procédés du cinéma de féerie, du comique »²⁶³.

Dans le cas du Nouveau cinéma latino-américain, la situation est différente, tout d'abord car il ne s'agit pas d'un projet pluridisciplinaire et, surtout, car la volonté de dissoudre l'art dans la vie n'est pas présente chez tous les cinéastes. Au contraire, comme nous le verrons en détail dans les deuxième et troisième parties, les deux tendances coexistent : ainsi, si le groupe *Cine Liberación* et García-Espinosa semblent défendre cette dissolution (qu'ils espèrent possible grâce à la révolution), d'autres tels Guevara, Littin, Francia ou Birri revendiquent l'autonomie et la spécificité du cinéma et défendent l'institutionnalisation du projet latino-américaniste.

²⁶¹ « La leçon essentielle de l'art populaire est que celui-ci se développe comme une activité dans la vie, que l'homme ne doit pas s'épanouir comme artiste mais pleinement, que l'artiste ne doit pas s'épanouir comme artiste, mais comme homme » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto ». *Pensamiento Crítico*, n° 42, juillet 1970, p. 50 (nous traduisons).

²⁶² *Ibidem*, p. 115.

²⁶³ François Albera. *op. cit.*, p. 75.

Pour eux le cinéma est un art. Cette prise de position a pour but la légitimation notamment de leur cinéma –souvent méprisé ou ignoré par une partie de la critique autochtone– face au cinéma hollywoodien (qu’ils qualifient d’*industriel*). L’effort pour imposer cette conception artistique du cinéma trouve des conséquences juridiques dans le Cuba post-révolutionnaire. Dans la loi n° 169 qui crée l’Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1959, le législateur dresse douze points préliminaires avant de développer les objectifs généraux de l’ICAIC et les différents articles où est définie ce que sera la structure de l’organisme. Ces points, étonnant mélange de manifeste artistique et texte juridique, sont une série de réflexions aphoristiques sur le cinéma. La première, la plus synthétique de toutes, proclame : « Le cinéma est un art²⁶⁴ ». Si l’auteur de la loi est Alfredo Guevara, elle est cependant signée du chef de l’État, Manuel Urrutia Lleó, et du Premier ministre, Fidel Castro. Au-delà de l’anecdote, la loi n° 169 illustre bien jusqu’à quel point la reconnaissance artistique du cinéma était importante pour certains réalisateurs latino-américains.

²⁶⁴ « La loi n° 169 ». *Cinémas d’Amérique latine*, n° 17, 2009, p. 169.

B) Dziga Vertov et le Nouveau cinéma latino-américain

Dans la partie précédente, nous avons essayé d'analyser le concept de Nouveau cinéma latino-américain à partir de la notion d'avant-garde. Nous avons pu en conclure – de manière préliminaire – que ce phénomène présente de nombreux traits communs avec la notion d'avant-garde. En effet celui-ci reprend, en large mesure, l'élaboration de manifestes théoriques, l'internationalisation du discours et de l'action artistique, la création de collectifs d'artistes et la volonté de dissoudre l'art (le cinéma) dans le champ social. Une bonne partie du schème avant-gardiste tracé par Chatelet est répété par le Nouveau cinéma latino-américain ; celui-ci oppose pourtant d'indubitables résistances au concept d'avant-garde. Il s'agit ainsi un phénomène complexe : avec un esprit – ou plutôt un discours – voisin de la notion d'avant-garde, il ne devient pas pour autant une avant-garde à proprement parler.

Nous allons à présent poursuivre cette analyse en circonscrivant le « prisme » sous lequel nous allons étudier le phénomène. Si dans la première partie de ce chapitre nous avons essayé d'établir des points communs entre le mouvement latino-américain et la notion d'avant-garde, nous proposons maintenant d'analyser les rapports entre celui-ci et l'œuvre – écrite et filmique – de Dziga Vertov (Denis Arkadiévitch Kaufmann, 1896-1954) et du groupe des *Kinoks*²⁶⁵. La démarche de ce groupe est ici pertinente pour deux raisons : d'abord parce qu'il existe des points communs entre la position adoptée par les *Kinoks* dans le champ cinématographique et celle des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain. Ensuite, parce que les Latino-américains et les *Kinoks* se sont souvent posé des questions similaires, et ils ont parfois trouvé des réponses analogues. Cela veut dire que bien que le contexte historique ne soit pas le même, il est possible de trouver des rapports entre les travaux théorico-pratiques des *Kinoks* et ceux des Latino-américains.

Il ne s'agit pas de dissocier ces pratiques cinématographiques des conditions historiques, sociales et artistiques dans lesquelles elles s'insèrent – qui sont très différentes – mais de dégager en quoi ces pratiques se rapprochent et en quoi elles se différencient. L'analyse des relations entre le concept d'avant-garde et le Nouveau cinéma latino-américain nous avait permis de dégager les traits caractéristiques de ce dernier. La présente analyse a pour objectif

²⁶⁵ Le collectif formé par Vertov, sa compagne, Elizaveta Svilova et Mikhaïl Kaufman, l'un des frères du réalisateur soviétique, est connu comme les *Kinoks* ou le *Conseil des Trois*.

d'approfondir l'étude des fondements théoriques et pratiques du discours des cinéastes du Nouveau cinéma.

Est-il nécessaire d'étudier le cinéma de Vertov pour bien comprendre les enjeux du Nouveau cinéma latino-américain ? La réponse que nous pouvons donner à cette question est affirmative : il nous semble que Vertov est l'un des antécédents les plus significatifs des mouvements de rénovation cinématographique des années soixante en Amérique latine et ailleurs. Pourtant les connexions, affinités et analogies entre l'œuvre écrite et filmique de Vertov et les cinéastes latino-américains ont souvent été négligées. Si nous avons choisi le cas de Vertov parmi d'autres antécédents d'avant-garde c'est, en partie, également à cause de cela. Il nous semble intéressant de faire une analyse de ces relations car il s'agit d'une question qui n'a pas encore été suffisamment traitée. Cette partie, donc, a également pour but de mettre en avant l'importance de l'œuvre de Vertov dans le projet de développement cinématographique envisagé par le Nouveau cinéma latino-américain²⁶⁶.

J'ajouterais une autre raison pour laquelle il nous semble pertinent d'étudier l'œuvre de Vertov. Nous avons pu constater que la plupart des groupes des avant-gardes *historiques* s'étaient intéressés au cinéma de manière accessoire, comme complément d'autres recherches esthétiques ou comme champ d'expression et de création toujours inséré dans un cadre plus vaste. C'est pourquoi ils n'avaient pas fait du cinéma leur voie d'expression prédominante. Ceci n'est pas le cas de Vertov. Les *Kinoks* est un groupe d'avant-garde du début du XX^e siècle qui, tout en gardant les traits du schème avant-gardiste, se consacrent entièrement au cinéma. L'objectif final de leur œuvre est le dépassement – et la négation – du concept d'« art »²⁶⁷ ; cependant, ils circonscrivent leur travail seulement au cinéma²⁶⁸. Les cas des

²⁶⁶ Ceci ne veut pas dire que Vertov et les *Kinoks* soient les seuls antécédents cinématographiques non latino-américains qu'il est nécessaire de prendre en compte pour étudier le Nouveau cinéma latino-américain. Il est indéniable que certains cinéastes latino-américains – par exemple Fernando Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés et Miguel Littin – doivent beaucoup à Eisenstein, au néoréalisme italien – Fernando Birri, Julio García-Espinosa, Aldo Francia – et aux nouveaux cinémas européens. Les influences sont diverses et elles témoignent de l'éclectisme des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain. Nous allons aborder cette question dans la deuxième et troisième parties ; cependant, l'étude approfondie de ces échanges échappe aux objectifs de cette recherche.

²⁶⁷ « Le premier et principal thème théorique de Vertov, c'est donc de montrer "la vie telle qu'elle est" – c'est-à-dire de ne pas montrer le monde inventé et sans consistance de la fiction, et aussi, de déplacer la pratique hors de l'art, lequel est rejeté "à la périphérie de la conscience" ». Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Collins, 2011, p. 214.

²⁶⁸ Les premières recherches expressives du jeune Vertov avaient été consacrées au son (Laboratoire de l'ouïe, 1916). Très tôt il va réorienter son travail vers le cinéma ; cependant les préoccupations sur la question sonore seront toujours présentes dans l'œuvre du cinéaste. En effet, Vertov sera l'un des premiers cinéastes de l'époque

cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain est similaire : leurs recherches se limitent au cinéma et à sa place dans la société. Bien qu'il y ait des thématiques et des bases idéologiques similaires entre les cinéastes et des artistes latino-américains d'autres champs, à la différence des avant-gardes *historiques*, il n'y a quasiment pas de confluence créative pluridisciplinaire. Même s'ils effectuent des échanges entre eux, les artistes latino-américains n'envisagent pas de créer un front commun clairement structuré. C'est pourquoi, sauf rares exceptions, ils ne se regroupent pas dans des collectifs intégrant différentes disciplines artistiques.

1. L'accès à l'œuvre de Vertov en Amérique latine

Il faut se demander si Vertov a eu une influence directe sur les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain. C'est une question dont la réponse s'avère incertaine. Pendant les années cinquante et soixante, en Amérique latine l'accès aux films des cinéastes soviétiques n'était pas garanti. Craignant contamination des idées marxistes, la censure de plusieurs pays latino-américains avait interdit bon nombre des films soviétiques – Cuba étant, après la révolution de 1959, la principale exception. Les rares copies qui circulaient malgré la censure étaient projetées de manière souvent clandestine dans quelques ciné-clubs et dans certaines écoles de cinéma. La découverte des premiers réalisateurs soviétiques a été souvent restreinte à la lecture de leurs textes théoriques, notamment ceux de Vertov, Eisenstein et Poudovkine – certains de ces textes ont été traduits à la fin des années cinquante en Argentine. L'accès aux films a été plus tardif et plus limité. Cependant, dans de grandes villes comme Buenos Aires, Mexico, Rio de Janeiro, Montevideo et La Havane, il y a eu des cycles consacrés au cinéma soviétique quand des conditions politiques favorables l'ont permis. Nous remarquons que la connaissance de l'œuvre des principaux cinéastes soviétiques des années vingt et trente change selon les pays ; en général, elle est limitée mais pas nulle²⁶⁹.

L'influence des œuvres théorico-pratiques des cinéastes d'avant-garde soviétiques est surtout d'ordre technique. Cependant, comme l'explique le cinéaste argentin Jorge Goldenberg, le cinéma soviétique a servi d'exemple à certains réalisateurs latino-américains engagés dans le processus révolutionnaire : « la relación del cine mudo con el proceso de las masas

« muette » (nous soulignons les guillemets) à anticiper une notion audiovisuelle du cinéma et à la développer après l'arrivée du sonore. Cf. Georges Sadoul. *Dziga Vertov*. Paris : Champ Libre, 1971, p. 106.

²⁶⁹ « Encuesta a cineastas latinoamericanos sobre influencia del cine silente soviético ». *Cine Cubano*, n° 93, 1977, p. 44-65. Pastor Vega. « El cine de Octubre y el Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 93, 1977, p. 41-42. Ambrosio Fornet. « Trente ans de cinéma dans la Révolution ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain. op. cit.*, p. 111, 134.

revolucionarias, siempre estuvo presente como marco de referencia (si se quiere ejemplar) para la delucidación de la compleja ecuación arte-política »²⁷⁰. C'est alors ce « cadre de référence » qu'il faut interroger.

Le réalisateur latino-américain le plus fréquemment comparé à Dziga Vertov est le Cubain Santiago Álvarez. Leurs points communs, comme nous le verrons plus loin, résident principalement dans leur conception du montage et dans leur utilisation de matériel d'archive ; néanmoins, à la différence de Vertov, Álvarez ne s'intéressa pratiquement pas à l'écriture de textes théoriques sur le cinéma²⁷¹. Son œuvre de cinéaste se consolida dans sa propre expérience acquise au fil du temps et ne s'appuya pas sur une théorie développée de manière parallèle à sa pratique cinématographique.

Les similitudes ne se limitent néanmoins pas au montage. Comme l'a signalé Amir Labaki, il est possible de trouver certaines coïncidences biographiques chez les deux cinéastes :

Ambos desarrollaron su carrera de documentalistas en plena euforia revolucionaria. Tanto Álvarez como Vertov estudiaron medicina y trabajaron vinculados a la música antes de abrazar el cine. El bautizo fílmico de los dos se realizó a través de la producción de noticiarios cinematográficos (el *Noticiero ICAIC* en el caso del primero y el *Kino-Nedelia* y después el *Kino Pravda*, en el caso del segundo). El noticiero cinematográfico representó para ambos el camino hacia el documental militante, cuya realización estaba muy marcada en el énfasis puesto en el trabajo del montaje de las imágenes tanto en el caso de Álvarez como en el de Vertov²⁷².

Cependant Labaki restreint uniquement à cela les points communs entre les deux réalisateurs et ne considère pas que l'œuvre de Vertov ait servi de référence à Santiago Álvarez. En ce sens, Labaki et d'autres auteurs tel José Antonio Évora se font écho des déclarations

²⁷⁰ « la relation du cinéma muet avec le processus des masses révolutionnaires a toujours été présent comme cadre de référence (si l'on veut, exemplaire) pour l'élucidation de la complexe équation art-politique ». Alfredo Guevara (dir.) « Encuesta a cineastas latinoamericanos sobre influencia del cine silente soviético ». *Cine Cubano*, n° 93, 1978, p. 48 (nous traduisons).

²⁷¹ La pensée d'Álvarez sur le cinéma a été principalement recueillie dans des interviews, ainsi que dans quelques rares textes tels « El periodismo cinematográfico [1978] ». *Cine Cubano*, n° 177-178, 2010, p. 34-39 et « Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin ». *Cine Cubano, Cine Cubano Encuesta – Julio García-Espinosa, Miguel Torres, Tomas Gutiérrez Alea, José Massip, Manuel Pérez, Santiago Álvarez*, n° 54-55, 1969, p. 8-47.

²⁷² « Tous deux développèrent leur carrière de documentaristes en pleine euphorie révolutionnaire. Tant Álvarez, que Vertov firent des études de médecine et travaillèrent en relation avec la musique avant d'embrasser le cinéma. Le baptême filmique des deux se fit par la production d'actualités cinématographiques (le *Noticiero ICAIC* pour le premier et le *Kino-Nedelia* suivi du *Kino Pravda* pour le second). Les actualités cinématographiques représentèrent pour tous deux la voie vers le documentaire militant, dont la réalisation emphasait le travail de montage des images tant pour Álvarez, que pour Vertov. » Amir Labaki. *El ojo de la Revolución, El cine urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo : Editora Iluminuras, 1994, p. 10 (nous traduisons).

d'Álvarez, qui nia à plusieurs reprises l'influence de Vertov, Eisenstein ou de n'importe quel autre réalisateur sur son travail. Dans plusieurs interviews, Álvarez affirma même de façon emphatique qu'il ne connaissait pas le cinéma soviétique en général ni les films de Vertov en particulier pendant les années soixante, c'est-à-dire au moment où il réalisa les films qui ont le plus de similarités avec celui-ci²⁷³.

No me lamento por ello, pero comencé a conocer el cine soviético sólo después de haber hecho un centenar de noticieros y una decena de documentales. Fue una oportunidad en la que tuve que dar unas clases en la escuela de Periodismo de la Universidad y tuve que prepararme para explicar cómo nació el cine. Fui a buscar literatura sobre el cine soviético y comencé a descubrir que casualmente coincidía en algunos aspectos de montaje con Dziga Vertov y Eisenstein. Esos dos según dicen, son a los que más me parezco. Sobre todo a Dziga Vertov. Pero podría decir como en los filmes, cualquier semejanza es pura coincidencia. En realidad no los copié. Pensé: puede ser que me parezca a Vertov porque él vivió un momento revolucionario en su país, donde lo que sucedía a su alrededor, lo motivaba a realizar un montaje como el que hacía. Yo también estoy dentro de una revolución, la cubana. Esa puede ser la explicación. Pero debo reconocer, que ya había rodado la mitad de mis películas cuando fui a ver las de Vertov por primera vez²⁷⁴.

Il peut être nécessaire de s'attarder sur ce point, non par goût de la polémique mais parce que Santiago Álvarez est l'un des réalisateurs qui influa le plus sur ses pairs latino-américains et dans le projet du NCL. La double affirmation d'Álvarez – sa méconnaissance générale du cinéma soviétique et particulièrement de Vertov – semble assez étonnante si nous tenons compte du fait que, suite à l'embargo imposé par les USA, Cuba devint le pays d'Amérique latine qui importa, distribuait et exploitait le plus de cinéma de l'URSS à l'intérieur de ses frontières. Par ailleurs, au cours des années qui suivirent la révolution de 1959, l'ICAIC invita

²⁷³ Le cinéaste Daniel Díaz Torres, un des ses collaborateurs confirme cette vision ; il faut cependant considérer qu'il ne commença à travailler avec Álvarez qu'en 1977. (Voir interview de Daniel Díaz Torres dans les Annexes).

²⁷⁴ « Je ne m'en plains pas, mais j'ai commencé à connaître le cinéma soviétique seulement après avoir réalisé une centaine d'actualités et une dizaine de documentaires. J'ai eu l'opportunité de donner des cours à l'école de Journalisme de l'Université et j'ai dû me préparer pour expliquer comment était né le cinéma. J'ai recherché de la littérature sur le cinéma soviétique et j'ai commencé à découvrir que, par hasard, je coïncidais dans certains aspects du montage avec Dziga Vertov et Eisenstein. C'est à ces deux-là, à ce qu'il paraît, que je ressemble le plus. Surtout à Dziga Vertov. Mais je pourrais dire, comme dans les films : toute ressemblance est pure coïncidence. En réalité, je ne les ai pas copiés. J'ai pensé : peut-être que je ressemble à Vertov car il vécut un moment révolutionnaire dans son pays, où ce qui se passait autour de lui le motivait à réaliser un montage tel celui qu'il faisait. Moi aussi je suis dans une révolution, celle cubaine. Ce pourrait être l'explication. Mais je dois reconnaître que j'avais déjà tourné la moitié de mes films quand je suis allé voir ceux de Vertov pour la première fois ». Amir Labaki. *op. cit.*, p. 41 (nous traduisons). José Antonio Evora défend l'idée d'Álvarez pour justifier les points communs avec l'œuvre de Vertov : « Il y a un commun dénominateur dans la source où puisent le cinéma réalisé par Dziga Vertov et celui de Santiago Álvarez : la tempête sociale ». José Antonio Evora. « Santiago Álvarez et le documentaire ». In Paulo Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain. op. cit.*, p. 123.

divers réalisateurs, chercheurs et critiques étrangers à donner des conférences pour ses fonctionnaires ; parmi les conférenciers se trouvait Georges Sadoul, qui visita l'île en 1960 et qui était un des principaux experts de l'œuvre de Vertov à cette époque. Il faudrait également mentionner la visite de quelques Soviétiques tels Roman Karmen, Mikhaïl Kalatozov et Ourouzevski, ainsi que d'autres cinéastes qui reconnaissaient avoir été influencés par Vertov, comme Chris Marker²⁷⁵. De même, il faut souligner que, seulement dans les années soixante, Álvarez alla au moins trois fois en Union soviétique²⁷⁶.

Néanmoins, le fait qui nous semble le plus significatif est autre : le 12 décembre 1960, la Cinémathèque de Cuba organisa la première semaine de cinéma soviétique réalisée dans l'île²⁷⁷, et l'année suivante l'expérience fut renouvelée, mais avec un cycle beaucoup plus ambitieux baptisé *Treinta años de cine soviético* (Trente ans de cinéma soviétique), consistant en la projection de vingt-quatre films soviétiques réalisés avant 1984. Parmi ceux-ci se trouvait *Trois chants sur Lénine* (1934) de Dziga Vertov²⁷⁸. Comme nous le verrons dans le chapitre IV, certaines de ses séquences ont, à notre avis, des ressemblances troublantes avec deux des documentaires d'Álvarez : *Ciclón* (1963) et *79 printemps* (1969).

Au début des années soixante, Alfredo Guevara insista sur la réalisation de ciné-débats hebdomadaires à l'ICAIC, c'est-à-dire de discussions entre les membres de l'institut de cinéma menées après la projection de leurs propres œuvres mais aussi de films étrangers. L'expérience était considérée comme un outil important dans la formation des réalisateurs

²⁷⁵ Jorge Luis Sánchez González. *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, p. 79-92.

²⁷⁶ Cette information peut se déduire de la chronologie biographique du cinéaste présentée par Larry Morales dans *Memorias para un encuentro, conversación con Santiago Álvarez*. La Havane : Ediciones Unión, 2008, p. 201-215.

²⁷⁷ « Efemérides Cinematográficas – Diciembre ». *Cubacine*. Disponible sur : <http://www.cubacine.cult.cu/otros/hechos.php?AY=2010&MY=12> (consulté le 7 juin 2012).

²⁷⁸ Les autres films sont : *Le cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927), *Alexandre Nevski* (1938) et *Ivan le terrible* (1944-1945) de Sergueï Eisenstein, *La fièvre des échecs* (1925), *La mère* (1926) et *La fin de Saint-Pétersbourg* (1927) de Vsevolod Poudovkine, *Turksib* (1929) de Victor A. Turin, *L'express bleu* (1930) d'Ilya Trauberg, *Tchapaev* (1934) de Sergueï et Gueorgui Vassiliev, *Le nouveau Gulliver* (1935) et *La fleur de pierre* (1946) de Alexandre Ptouchko, *Le cirque* (1936) de Grigori Aleksandrov, *Le député de la Baltique* (1937), *Membre du gouvernement* (1940) d'Iossif Kheifits et Aleksandr Zarkhi, *Les Marins de Kronstadt* (1936) d'Efim Dzigan, *Lénine en 1918* (1939) de Mikhaïl Romm, *L'enfance de Gorki* (1938) de Mark Donskoy, *Le retour de Maxime* (1937), *Le quartier de Vyborg* (1938) de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkevitch, *Un grand citoyen* (1938) de Friedrich Ermler, *Chtchors* (1939) d'Aleksandr Dovjenko, *La jeune garde* (1948) de Sergueï Guerassimov. Cf. *Cine Cubano* n° 6, 1962, p. 72.

cubains²⁷⁹. Il est probable, bien que nous n'ayons pas pu le vérifier, que quelques-uns des films soviétiques projetés au cours de ce cycle – parmi lesquels celui de Vertov – aient été analysés par les réalisateurs de l'ICAIC.

Les voyages d'Álvarez en URSS, son contact avec les cinémas soviétiques et les cycles de cinéma russe que nous avons mentionnés nous portent à poser l'hypothèse que Santiago Álvarez aurait pu connaître quelques-uns des films de Vertov, particulièrement *Trois chants sur Lénine*. Pour cette raison même, il ne serait pas hasardeux de supposer que les ressemblances entre l'œuvre d'Álvarez et celle de Vertov puissent se comprendre en termes d'influence artistique.

2. La quête du nouveau

À première vue la principale similitude entre l'œuvre de Vertov et celle des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain est leur opposition aux formes dominantes du cinéma. Vertov, par ses films et ses manifestes, s'était attaqué à une conception du cinéma héritière du théâtre et du roman du XIX^e siècle. Pour lui tout squelette littéraire et toute structure dramatique – au sens aristotélicien – doit disparaître du film. « Le drame psychologique russo-allemand, chargé de songeries et de souvenirs infantiles, nous le considérons comme une sottise », écrit-il en 1922, dans le célèbre manifeste *Nous*, à propos des productions qui sortaient en URSS. Et il ajoute :

NOUS déclarons que les vieux films romancés, théâtralisés et autres ont la lèpre.

N'approchez pas d'eux !

Ne les touchez pas des yeux !

Péril de mort !

Contagieux !

NOUS affirmons que l'avenir de l'art cinématographique est la négation de son présent.

La mort de la « cinématographie » est indispensable pour que vive l'art cinématographique.

²⁷⁹ Ambrosio Fornet. *op. cit.*, p. 80. À propos du caractère hebdomadaire des ciné-débats voir : Arturo Soto. « Ahora me interesa la historia » (interview de Raul Pérez Ureta). *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 2011. Disponible sur : http://www.lajiribilla.cu/2010/n463_03/463_09.html (consulté le 7 juin 2012).

NOUS appelons à accélérer sa mort.

Nous protestons contre *le mélange* des arts que beaucoup qualifient de synthèse. Le mélange de mauvaises couleurs, même idéalement choisies dans les teintes du spectre, ne donnera jamais du blanc, mais de la saleté²⁸⁰.

Selon Vertov le cinéma ne doit admettre aucune forme de fiction : tous les procédés et professions associés à cette forme « maudite » doivent disparaître : « scénario, acteurs, décors, mise en scène, tout cela appartient pour eux au passé »²⁸¹. Par contre, pour les cinéastes latino-américains la fiction n'est pas « ensorcelée » ou « dangereuse » en soi : en effet, à la différence de Vertov, leur principal enjeu ne sera pas d'éradiquer celle-ci des écrans, mais plutôt de mettre en question les frontières (toujours diffuses) entre fiction et documentaire²⁸². Nous constatons que, souvent, les cinéastes latino-américains considèrent les limites entre fiction et non-fiction comme une convention réductrice qu'il faut dépasser, comme une fausse opposition ou comme un carcan inutile. C'est pourquoi ils créent une hybridation des deux catégories – notamment pendant les années soixante et soixante-dix. « Les limites s'autodétruisent, une fois de plus, au nom du vent nouveau, dans la nouvelle dimension d'une expérience latino-américaine », explique Fernando Birri à ce propos²⁸³. Comme nous le verrons plus loin, cette hybridation s'opère notamment par l'insertion d'images d'archive et d'extraits d'actualités dans les films censés être des « fictions ».

Bien que la critique de Vertov envers le cinéma qui prend des éléments narratifs de la littérature et du théâtre ne soit pas partagée par les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, ils partagent l'esprit de cette critique – l'essence de la pensée du cinéaste russe – : la lutte contre un cinéma qu'ils considèrent bourgeois, antirévolutionnaire, anti-cinématographique, commercial et sans valeur artistique. Ce qui les rapproche est l'opposition au cinéma conçu comme spectacle, comme simple divertissement ne considérant pas le peuple comme sujet actif, mais comme masse. C'est ainsi que Vertov écrit, dans le *Manifeste du Ciné-œil* (1923) : « Le cinéma dramatique est une arme meurtrière dans les mains des

²⁸⁰ Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. Paris : Union générale d'éditions, 1972, p. 16.

²⁸¹ Natacha Laurent. *L'œil du Kremlin*. Toulouse : Éditions Privat, 2000, p. 33.

²⁸² Jacques Aumont a pourtant remarqué combien les limites entre le joué et le non joué sont ambiguës dans le film *Enthousiasme* (1931), ce qui montre bien que *dans la pratique* le travail de Vertov n'est pas si loin des Latino-américains en ce qui concerne les rapports fiction-non fiction : « Dans *Enthousiasme*, les choses sont moins limpides, le joué et le non joué se contaminent, non en raison d'un – bien improbable – retour du film d'art ou du film théâtral, mais à cause de la pression de l'énorme charge de dramatisation qui a envahi la vie sociale ». Jacques Aumont. « Avant-garde : De quoi ? ». In Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel : actes du colloque de Metz 1996*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 53.

²⁸³ *Ibid.*, p. 34.

capitalistes ! [...] Avec la pratique révolutionnaire au quotidien nous reprendrons cette arme des mains de l'ennemi »²⁸⁴. Les mots ne sont pas sans rapport avec la célèbre formule de Getino et Solanas selon laquelle la caméra est une arme qui *lance* vingt-quatre images par seconde. Il s'agit d'une formule qui sera très populaire dans le Nouveau cinéma latino-américain, le message pouvant être interprété tant comme un appel à la lutte armée que comme une réflexion sur le rôle du cinéma dans le processus révolutionnaire²⁸⁵.

Le projet cinématographique déterminé par les *Kinoks* et celui du Nouveau cinéma latino-américain rentrent dans le cadre de ce qui, selon Susana Velleggia, peut être considéré comme une « tradición de ruptura »²⁸⁶ du champ cinématographique par rapport aux modes dominants de production, diffusion et exploitation cinématographiques²⁸⁷. Tant la conception du cinéma de Vertov que celles promues en Amérique latine au cours des années soixante surgissent à un moment où les imaginaires collectifs de leurs sociétés respectives sont en crise, en raison des changements accélérés qui révolutionnent la conception que la société a d'elle-même. Les deux projets cinématographiques émergent comme expression de cette crise collective et, en même temps, ils contribuent à modeler un nouveau sens, c'est-à-dire de nouvelles significations collectives qui servent de soutien immatériel à la société²⁸⁸.

C'est pour cela que le désir de créer, pour le cinéma, des nouvelles formes autonomes, nettement présent chez Vertov et chez la grande majorité des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américains, ne doit pas être considéré comme une simple ardeur expérimentale. Celui-ci obéit essentiellement à l'intention de répondre depuis le cinéma aux nouveaux défis affrontés par la société. Les formes standardisées de la production cinématographique hégémonique sont, selon eux, créatives et politiquement réactionnaires, car elles véhiculent l'idéologie capitaliste et les valeurs de la bourgeoisie, même si le but des cinéastes est autre.

²⁸⁴ Dziga Vertov. *Manifeste du Ciné-Œil*. Université de Metz. Disponible sur : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/vertov.htm (consulté le 7 juin 2012).

²⁸⁵ On peut trouver des représentations graphiques de la caméra-fusil dans des affiches et dans des génériques de films – parfois comme une sorte de signature. Dans le court-métrage *Now !* de Santiago Álvarez, par exemple, le mot qui donne son titre au film est écrit à la fin avec des coups de fusil, les balles étant tirées « depuis » la caméra.

²⁸⁶ « tradition de rupture » Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 81 (nous traduisons).

²⁸⁷ Nous remarquons que selon Vertov la manière de mettre fin aux productions dominantes qui envahissent les écrans russes est de faire table rase. D'après Sadoul : « Pour le poète Vertov, tout ce qui a été fait auparavant de 1885 à 1922 avait réussi à créer seulement un monstre. La Révolution d'Octobre l'a frappé à mort, l'a éventré. Il agonise. Il va et il doit mourir, pour faire table rase des erreurs anciennes ». Georges Sadoul. *op. cit.*, p. 57.

²⁸⁸ Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 21

Le cinéma tel que le conçoivent Vertov et le projet du Nouveau cinéma latino-américain est une arme révolutionnaire en raison de ses objectifs sociaux – témoigner, accompagner et inciter les profondes changements sociaux – mais aussi, parce qu’il porte en lui un potentiel révolutionnaire. Nous constatons que Vertov et les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain ont une conception dialectique du cinéma où les connexions entre champ interne du cinéma et champ social sont constantes ; il n’est pas possible d’insérer le cinéma dans le processus de la révolution sans révolutionner le cinéma du point de vue de ses formes, de son approche de la réalité et de son rapport au public. Le cinéma ne doit pas se limiter à accompagner la révolution ; s’il se veut révolutionnaire il doit se révolutionner lui-même. Il s’agit en fin de comptes d’un objectif avant-gardiste : changer le monde avec le cinéma ou, même, changer le monde en changeant le cinéma²⁸⁹.

Comme nous l’avons souligné plus haut, les conditions historiques, politiques et sociales de ce développement du projet du Nouveau cinéma latino-américain ne sont pas les mêmes que celles du cinéma proposé par Vertov. Dans le premier cas, à exception de Cuba, il s’agit d’un cinéma éminemment prérévolutionnaire au sens historique et, pour cela, souvent soumis à la censure ou tourné et distribué dans la clandestinité. Ce cinéma fait *avant* la révolution a pour but la mise en œuvre de celle-ci dans une société non révolutionnaire. Le cinéma de Vertov, lui, est postrévolutionnaire et son objectif est le soutien d’une révolution, et par conséquent d’un régime, déjà implantés. C’est pourquoi Solanas niait toute comparaison avec Vertov et d’autres cinéastes soviétiques : « Eisenstein et Vertov avaient derrière eux le pouvoir soviétique, le cinéaste latino-américain a derrière lui la police. C’est la différence²⁹⁰ ». Bien que, comme nous l’avons dit, le contexte ne soit pas le même, les mots de Solanas semblent contourner la question de la complexité du champ cinématographique soviétique des années vingt et trente. La relation qu’eurent Vertov et Eisenstein avec le pouvoir politique fut, en

²⁸⁹ Ce point de vue qui privilégie l’innovation et l’expérimentation formelle causera des problèmes à Vertov. L’opposition de Boris Z. Choumiatski, administrateur de l’industrie cinématographique soviétique entre 1930 et 1938, aux recherches cinématographiques menées par les *Kinoks* est l’une des principales raisons pour lesquelles le cinéaste fut licencié des studios de la VUFKU (Ukraine) peu de temps après la sortie d’*Enthousiasme*, ce qui provoqua l’anéantissement de sa carrière dans les années trente. Cf. Natacha Laurent. *op. cit.*, p. 33, 50. Jean-Paul Depretto. « La Symphonie du Donbass (1931) ». In Natacha Laurent (dir.). *Le cinéma « stalinien » questions d’histoire*. Toulouse : PUM, La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 164

²⁹⁰ Louis Marcorelles. « Fernando Solanas : “La hora de los hornos” l’épreuve du direct ». *Cahiers du Cinéma*, n° 210, mars 1969, p. 43.

effet, beaucoup plus difficile que ce que décrit le cinéaste argentin²⁹¹. Par ailleurs, Vertov, ainsi que Solanas – malgré ce qu’il en dit – ne conçoivent pas la révolution comme la simple prise de pouvoir, mais tous deux la considèrent comme un processus jamais vraiment clos.

3. L’homme nouveau d’une société nouvelle

Comme nous l’avons vu dans le premier chapitre, l’utopie de l’« homme nouveau » est citée à maintes reprises par les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain comme symbole de l’homme qui construit la révolution, tout en naissant d’elle. Dans ce contexte, il est intéressant de constater que certains cinéastes, notamment Fernando Birri, Fernando Solanas et les réalisateurs de l’ICAIC, expriment que leur cinéma est fait pour un « homme nouveau », « capable de se dresser sur les cendres du vieil homme aliéné »²⁹². Le concept d’« homme nouveau » est extra-cinématographique, et il avait déjà été invoqué de manière générale durant la révolution russe²⁹³.

Dans les manifestes de Dziga Vertov nous pouvons aussi trouver la notion d’« homme nouveau », mais avec des caractéristiques très différentes du concept vu par les Latino-américains : « Nous apparentons les hommes aux machines. Nous formons des hommes nouveaux. Des hommes nouveaux libérés de la saleté et de la maladresse, aux mouvements précis et allègres, qui deviendront alors un objet digne d’un ciné-tournage²⁹⁴. » Nous remarquons que « l’homme nouveau » pour Vertov est aussi un homme « libéré », mais à la différence des Latino-américains il s’agit, paradoxalement, d’une entité mécanisée. Cela s’explique par la fascination que la machine exerce sur le cinéaste russe (et sur l’avant-garde *historique* en général), cette fascination étant parallèle aux processus d’industrialisation qui bouleversèrent l’Union soviétique dans les années vingt et l’Europe occidentale tout au long du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle.

Une telle fascination est absente des films et manifestes des Latino-américains. Au contraire, pour eux l’industrie – et la machine – sera plutôt l’un des symboles de l’« aliénation » du

²⁹¹ Eisenstein, Vertov et bien d’autres ont connu beaucoup de retards, annulations de projets cinématographiques, censures, tensions et persécutions avec l’arrivée de Choumiatski et la mise en place du réalisme socialiste. Avant cette période, Vertov est entré en conflit avec les autorités cinématographiques (Sovkino) qui lui refusent tous ses projets. Cf. Eric Schmulevitch. « Enthousiasme ou La symphonie du ‘bon boss’ ». In Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l’invention du réel. op. cit.*, p. 70-77.

²⁹² Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, p. 94.

²⁹³ Claire Chatelet. *op. cit.*, p. 93.

²⁹⁴ « Manifeste Kino-phot » (1919-1922), cité par George Sadoul. *op. cit.*, p. 67.

peuple, car les moyens de productions ne lui appartiennent pas. En effet, dans les films du Nouveau cinéma latino-américain l'usine est souvent un lieu d'exploitation de l'homme par l'homme. Nous pouvons trouver un bon exemple de cette problématique dans *Les Aventures de Juan Quin Quin* (1967) de Julio García-Espinosa : au milieu du long-métrage le héros, Juan Quin Quin, se rebelle contre le contremaître d'une usine de canne à sucre, propriété d'un Américain. Il est persécuté par les gardes à travers toute l'usine. Après avoir parcouru toutes les installations de la fabrique – ce qui nous permet de suivre le processus d'élaboration du sucre – il tombe dans une machine qui triture les cannes. Il n'est pas insignifiant que dans le film le héros prolétaire risque d'être détruit par les machines de l'usine dans laquelle il travaille.

Il est intéressant de constater que le regard porté sur l'usine – ou sur la plantation agricole – change quand le propriétaire de celle-ci est un gouvernement révolutionnaire. Ainsi, la troisième partie de *Lucía* (Humberto Solás, 1968) commence avec un camion plein de *guajiras* (paysannes) qui rient, chantent et applaudissent, en allant travailler dans une plantation. La jeune Lucía rejoint un peu en retard le groupe de femmes, car elle vient de la maison de son fiancé. Lucía leur dit qu'une fois mariée, son mari ne lui permettra plus d'aller travailler aux champs. Les autres femmes protestent et se mettent à crier : « ¡Qué trabajo! ¡Qué trabajo! »²⁹⁵. En effet, au cours du film l'une des principales critiques faites par les *guajiros* au mari de Lucía est qu'il ne permet pas à sa femme de participer à cette obligation. Cette partie du film se passe dans les années soixante, c'est-à-dire après la révolution cubaine. La façon de représenter le dur travail des champs n'est pas négative, au contraire celui-ci est traité comme une tâche collective que les paysans assument de manière enthousiaste (le film fait écho aux campagnes pour l'augmentation de la production de canne à sucre menées par le gouvernement). Les séquences dans les plantations sont accompagnées de la chanson *Guajira Guantanamera* – attribuée à José Fernández Díaz –, mais les paroles traditionnelles, issues d'un poème de José Martí, ont été substituées par d'autres qui soulignent les obligations des paysans²⁹⁶ :

El campo, rico caudal de innumerables grandezas, / El campo, rico caudal de innumerables grandezas, / Y de incontables bellezas, / De reposo espiritual, / Hombre

²⁹⁵ « Qu'elle travaille ! Qu'elle travaille ! » (nous traduisons).

²⁹⁶ *Guajira Guantanamera* est une chanson populaire cubaine dont la parole est souvent adaptée aux besoins du spectacle.

y mujer por igual / Estamos en el deber de atender / Y extraer sus productos como
oficio / Y obtener el beneficio / Que de él queramos tener. / Él nos regala seguro sus
riquezas de aire y sol / Además del lindo arrebol / De un amor sublime y puro²⁹⁷.

Un point de vue similaire traverse certains passages des films de Vertov, notamment *Enthousiasme, la symphonie de Donbass* (1930), dont le titre exprime clairement l'état d'âme que le réalisateur veut partager avec le public. En effet, le film nous présente une véritable légion de mineurs, métallurgistes et paysans (hommes et femmes) qui remplissent leur devoir avec une remarquable ferveur, malgré la précarité de leurs conditions de vie. Il apparaît que pour eux – et pour Vertov – la révolution ne se limite pas aux armes, elle se fait plutôt à coups de pioche et de houe, symboles de l'alliance des ouvriers et des paysans sur laquelle était censée reposer le pouvoir soviétique²⁹⁸. Le film a été réalisé en 1930, lors de la campagne de recrutement de mineurs mise en place par les autorités soviétiques afin de surmonter la baisse productive du charbon dont la pénurie aurait eu des conséquences dramatiques pour le pays. Grâce au travail des milliers d'ouvriers mobilisés, la production revient plus ou moins aux niveaux d'avant la crise, « en 1930, la campagne pour l'émulation socialiste a réussi à impliquer un *nombre substantiel* de travailleurs ; le mouvement a connu son apogée au cours de l'été »²⁹⁹.

Nous remarquons que le troisième chapitre de *Lucía* aussi bien qu'*Enthousiasme* ont été produits dans le cadre de campagnes de mobilisation mises en place par les gouvernements respectifs. Cette façon de montrer le monde paysan et les usines répond-elle à une stratégie de « film militant », comme le dit Jaques Aumont à propos du film de Vertov³⁰⁰ ? Peut-être que oui ; cependant une telle analyse ne nous semble pas pertinente, car il est évident que tout film a une finalité, c'est-à-dire que derrière tout film il y a une certaine pensée, une certaine conception du monde. C'est pourquoi, il nous semble qu'insister sur des termes comme « propagande » ou « cinéma militant » peut nous mener en terrain stérile ou dans le piège de certaines idées préconçues. Nous ne partageons pas l'opinion d'Aumont, pour qui un

²⁹⁷ Le champ, riche source d'innombrables grandeurs, / Le champ, riche source d'innombrables grandeurs, / Et d'ineffables beautés, / De repos spirituel, / Hommes aussi bien que femmes / Avons le devoir d'y travailler / Et d'en extraire les produits pour métier / Ainsi que d'obtenir les bénéfices / Que de lui nous voulons tirer. / Le champ nous offre ses richesses d'air et de soleil / Ainsi que le beau rouge / D'un amour sublime et pur (nous traduisons).

²⁹⁸ Jean-Paul Depretto. « La Symphonie du Donbass (1931) ». In Natacha Laurent (dir.) *Le cinéma « stalinien » questions d'histoire. op. cit.*, p. 159.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁰ Jacques Aumont. « Avant-garde : De quoi ? ». *op. cit.*, p. 41-42.

« film militant » comme *Enthousiasme*, en tant que tel, « ne connaît que deux régimes spectatoriels : l'adhésion, la détestation ; tout spectateur autre que celui à qui, un jour, il s'est expressément adressé, ne peut adopter que le second »³⁰¹. Ce mot d'ordre est difficile à suivre... du moins il l'a été pour Charles Chaplin qui, entre l'adhésion et la détestation, s'est décidé pour la première, en exaltant le travail sonore accompli par Vertov : « Je considère *Enthousiasme* comme une des symphonies les plus émouvantes que j'aie jamais entendues »³⁰². Au lieu de taxer le film de Vertov ou celui de Solás de « propagande », il nous semble plus intéressant et plus pertinent pour cette recherche de parler d'une vision du monde engagée dans un processus social et politique complexe et, de ce fait, plein de clairs-obscurs qui trouveront eux-mêmes une place dans le discours et la pratique cinématographiques.

La présence du peuple est soulignée dans tous les films de Vertov. C'est en effet le peuple le héros de ses œuvres cinématographiques. Sa responsabilité dans les changements révolutionnaires est très marquée, par exemple, dans *Enthousiasme, la symphonie de Donbass* (1930), le premier film sonore du réalisateur. La chute des symboles religieux, les travaux dans les champs, les usines et les mines montrent la détermination du peuple, qui semble être le moteur de toutes ces actions. Vertov profite du sonore pour souligner, au travers des acclamations et des cris, l'engagement des paysans et mineurs en train d'industrialiser leur pays suivant le plan quinquennal. Il ajoute, aux bruits incessants et tonitruants des machines à vapeur et des batteuses ou des forges, des déclarations d'ouvriers au ton épique et décidé : « réfléchissons à ce que nous allons faire. Une question se pose à propos de la production. Il y a des personnes vaillantes qui produisent plus que d'autres. Cela ne se résout pas forcément au niveau de la direction. *Il faut que cela se fasse au niveau des ouvriers eux-mêmes*. Il faut avancer vers le progrès »³⁰³. Les travailleurs sont montrés comme étant les agents qui accomplissent la mission de faire augmenter la production dans la région de Donbass, voire comme les « titulaires » des ordres du parti.

L'alcoolisme apparaît néanmoins comme une sorte de maladie du peuple, symbole de l'« aliénation » et d'une ancienne soumission ou abaissement soufferts durant l'ancien régime des tzars. Ce n'est pas une coïncidence si par le montage Vertov réunit et combine ces images

³⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰² Dziga Vertov. *op. cit.*, p. 225.

³⁰³ Cité par Guy Chapouillié. « Sous le signe du drapeau rouge ». *Revue Entre-lacs*, n° 3, 1997, p. 113 (souligné par nous).

et celles des rites religieux et des symboles tzaristes, auxquels s'attaqueront les soviets : la vodka, comme la religion, est l'opium du peuple. Vertov met en place « un procédé contrapuntique, à différents niveaux : contrepoint sonore, entre deux séries de thèmes, associées respectivement à la révolution et à la persistance des éléments contre-révolutionnaires » et un « contrepoint visuel, fondé sur le même principe (révolution/réaction) »³⁰⁴. Ces deux niveaux sont eux-mêmes subdivisés. À travers ce procédé Vertov montre, d'une part, l'aliénation d'une partie de la population abrutie par l'alcool et la religion et, de l'autre, le peuple qui réagit contre ces symboles de l'ancien assujettissement. Nous voudrions souligner que c'est le peuple qui accomplit la tâche de détruire ces éléments. D'après Guy Chapouillié : « [...] les corps soumis –génuflexions, vodka – se transforment et jaillissent en de multiples sourires de femmes redressées, le regard droit sur leur nouvel horizon dans des cadres resserrés comme si, enfin, elles mettaient le nez à la fenêtre pour voir et contribuer à faire bouger les choses »³⁰⁵.

La présence du peuple dans les films du réalisateur soviétique ne se restreint pas aux activités de la vie publique, c'est-à-dire à la participation aux activités concernant la *polis* : la sphère politique – celle de la *polis* – est sans doute présente dans l'œuvre de Vertov, mais celle privée y trouve aussi sa place. En effet, Vertov montre un intérêt particulier pour saisir un ensemble d'activités de la vie quotidienne en URSS. Cet intérêt se manifeste de manière explicite dans *L'Homme à la caméra* : le sommeil, le réveil, le travail, les loisirs, le sport, la mort, la cérémonie de mariage, la signature de l'acte de divorce, les promenades dans la ville, les trajets en tramway et bien d'autres activités et événements qui jalonnent la vie quotidienne sont saisis par la caméra de Vertov et se déroulent à l'écran. L'œuvre du réalisateur soviétique est imprégnée par la constante recherche d'appréhender la vie, la pulsation de la matière, les forces qui la composent et leur transformation et, surtout, l'interaction et la corrélation entre ces forces, qui rendent compte de la construction d'un monde nouveau. C'est à partir de cette recherche que doit se comprendre le désir du réalisateur de « saisir la vie à l'improviste ». Ce concept a été très souvent associé au développement des techniques visant la mise en place de dispositifs de tournage qui n'affectent ou ne modifient pas (du moins en théorie) la conduite des personnes filmées³⁰⁶. Cependant cette notion est beaucoup plus complexe que ces

³⁰⁴ Jacques Aumont. « Avant-garde : De quoi ? », *op. cit.* p. 53.

³⁰⁵ Guy Chapouillié. *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁶ Jean-Paul Depretto. *op. cit.*, p. 154.

considérations d'ordre technique, car elle est en lien avec le désir de saisir les flux et les contradictions, le rythme de la vie.

À la différence des films de Vertov, dans une partie significative des films des réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, le peuple n'est pas le sujet ou le moteur de l'action, mais plutôt la victime des abus du « système » ou d'un régime quelconque souvent associé de façon plus ou moins générale à l'« impérialisme », à l'« oligarchie » ou au « néocolonialisme ». L'accent y est plutôt mis sur l'action du « système » ou d'un régime spécifique contre la nation qui, dans le meilleur des cas, oppose une faible résistance, à cause de sa propre division et de son manque de prise de conscience. En définitive, dans ces films le peuple n'est pas le sujet, mais l'objet sur lequel s'exerce l'action. Persécutés, errants, vagabonds, les personnages de ces films sont toujours des exclus, des hommes et des femmes marginalisés qui n'ont apparemment pas le droit à une place, à un espace et à une visibilité. Cette négation d'une place – au sens physique (espace, emplacement, lieu) et psychique (position sociale, conditions de vie optimales) – entraîne une crise de l'identité collective ainsi que la dispersion du peuple.

Ainsi, par exemple, *Les inondés* (Fernando Birri, Argentine, 1960) présente une série de familles défavorisées de Santa Fe qui doivent quitter leurs baraques, bâties sur des terrains inondés par la rivière. La famille protagoniste trouve refuge dans un wagon de marchandises. Un autre sans-abri, José del Carmen Valenzuela Torres, le protagoniste de *Le chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, Chili, 1969), tue sa compagne et les filles de celle-ci une nuit d'ivresse. Il est persécuté et arrêté par la police, et finit par être condamné à mort par la justice chilienne. En prison, José del Carmen se transforme, il apprend à lire, à écrire, il acquiert des compétences sociales et civiques et, une fois devenu capable de comprendre les normes et l'éthique de la société, il est exécuté. *Vidas secas* (*Sécheresse*, Nelson Pereira dos Santos, Brésil, 1963) s'ouvre et se ferme avec la famille protagoniste parcourant les terres sèches du Sertao, sans aucun abri. Toute l'expérience familiale racontée par le film conduit à un énorme échec : le retour au vagabondage. Le père, incapable de se rebeller contre cette situation, tourne sa violence contre son chien, avant de quitter définitivement sa maison. Quand ils prennent la route – un voyage sans objectif final – sa femme, lui demande quand ils seront « comme des vraies personnes », avec un toit et des enfants à l'école. Ses mots sont assez révélateurs, ils expriment à la fois un désir existentiel et l'idée d'un manque presque ontologique ; c'est comme si leur précarité les empêchait de se considérer comme des êtres

humains. La négation de la condition humaine est poussée jusqu'à ses dernières conséquences dans le film *Yawar mallku* (*Le sang du condor*, Jorge Sanjinés, Bolivie, 1969) où un groupe de femmes indigènes sont trompées et stérilisées par des médecins états-uniens. Dans ce film c'est la faculté de reproduction même qui est déniée au peuple, avec toutes les connotations d'héritage culturel et vital qu'elle entraîne.

Cependant, dans d'autres cas le peuple devient un héros collectif, comme il l'avait été pour Vertov. C'est le cas de la troisième partie de *Lucía*, que nous avons déjà cité, et de documentaires cubains dans lesquels le peuple uni ou une partie représentative de la collectivité doit affronter une adversité, comme dans *Ciclón* (1963) et *Cerro pelado* (1966) de Santiago Álvarez. Le peuple, protagoniste enthousiaste de l'action, est aussi le motif principal de *La première année* (1972), premier long-métrage documentaire de Patricio Guzmán, dans lequel le réalisateur chilien raconte les changements entrepris par l'Unité populaire pendant sa première année de gouvernement, en privilégiant le point de vue de la collectivité. Il faudrait ajouter *L'Heure des brasiers*, où le peuple n'est pas seulement le protagoniste de l'action révolutionnaire qu'essaie de stimuler le groupe *Cine Liberación*, mais il est aussi exhorté par les auteurs à entreprendre celle-ci.

4. La chambre à douze murs

La conception du montage de certains cinéastes latino-américains de la période que nous étudions, notamment Santiago Álvarez et le groupe *Cine Liberación*, rappelle celle de Vertov. D'après le cinéaste soviétique il est possible de *construire* un film à partir de différents « morceaux de réalité » filmée – des prises de vue réalisées par ses opérateurs ou des extraits de films tournés par d'autres réalisateurs – qu'il appelle « ciné-objets ». Le montage de ces éléments permet la construction d'une entité filmique (une « ciné-phrase ») avec un temps et un espace différents de ceux de la réalité³⁰⁷.

Je suis le ciné-œil. Je suis un constructeur. Je t'ai placé, toi que j'ai créé aujourd'hui, dans une chambre très extraordinaire qui n'existait pas jusqu'alors et que j'ai également créée. Dans cette chambre il y a douze murs que j'ai pris dans les différentes parties du monde. En juxtaposant les vues des murs et des détails, j'ai

³⁰⁷ George Sadoul. *op. cit.*, p. 47-62.

réussi à les disposer dans un ordre qui te plaît et à édifier en bonne et due forme, sur les intervalles, une ciné-phrasedans un ordre qui te plaît et à édifier en bonne et due forme, sur les intervalles, une ciné-phrasedans un ordre qui te plaît et à édifier en bonne et due forme, sur les intervalles, une ciné-phrasere³⁰⁸.

Une idée similaire aux « ciné-objets » avait été développée avant Vertov par les artistes futuristes et dadaïstes, qui construisaient leur œuvre à partir de matériaux de diverses provenances. Vertov reprend cette pratique, en faisant du registre filmique les matériaux à partir desquels se ferait cette construction. Selon María Luisa Ortega, Vertov « reelaboraría el concepto y el gesto inicial del *collage* de la vanguardia por el que la obra se construía a partir de objetos preexistentes a la invención creativa, siendo ahora los objetos, los registros, las inscripciones [fílmicas] »³⁰⁹. Les registres filmiques de la réalité sont utilisés comme matériaux dont le réarrangement et le traitement permettraient de donner une signification aux phénomènes de la vie, c'est-à-dire de mener à bien le « ciné-déchiffrement communiste » du monde que Vertov établit comme l'objectif du cinéma.

Il s'agit, évidemment, d'un travail où la table de montage joue un rôle fondamental – mais pas exclusif, comme nous le verrons plus loin. Pour expliquer sa conception du montage, Vertov développe la notion d'« intervalle », qu'il considère inhérente à ce dernier, et qui permettrait de capter les interrelations présentes dans la vie. Pour Vertov l'intervalle est une « corrélation visuelle des images les unes par rapport aux autres » qui permet leur progression : « la transition d'une impulsion visuelle à la suivante ». Il distingue différentes corrélations : plans, angles de vues, mouvements à l'intérieur des images, ombres et lumières, vitesses de tournage. Ces corrélations permettent de déterminer l'ordre dans lequel se succéderont les différents « bouts filmés », leur alternance et leur durée³¹⁰. Comme l'explique Aumont, la notion d'intervalle renvoie principalement à une dimension temporelle et spatiale où la signification des images est donnée par la relation qui s'établit entre elles³¹¹. En concevant l'intervalle comme « la transmission d'une impulsion visuelle » le cinéaste soviétique laisse une place à une plus ample liberté créative, comme l'a montré Gilles Deleuze: « L'intervalle ne sera plus ce qui sépare une réaction de l'action subie, ce qui mesure l'incommensurabilité et l'imprévisibilité de la réaction mais au contraire ce qui, une action étant donnée dans un

³⁰⁸ Dziga Vertov. *op. cit.*, p. 29-30.

³⁰⁹ « [...] reelaborerait le concept et le geste initial du collage de l'avant-garde par lequel l'œuvre se construisait à partir d'objets préexistant à l'invention créative, ces objets étant maintenant les registres, les inscriptions [filmiques] » (nous traduisons). María Luisa Ortega. « De la certeza a la incertidumbre : *collage*, documental y discurso político en América Latina ». In Sonia García López et Laura Gómez Vaquero (éd.). *Piedra, papel y tijera, el collage en el cine documental*. Madrid : Ocho y medio, 2009, p. 110.

³¹⁰ Dziga Vertov. *op. cit.*, p. 131.

³¹¹ Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes. op. cit.*, p. 19.

point de l'univers, trouvera la réaction appropriée dans un autre point quelconque et si distant soit-il ("trouver dans la vie la réponse au sujet traité, la résultante parmi les millions de faits qui présentent un rapport avec ce sujet")³¹². »

Un nombre important de réalisateurs latino-américains vont développer une conception du montage très proche de l'idée vertovienne d'une « chambre à douze murs » et de la notion d'intervalle. Le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (Journal ICAIC Latino-américain) dirigé par Santiago Álvarez à Cuba, le groupe *Cine Liberación* en Argentine, les courts « documentaires » des réalisateurs chiliens du Centre expérimental de l'Université du Chili (surtout dans les années de l'Unité populaire) se caractérisent par l'utilisation d'images et de sons des plus diverses origines, le plus souvent accompagnés d'autres images filmées expressément pour l'occasion. L'important dans le choix de celles-ci est, comme dans le cas de Vertov, la « corrélation visuelle des images les unes par rapport aux autres » à partir de laquelle se construisent de nouvelles significations qui permettent ce que le cinéaste soviétique appelait le « ciné-déchiffrement » du monde.

Les associations entre bandes-dessinées de super-héros et les ravages causés par la guerre du Vietnam, entre une tarentule et la CIA, entre un chien et Lyndon B. Johnson, entre un abattoir et des publicités de voitures et de boissons, entre un taureau et l'aristocratie argentine, entre un cocktail de l'élite et la répression d'un groupe syndicaliste se succèdent dans des films tels *Now !* (1965), *LBJ* (1968), *79 printemps* (1969) de Santiago Álvarez, *L'Heure des brasiers* du groupe *Cine liberación* ou *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores del Pino, 1973) pour ne citer que quelques exemples que nous analyserons dans les chapitres suivants. Comme l'explique Álvarez : « le montage, tant de l'image que de la bande-son, naît de l'urgence quotidienne du travail, naît de l'instinct d'attraper la réalité telle qu'on la comprend, et non telle qu'on la voit, de la nécessité de synthèse »³¹³.

De même que dans le cas de Vertov, cette pratique implique un travail sur la matérialité des fragments à partir desquels se construit le collage, par l'accélération, le ralenti, la surimpression et même l'action sur la pellicule – rayures, perforations et destruction, comme

³¹² Gilles Deleuze. *Cinéma 1. L'image mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983. p. 118. Comme l'explique Deleuze, pour Vertov le montage est déjà présent dans le choix des matériaux, dans le tournage, dans la table de montage et dans les spectateurs qui jouent un rôle actif en confrontant « la vie dans le film et la vie telle qu'elle est » *Ibidem*. p. 60-61.

³¹³ Cité par José Antonio Evora. *op. cit.* p. 123.

dans *79 printemps* d'Álvarez ou *Les Aventures de Juan Quin Quin* de García-Espinosa. Dans les films cubains, l'utilisation de certains effets spéciaux, tels que le découpage de photos, la surimpression de dessins etc., devient particulièrement fréquente. Il est intéressant de signaler que les cinéastes latino-américains cités ont une pratique proche du travail de Godard à partir de *La Chinoise* et particulièrement dans le groupe *Dziga Vertov* – qui prenait justement le réalisateur soviétique pour référence. Émeric Maffre de Lastens a mis en relief la déconstruction et le démontage de l'image entrepris par le cinéaste franco-suisse à la fin des années soixante, similaires à ce que faisaient à la même époque des réalisateurs comme Solanas et Álvarez :

[...] il faut déconstruire toutes les images. C'est bien le but de Godard qui tente de concrétiser le programme formulé dans *La Chinoise* : penser le cinéma comme moyen de combattre l'idéologie bourgeoise coupable de prôner l'identité ontologique du réel et de son reflet photographique. Faire des films authentiquement politiques, c'est se défaire de cette illusion au moyen d'un démontage critique de l'imagerie instituée, sans en instituer une autre³¹⁴.

Les cinéastes latino-américains emploient souvent des images tournées ou prises – dans le cas des photographies – par les médias états-uniens. Il s'agit pour ces réalisateurs d'utiliser des sources provenant du milieu auquel ils s'attaquent (le « système », l'« impérialisme nord-américain »). Cependant, en changeant le contexte, ils enlèvent à ces matériaux le sens qui leur avait été attribué à l'origine et les insèrent dans un discours critique et même belligérant, marqué par une profonde violence visuelle.

D'après Ortega :

Así el collage, en términos de apropiación y montaje de materiales, podrá ejercer su poder para amplificar las huellas ideológicas inherentes a las imágenes originales con diferentes grados de radicalidad. En muchas ocasiones, la ironía e incluso la parodia será consustancial a las operaciones de re-lectura de la iconografía y los discursos oficiales. La violencia en la representación para generar el shock, la sorpresa y el impacto y la violación del significante de las representaciones anteriores [...] serán, en

³¹⁴ Émeric Maffre de Lastens. « Propaganda *Les Ciné-tracts* de Jean-Luc Godard ». In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.). *Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France. op. cit.*, p. 334.

De manière plus ou moins parallèle au travail décrit par Maffre de Lastens, Godard s'intéressa à *L'Heure des brasiers* du groupe *Cine Liberación* et au travail de Santiago Álvarez. Il est intéressant de signaler que le cinéaste franco-suisse a dédié à ce dernier le deuxième chapitre de son *Histoire(s) du cinéma*. Cf. Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma. Seul le cinéma, fatale beauté*. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1998, 207 p. Jean-Luc Godard, Fernando Solanas. « Godard por Solanas, Solanas por Godard ». *Cine del Tercer mundo*, n° 1, octobre 1969.

suma, la forma de re-encarnación del collage en el documental político latinoamericano [...]»³¹⁵.

Chez les cinéastes latino-américains, la pratique du collage trouvera sa place aussi dans la fiction. Prenons deux cas : *Les aventures de Juan Quin Quin* (Julio García-Espinosa, Cuba, 1967) et *Mémoires du sous-développement* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968). Les deux films introduisent dans la narration des images et des sons d'archive. Dans le premier, lors d'une persécution de guérilleros, le « maire-entrepreneur » d'un village dans le Cuba prérévolutionnaire tire un coup de pistolet. Cette action est accompagnée d'images documentaires de missiles sol-air et de bombardiers nord-américains. Nous pourrions avancer que, pour le réalisateur, le geste du maire est comparable aux actions armées accomplies par les États-Unis à l'échelle mondiale, c'est-à-dire que le personnage du « maire-entrepreneur » forme part de ces actions. Dans le deuxième cas, Gutiérrez Alea introduit dans son film des images télévisées, des extraits d'actualités et de discours d'hommes politiques – dont Kennedy et Castro – sur le débarquement de la baie des Cochons (Cuba) et la crise des missiles de 1962. Ces extraits complètent, contredisent et nuancent le regard apathique et parfois angoissé porté par le héros du film sur la réalité cubaine de l'époque.

Peut-être que l'une des plus grandes différences entre la pratique développée par les cinéastes latino-américains et Vertov est que les premiers donnent, dans leurs films, un rôle significatif à l'image fixe. Un part considérable du matériel d'archive utilisé correspondait à des découpages de revues, journaux, photos de presse etc. Vertov, au contraire, paraît beaucoup plus intéressé par l'analyse du mouvement – le pseudonyme *Dziga Vertov* signifie « mouvement perpétuel »³¹⁶ –, dont l'étude le mène jusqu'aux dernières conséquences : le déconstruire en une série de photogrammes, comme nous pouvons l'apprécier dans *L'Homme à la caméra*.

Par ailleurs, Vertov, contrairement aux cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain, attribue à la caméra une suprématie par rapport à l'œil humain : elle est un œil surhumain³¹⁷.

³¹⁵ « Ainsi le collage, en termes d'appropriation et de montage de matériaux, pourra exercer son pouvoir pour amplifier les traces idéologiques inhérentes aux images originales selon différents degrés de radicalité. Souvent l'ironie, et même la parodie, seront inhérentes aux opérations de relecture de l'iconographie et des discours officiels. La violence dans la représentation pour générer le choc, la surprise, l'impact et la violation du signifiant des représentations antérieures [...] seront, en somme, une forme de réincarnation du collage dans le documentaire politique latino-américain » (nous traduisons). María Luisa Ortega. *op. cit.*, p. 115.

³¹⁶ Georges Sadoul. *op. cit.*, p. 148.

³¹⁷ Gilles Deleuze. *op. cit.*, p. 60.

Comme l'explique Aumont, pour Vertov l'acte de « monter » et de « montrer » n'est pas possible sans cet œil surhumain : « On ne peut organiser pour la compréhension du spectateur le réel visible, s'il n'a pas été vu réellement. Cette vision, c'est l'affaire du cinéaste, mais aussi de la caméra, en tant que super-œil, mieux armé que l'œil humain [...] »³¹⁸. » Vertov considère l'œil humain faible, restreint et imparfait par rapport aux possibilités offertes par la machine. C'est pourquoi il revendique qu'il est nécessaire d'éviter à tout prix de capter la vie avec la caméra de la même manière que le fait l'œil :

Jusqu'à présent nous avons violenté la caméra et l'avons obligée à copier le travail de notre œil. [...] Aujourd'hui nous libérons la caméra et nous allons la faire travailler dans une direction opposée, aussi loin que possible de l'imitation. Toutes les faiblesses de l'œil humain sont évidentes. Nous affirmons le cinéma-œil, qui cherche à tâtons dans les chaos des mouvements une résultante permettant sa marche en avant, nous affirmons le ciné-œil avec sa propre mesure du temps et de l'espace, avec sa force et ses possibilités sans cesse accrues³¹⁹.

Certainement, l'adoption de points de vue et d'angles différents de ceux adoptés par l'œil humain dans des conditions normales sera un trait distinctif d'une bonne part des réalisateurs qui adhèrent au projet du Nouveau cinéma latino-américain – bien que cela ne leur soit pas exclusif. L'utilisation récurrente du zoom, la surexposition de la pellicule, la caméra à l'épaule et la fréquente utilisation de plongées et contre-plongées s'inscrit dans une proposition de rénovation des formes cinématographiques en accord avec le « sentiment de nouveauté » auquel nous avons fait référence au premier chapitre. Néanmoins, malgré ces utilisations de la caméra, les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain ne revendiquèrent pas la suprématie de la caméra par rapport à l'œil humain. Les profondes limitations technologiques auxquelles nombre d'entre eux furent confrontés – absence de laboratoires, équipements vieux et en mauvais état, impossibilité de compter sur un son correct, travail avec des pellicules périmées etc. – firent que souvent les films aient été réalisés « malgré » les limitations au niveau du matériel. Voilà peut-être pourquoi les cinéastes latino-américains de notre période d'étude n'ont pas eu la même fascination pour les possibilités offertes par le « ciné-œil ».

³¹⁸ Jacques Aumont. *Les théories des cinéastes. op. cit.*, p. 113.

³¹⁹ « Révolution des Kinoks », Lef n° 3, juin 1923. Cité par Georges Sadoul. *op. cit.*, p. 295

5. *L'autoréflexion*

La mise en pratique des théories du ciné-œil amènera Vertov vers un processus d'autoréflexion filmique, qui rentre dans le champ de ce que nous pourrions appeler une « réflexivité artistique ». Ce dernier concept a été défini par Robert Stam, Robert Burgoyne et Sandy Flitterman-Lewis comme « le processus grâce auquel les textes mettent en avant leur propre production, leur auteur, leurs influences intertextuelles, leurs processus textuels ou leur réception »³²⁰. Ainsi, dans le cas du cinéma, le film autoréflexif fait ressortir les principes de sa propre construction, ce qui est un trait caractéristique d'un auto-examen méthodologique. C'est justement dans cet auto-examen que se rejoignent à nouveau les préoccupations du cinéaste russe et des Latino-américains.

Les exemples de « réflexivité artistique » dans *L'Homme à la caméra* sont assez notoires : par un travail d'animation image par image, Vertov fait qu'une caméra rentre *seule* dans le champ, se met debout sur son pied et commence à tourner *toute seule*, c'est-à-dire qu'elle devient un objet animé, « indépendant » de l'opérateur. À la fin du film, grâce à un procédé de surimpression, nous verrons un plan général de la ville et des opérateurs « géants », avec des caméras « géantes » qui enregistrent, en plongée, la vie se déroulant à leurs pieds. Ces images servent à mettre en valeur la puissance du ciné-œil – et de sa caméra « libérée » – dans cette symphonie filmique. Mais, dans le même film, Vertov va encore plus loin en dévoilant les dispositifs cinématographiques. Il nous montre l'opérateur de cinéma – Mikhaïl Kaufman, l'un des frères de Vertov – qui s'insère dans la société soviétique comme un travailleur de plus : Vertov nous montre son travail et il le filme en train de filmer. Nous verrons aussi la monteuse – Elizaveta Svilova, la femme de Vertov – collant des morceaux de pellicule qui seront ensuite projetés dans le long-métrage. On nous montrera le public qui remplit une salle de cinéma pour voir le film. Le tournage, le montage et même la projection du film deviennent un sujet de représentation pour Vertov. Cela veut dire que l'un des sujets du film est le film lui-même, sa fonction, son *être*.

Il est possible de trouver d'autres exemples de « réflexivité artistique » dans *Enthousiasme*. Afin de souligner la principale innovation formelle du film, l'introduction du son – ce qui permet le passage au cinéma audiovisuel et, par conséquent, à une nouvelle réception de la

³²⁰ Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, Robert Stam. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelone : Ediciones Paidós, 1999, p. 228.

part du spectateur³²¹ –, Vertov filme plusieurs gros plans d'une jeune opératrice qui manipule un récepteur radio. Il filme notamment des très gros plans de sa bouche, ses yeux, son nez et, évidemment, ses oreilles. L'univers sensitif et surtout sonore du film nous est donné selon le point de vue – le point d'écoute, à vrai dire – de ce personnage. Ces images sont une manière de réfléchir sur les possibilités du cinéma audiovisuel, que Vertov avait anticipées dans les années vingt :

[...] Encore une fois mettons-nous bien d'accord : œil et oreille. L'oreille n'est pas aux aguets, l'œil n'est pas aux écoutes.

Partage de fonctions.

La radio-oreille est le montage du « J'entends » !

Le ciné-œil est le montage du « Je vois » !³²²

Les exemples tirés de *L'Homme à la caméra* et d'*Enthousiasme* nous montrent bien que le cinéma de Vertov se regarde et s'écoute lui-même ; ce n'est pas un simple exercice formel, il s'agit au contraire d'une réflexion profonde sur le cinéma, sur ses possibilités créatrices et son rôle dans une société qui expérimente des changements révolutionnaires. Comme le signale Laurent Jullier : « En définitive, c'est le regard d'un cinéaste sur le monde du travail, incluant son propre travail de cinéaste »³²³.

Cette réflexion autour du cinéma et sa place dans la société est présente de manière significative dans certains films du Nouveau cinéma latino-américain. Le dispositif choisi pour mettre en évidence cette réflexion est, de même que pour Vertov, la « réflexivité artistique » ; cependant dans le cas latino-américain les exemples les plus importants de réflexivité se trouvent dans le champ de la fiction.

Tomás Gutiérrez Alea se sert de la mise en abyme pour réaliser une réflexion sur son cinéma, qui n'est pas par ailleurs exempte d'ironie. À la fin du premier chapitre de *Mémoires du sous-développement* (1968) nous voyons dans un téléviseur un passage du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* – le nom de l'institution cinématographique cubaine est nommée par la voix off du journal télévisé³²⁴ – mais nous ne savons pas qui est censé regarder ce téléviseur : Sergio, le héros du film ? Personne ? La caméra nous montre ensuite Sergio qui marche dans

³²¹ Guy Chapouillié. « Sous le signe du drapeau rouge ». *op. cit.*, p. 106.

³²² Diziga Vertov. *op. cit.*, p. 31.

³²³ Laurent Jullier. « Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel. op. cit.*, p. 112.

³²⁴ Il s'agit de l'organisme national qui a produit *Mémoires du sous-développement*. Le fait d'introduire le nom de l'Institut dans le film implique déjà une volonté autoréflexive qui s'accroît à mesure que les séquences choisies se développent.

la rue. Un intertitre apparaît dans l'image : « Elena ». En effet, dans cette séquence Sergio rencontre pour la première fois Elena, une jeune fille qu'il essaye d'inviter dîner. Elle refuse, car elle attend « un monsieur de l'ICAIC pour un rendez-vous de travail ». Sergio lui répond qu'il a un ami cinéaste à l'ICAIC qui peut l'aider à y trouver du travail. Après la proposition de Sergio, Elena accepte de dîner avec lui. Durant le repas ils parlent du métier de comédien. Elena veut devenir actrice car elle s'est lassée d'être toujours la même personne : « Comme ça je pourrai devenir une autre, sans qu'on croit que je sois folle ». « Mais ces personnages du cinéma et du théâtre, lui répond Sergio, sont comme des disques rayés. La seule chose que fait une actrice est de répéter, par cœur, mille fois les mêmes gestes et les mêmes mots et les mêmes gestes et les mêmes mots et les mêmes gestes et les mêmes mots... ». Les mots de Sergio sont répétés artificiellement dans la bande-son, pendant que dans l'image Elena sourit. La réflexion sur les acteurs faite par le personnage devient, par cette répétition, une réalité évidente ; mais le plus intéressant est qu'à travers ce procédé le réalisateur rappelle au public qu'il est en train de voir une fiction, jouée par des comédiens et qui, puisqu'ils sont comédiens, répètent « mille fois les mêmes gestes et les mêmes mots... ».

Cette autoréflexion cinématographique s'approfondit par la suite. Une coupe franche permet le passage du dîner à une séquence composée par différents fragments de scènes tirées de films érotiques. La plupart des gestes des personnages sont répétés, comme avaient été répétés les mots de Sergio. Ce passage – assez provocateur pour l'époque à cause du montage et de la nudité des acteurs – trouve une explication dans la scène suivante : il s'agit de morceaux de films censurés avant la révolution cubaine qu'un cinéaste de l'ICAIC projette dans l'institut pour Sergio et Elena. Ce cinéaste est l'ami dont Sergio parlait la veille à la jeune fille. Il explique à Sergio qu'il veut insérer ces passages censurés dans un film « qui soit comme un collage ». « Le film sera-t-il autorisé ? », lui demande Sergio.

Il est très intéressant de remarquer que le personnage du cinéaste est joué par Tomás Gutiérrez Alea lui-même. Nous remarquons que le film dont il parle est *Mémoires du sous-développement*, où ont été réellement insérés ces fragments d'anciens films érotiques. Par ailleurs, Gutiérrez Alea soutient qu'il veut faire un film qui soit « comme un collage » et *Mémoires du sous-développement* a été construit comme tel : il s'agit d'un vrai collage de fiction et d'images d'archive.

Le passage que nous venons de décrire n'est pas seulement une mise en évidence du dispositif cinématographique. Au-delà de nous montrer sa conception du cinéma et de mener une réflexion sur la structure de son film, Gutiérrez Alea adopte un positionnement critique par rapport à la société et au cinéma cubains. En outre, le personnage de Gutiérrez Alea apparaît comme un ami de Sergio, et Sergio représente tous les défauts qui, selon les castristes, caractérisaient la petite bourgeoisie : il est dilettante, fainéant, distant et il ne s'engage pas dans le processus révolutionnaire. Sergio est l'antihéros par essence dans la logique du régime. Pourtant, Gutiérrez Alea se place à côté de lui, dans le film. Ce fait très ambigu peut s'interpréter comme une autocritique de la part du réalisateur, mais aussi comme une prise de position critique envers un processus politique et social qui commence à être de plus en plus contesté par les intellectuels cubains.

La structure en abyme est présente d'une manière plus complexe dans le film brésilien *Terre en transe* (Glauber Rocha, 1969). Le réalisateur insère dans le film un « reportage » sur le sénateur Porfirio Díaz³²⁵, réalisé par le personnage principal du film. Pourtant, les limites entre le « reportage » et le reste du film ne sont pas claires. Dans la bande-son nous entendons un récit journalistique (caricatural) qui dessine le portrait du sénateur, mais il est difficile de savoir si les images de Porfirio Díaz qui accompagnent la locution appartiennent au « reportage » ou s'il s'agit plutôt de la réaction du sénateur face au « reportage ». La même chose se passe avec la musique : il est impossible de dire s'il s'agit ou non de la sonorisation du reportage. De plus la mise en scène échappe à tout réalisme. En effet, l'extrait ne veut pas se confondre avec un vrai journal télévisé ; il s'agit, au contraire, d'une réinterprétation critique et carnavalesque du genre télévisuel. Il ne nous semble pas très risqué de dire que Rocha met en question la frontière entre récit et *récit dans le récit*.

Le dernier exemple de « réflexivité artistique » qu'il nous semble intéressant de mentionner est *L'Heure des brasiers*. Tout au long de ce film – notamment dans la deuxième et troisième parties – la *voix over* du narrateur souligne les différents problèmes surmontés par les réalisateurs au cours du tournage du film et les limites et faiblesses de leur travail. Comme nous le verrons dans le chapitre VI, le film prévoit l'interruption de la projection pour

³²⁵ Glauber Rocha donne à ce personnage le nom du dictateur mexicain Porfirio Díaz qui gouverna le pays de manière presque ininterrompue durant trente-cinq ans (1876-1911). Bien qu'ils partagent le même nom, le personnage créé par Rocha n'est pas en rapport direct avec le militaire mexicain. Cependant, le fait de donner ce nom au personnage sert à le caractériser comme conservateur et putschiste ; nous traiterons ce sujet dans le chapitre V.

enclencher un débat sur ce qui vient d'être vu – sous le titre « espace ouvert pour la réflexion » –, ce qui révèle une volonté autoréflexive manifeste par la mise en avant du rapport entre le film et son public. Mais cette autoréflexivité ne reste pas fermée sur elle-même, car le film exprime la possibilité d'ajouter de nouveaux passages au fur et à mesure du développement des luttes révolutionnaires (et le but du film est à la fois d'encourager le public à s'engager dans ces luttes).

Une œuvre qui fait ressortir les principes de sa propre construction, c'est-à-dire qui réalise un auto-examen méthodologique, est proche de la pensée théorique. À notre avis, si Vertov et les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain mettent en place dans ces films des techniques autoréflexives, c'est justement parce qu'ils veulent interroger le cinéma tout en faisant du cinéma, ce qui montre bien qu'il existe un lien étroit entre les manifestes théoriques de chacun de ces cinéastes et leur pratique cinématographique. Il est clair que, d'une part, les films ne sont pas une illustration nette (une exemplification, si l'on veut) de la théorie et que, d'autre part, les manifestes ne sont pas non plus une simple abstraction théorique faite à partir de la pratique ; ces deux sphères s'enrichissent pourtant l'une l'autre.

DEUXIÈME PARTIE

FILMER LA NATION, FILMER L'AMÉRIQUE-LATINE : VERS UN PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE SOUS-CONTINENTAL

CHAPITRE III

LES PREMIERS PAS DU CINÉMA RÉVOLUTIONNAIRE CUBAIN : DE LA CENTRALISATION DU CINÉMA À L'OUVERTURE LATINO-AMÉRICAINE

A) L'établissement d'un modèle cinématographique cubain

En dépit de ce qu'ont affirmé à plusieurs reprises les fondateurs de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC) le travail de réalisation cinématographique cubain, plus ou moins continu au fil du temps, n'apparaît pas sur l'île avec la Révolution. Nombreux sont les films qui ont été produits à Cuba avant 1959, et nombreux sont les cinéastes à l'origine de ces expériences³²⁶. Cependant, la volonté de la Révolution cubaine de refonder le socle sur lequel était bâtie la vie sociale, politique et économique du pays a conduit les cinéastes qui se sont engagés dans ce projet à nier non seulement l'importance mais même l'existence du cinéma qui avait été réalisé auparavant. La logique qui a guidé leurs actions combine deux principes : d'abord celui de faire *tabula rasa* du passé, ensuite celui de s'auto-ériger en fondateurs d'un nouvel ordre cinématographique.

Cette position est évidemment favorisée par le contexte révolutionnaire dans lequel surgit l'ICAIC. La Révolution cubaine, et les cinéastes en son sein, ont construit leur propre récit mythique du passé et de l'avenir de Cuba.

Comme l'explique Susana Velleggia :

Las distintas ideas-imágenes míticas y utópicas tienen en común que todas ellas aluden a la ruptura de un determinado orden en el tiempo y/o en el espacio. Y todas ellas

³²⁶Par exemple Manuel Alonso, *Casta de roble* (1953), Mario Barral, *De espaldas* (1956), Ernesto Caparrós, *Yo soy el héroe* (1940), Ramón Peón, *La Virgen de la caridad* (1930). Il y a eu aussi quelques studios de cinéma : *BPP Pictures*, était le plus important pendant les années trente, avant l'arrivée du sonore. À la fin de la décennie il a été refondé avec le nom *Producciones CHIC* et ensuite il est devenu studios *PLASA*, en 1943. Au tournant des années quarante il a été créé *Películas Cubanas S.A.* (PECUSA) qui ferme ses portes en 1942. Pendant les années cinquante d'autres initiatives de développement cinématographique ont été les maisons de production *PROFICUBA* et *Havana Films*. Avant 1959 les mélodrames et comédies mexicano-cubaines sont fréquentes, il a existé même une compagnie de production cinématographique connue sous le nom *Cub-Mex S.A.* responsable de quelques-unes de ces productions. La dictature de Batista a créé en 1955 l'*Institut national pour le développement de l'industrie cinématographique cubaine* (INFICC) dirigé par Manuel Alonso, qui essaye sans succès, de contrôler la production cinématographique cubaine. Cf. Luciano Castillo. « Rápida mirada al cine de los soñadores ». In Sandra del Valle (dir.) *Conquistando la utopía, el ICAIC y la revolución 50 años después*. La Havane: Ediciones ICAIC, 2010 p. 11 – 41. Walfredo Piñera. « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain. op. cit.*, p. 63-77.

están englobadas en estructuras más amplias que las contienen; las ideologías, los proyectos políticos, con los cuales forman una red simbólica que es preciso analizar para dilucidar su naturaleza³²⁷.

Dans le cas d'un processus révolutionnaire, ces récits mythiques constituent, selon Bronislaw Baczko, un « mythe révolutionnaire » dans lequel la Révolution se positionne en tant que point de départ d'un nouvel avenir social : « La représentation de la Révolution comme point zéro de l'histoire en appelle une autre, celle de l'espace social où tout semble possible³²⁸. »

Un bon exemple des deux stratégies dont nous avons parlé est l'article *Realidades y perspectivas de un nuevo cine* (Réalités et perspectives d'un nouveau cinéma) (1960), où Alfredo Guevara, directeur et fondateur de l'ICAIC, affirme que cette institution n'a pas été créée pour « entregar la industria a los cineastas, sino para crear [esta industria] a partir de un punto cero »³²⁹. Le caractère inaugural qui imprègne le texte est renforcé par le moment et le lieu où il a été publié: il s'agit du premier éditorial du premier numéro de la revue *Cine cubano* (dont Guevara était le directeur). Ses propos doivent être compris comme une sorte de déclaration de principes ou de feuille de route pour le cinéma que l'ICAIC aurait à produire dans les années suivantes :

Sería injusto acusar a los «mercaderes» nativos de la situación en que encontramos al llamado cine cubano. En realidad no encontramos situación alguna pues tal cine no existe. Salvo esfuerzos esporádicos, aislados y condenados al fracaso no se intentó jamás realizar una obra artística. [...] No tenemos antecedentes. De ahí que para ejercer la libertad debemos comenzar por organizar la industria, por crear la nueva cinematografía cubana y revolucionaria³³⁰.

Pendant longtemps, la recherche universitaire n'a malheureusement pas remis en question cette partie du mythe révolutionnaire considérant presque comme synonymes la création de l'ICAIC et la « naissance » du cinéma cubain. Ce n'est que récemment –notamment pendant

³²⁷ « Les différentes idée-images mythiques et utopiques ont en commun de toutes faire allusion à la rupture d'un certain ordre dans le temps et/ou dans l'espace. Et elles sont toutes comprises dans des structures plus vastes qui les contiennent ; les idéologies, les projets politiques, avec lesquels elles forment un réseau symbolique qu'il est nécessaire d'analyser pour élucider sa nature. » Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 36 (nous traduisons).

³²⁸ Bronislaw Baczko. *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984, p. 118.

³²⁹ « Remettre l'industrie aux cinéastes, mais pour créer [cette industrie] à partir d'un point zéro ». Alfredo Guevara. « Realidades y perspectivas de un nuevo cine ». *Cine Cubano*, n° 1, 1960, p. 4 (nous traduisons).

³³⁰ « Il serait injuste d'accuser les *marchands* indigènes de la situation dans laquelle nous trouvons le cinéma dénommé cubain. En réalité nous ne trouvons aucune situation puisqu'un tel cinéma n'existe pas. Excepté des efforts sporadiques, isolés et condamnés à l'échec, il n'a jamais été tenté de réaliser une œuvre artistique. (...) Nous n'avons pas d'antécédents. Il résulte de cela que pour exercer la liberté nous devons commencer par organiser l'industrie, par créer la nouvelle cinématographie cubaine et révolutionnaire » *Ibidem* (nous traduisons).

la dernière décennie- que les chercheurs français et cubains ont commencé à revaloriser le cinéma réalisé à Cuba durant les six premières décennies du XX^e siècle³³¹.

Bien que le cinéma cubain ne soit pas né avec la Révolution, il est juste de reconnaître que cette période signifie une rupture radicale par rapport à ce qui avait été réalisé auparavant. Dans ce sens, la création de l'ICAIC en mars 1959 est un événement majeur pour le développement cinématographique du pays, puisque l'Institut instaure un modèle de développement cinématographique solide, énormément centralisé et hautement défini, là où jusqu'alors il n'y avait eu que des expériences individuelles ou privées et sans stratégies de développement ou de pérennisation dans le temps. L'ICAIC change non seulement la façon de faire du cinéma, mais la manière – et c'est le point fondamental – de *concevoir* le cinéma.

Contrairement aux autres expériences de rupture cinématographique analysées dans cette étude, le processus d'élaboration à Cuba d'un modèle de développement cinématographique national opposé au modèle hollywoodien a eu le soutien de l'État et l'on peut même dire qu'il a été fait par l'État³³². Le triomphe de la Révolution – un facteur extra-cinématographique – a eu une incidence sur les luttes internes du champ cinématographique cubain.

D'après Bourdieu :

Les luttes internes sont en quelque sorte arbitrées par les sanctions externes. En effet, bien qu'elles en soient grandement indépendantes *dans leur principe* (c'est-à-dire dans les causes et les raisons que les déterminent) les luttes qui se déroulent à l'intérieur du champ littéraire (etc.) dépendent toujours, *dans leur issue*, heureuse ou malheureuse, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes (celles qui se

³³¹ Cf. Arturo Agramonte, Luciano Castillo. *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*. Ciudad de Mexico : UNAM, 1998, 230 p. ; Luciano Castillo. « Rápida mirada al cine de los soñadores ». In Sandra del Valle (dir.). *Conquistando la utopía, el ICAIC y la revolución 50 años después*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, p. 11-41 ; María Eulalia Douglas. *Catálogo del cine cubano 1897 – 1960*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2008, 239 p. ; Jorge Luis Sánchez González. *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, 447 p. ; Paulo Antonio Paranaguá. *Le Cinéma en Amérique latine : Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. Paris : L'Harmattan, 2000 , 287 p. ; Walfredo Piñera. « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire ». op. cit., p. 63-77 ; Emmanuel Vincenot. *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avenir de la Révolution*. Thèse sous la direction de Emmanuel Larraz. Département d'espagnol : Université de Bourgogne : 2005. 727 p.

³³² Au Chili les cinéastes révolutionnaires ont soutenu le programme du président Salvador Allende (1970-1973), mais le gouvernement n'a pas développé de politique cinématographique (nous y reviendrons dans le chapitre VIII).

déroulent au sein du champ du pouvoir ou du champ social dans son ensemble) et des soutiens que les uns et les autres peuvent y trouver³³³.

Comme nous avons vu dans le deuxième chapitre, la position que les cinéastes révolutionnaires cubains ont eue à l'intérieur du champ cinématographique national était complètement différente de celle de leurs pairs latino-américains. Dans le reste de l'Amérique latine, les tentatives de renouvellement ont été envisagées par des dominés –elles constituent l'hérésie–; dans le cas cubain, le renouvellement a été réalisé au sein de l'Institut cubain de cinématographie, une institution publique qui avait une position dominante dans la structure du champ. Cette position est le résultat de stratégies qui ont cherché à centraliser les activités cinématographiques au sein de l'ICAIC, ce qui, comme nous le verrons, a entraîné une lutte avec d'autres acteurs qui concouraient avec l'Institut pour jouer un rôle important dans l'industrie cinématographique cubaine.

Dans cette section, nous aborderons les aspects qui nous paraissent expliquer la nouvelle façon de comprendre le cinéma promue par l'ICAIC. De même, nous essayerons de dégager pourquoi ce projet cinématographique a réussi à dépasser les frontières, les ruptures diplomatiques et le embargo, au point de devenir une référence obligée pour une bonne partie des cinéastes latino-américains des années soixante et soixante-dix. Pour ce faire, nous analyserons trois aspects liés au développement du modèle cinématographique cubain : a) la centralisation des activités cinématographiques à Cuba ; b) les échanges avec des cinéastes européens vus comme des expériences formatrices ; c) l'ouverture vers l'Amérique latine.

1. Art et Industrie : l'ICAIC et la centralisation du cinéma à Cuba

1.1) La loi n° 169

L'énorme intérêt montré à l'égard du cinéma par les dirigeants de la Révolution cubaine ne trouve pas d'antécédents dans d'autres mouvements politiques latino-américains, même si tous les gouvernements de la région ont essayé de contrôler le cinéma. Cet engouement commence à se manifester à peine quelques semaines après la chute de Batista. En janvier 1959, le mois de la prise de pouvoir des révolutionnaires, le commandant Camilo Cienfuegos crée la Dirección de la cultura del Ejército rebelde (Direction de la culture de l'Armée rebelle)

³³³ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. op. cit.*, p. 416.

afin d'élever le faible niveau culturel d'une bonne partie des combattants³³⁴. Une section de cinéma dirigée par Julio García-Espinosa s'organise au sein de la Dirección de la Cultura. Ce département est responsable de la réalisation des deux premiers films postrévolutionnaires, les court-métrages documentaires *Esta tierra nuestra* (Notre terre) de Tomas Gutierrez Alea et *La Vivienda* (Le logement) de García-Espinosa. Les membres de cette section cinématographique rejoignent rapidement l'ICAIC créée le 24 mars 1959³³⁵.

La loi n° 169 de création de l'ICAIC est la première adoptée dans le domaine culturel et, de surcroît, elle précède d'autres lois – comme par exemple, celle de la réforme agraire – qui, au moins en théorie, étaient beaucoup plus importantes pour le développement et la consolidation du projet révolutionnaire. L'explication se trouve dans l'importance que la direction de la Révolution a dès le début attribué au cinéma en tant que moyen de diffusion pédagogique de l'idéal politique qu'elle défendait, comme manière d'informer sur son itinéraire stratégique, et surtout, comme une forme artistique très effective pour encourager et faire partager massivement des « imaginaires sociaux » – « des représentations collectives, des idées-images de la société globale », selon Baczko³³⁶ – associés à cet idéal révolutionnaire³³⁷.

Comme l'explique Baczko : « Tout au long de l'histoire, les sociétés se livrent à un travail permanent d'invention de leurs propres représentations globales, autant d'idées-images au travers desquelles elles se donnent une identité, perçoivent leurs divisions, légitiment leur pouvoir, élaborent des modèles formateurs pour leurs membres [...] »³³⁸. D'après l'auteur il s'agit de représentations de la réalité sociale qui font partie de systèmes complexes, composés

³³⁴ Juan Antonio García Borrero. *Cine cubano de los sesenta : mito y realidad*. Madrid : Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2007, p. 35 -36.

³³⁵ Les deux films sont finis à l'ICAIC. La loi est publiée le 24 mai 1959 dans la *Gazette Officielle* de Cuba, mais elle a été signée le 20 mai 1959. *Ibidem*. p. 352, 417.

³³⁶ Bronislaw Baczko. *op. cit.*, p. 8.

³³⁷ Un exemple de l'importance accordé par l'ICAIC aux *imaginaires sociaux* est le premier long-métrage cubain sorti après la chute de Batista : *Histoires de la Révolution* réalisé en 1960 par Tomás Gutiérrez Alea. Le film raconte trois épisodes des luttes contre la dictature de Batista ; cependant comme le souligne Nancy Berthier, il ne constitue pas pour autant, une histoire officielle, mais un récit pluriel sur les engagements de personnages ordinaires au sein de la Révolution. D'après Berthier : « Au-delà de ses plus ou moins grandes qualités techniques ou esthétiques, *Histoires de la Révolution* signe cinématographiquement l'acte de naissance de la société postrévolutionnaire en cristallisant l'image de son événement fondateur ». Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. Paris : Cerf-Corlet, 2005, p. 23, 26. Il faut souligner que *Histoires de la Révolution* n'est pas le premier long-métrage réalisé après la Révolution – García-Espinosa avait fini peu avant *Cuba baila* (Cuba danse, 1960) – mais il a été le premier à sortir, justement pour les raisons exposées par Berthier.

³³⁸ Bronislaw Baczko. *op. cit.*, p. 8.

de mythes, utopies et idéologies. Le contrôle de ces représentations s'avère fondamental pour la stabilité du pouvoir :

L'impact des imaginaires sociaux sur les mentalités dépend largement de leur diffusion, des circuits et des moyens dont elle dispose. Pour parvenir à la domination symbolique, il est d'importance capitale de contrôler ces moyens qui sont autant d'instruments de persuasion, de pression, d'inculcation de valeurs et de croyances. Ainsi tout pouvoir vise à tenir un rôle privilégié dans l'émission des discours véhiculant les imaginaires sociaux, de même qu'il cherche à garder un certain contrôle sur les circuits de leur diffusion³³⁹.

Dans les douze considérations préliminaires de la loi – rédigée par Alfredo Guevara – avec lesquelles le législateur justifie sa décision de créer l'ICAIC on peut trouver une vraie préoccupation pour le rôle que joue le cinéma en tant que diffuseur, promoteur et reflet des imaginaires sociaux ainsi que comme moyen de diffusion des idéaux de la Révolution. Trois de ces considérations répètent, avec quelques nuances, la même idée :

Considérant que : le cinéma constitue, en vertu de ses caractéristiques, un instrument d'opinion et de formation de la conscience individuelle et collective et peut ainsi contribuer à rendre l'esprit révolutionnaire plus profond et plus clair et à soutenir son souffle créateur. (2^{ème} considération).

[...]

Considérant que : le cinéma doit conserver son statut d'art et, libéré de ses liens mesquins et de ses asservissements inutiles, contribuer naturellement et avec toutes ses ressources techniques et pratiques au développement et à l'enrichissement du nouvel humanisme qui inspire notre Révolution. (6^{ème} considération).

[...]

Considérant que : le cinéma est le moyen d'expression artistique et de divulgation le plus puissant et le plus suggestif, et l'outil le plus direct pour diffuser largement l'éducation et la popularisation des idées. (12^{ème} considération)³⁴⁰.

La divulgation des imaginaires sociaux de l'idéologie révolutionnaire et la formation du public sont clairement présentes parmi les raisons qui conduisent à la création de l'Institut Cinématographique. Cependant, cela ne veut pas dire que pour les créateurs de l'ICAIC le seul but du cinéma ait été de satisfaire ces objectifs. Au contraire, ces aspects sont assujettis à un principe directeur, avec lequel commence le texte de la loi : « El cine es un arte »³⁴¹. Cette

³³⁹ *Ibidem*, p. 36.

³⁴⁰ « La loi n° 169 », *op. cit.*, p. 169-171.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

reconnaissance juridique du statut artistique du cinéma est frappante, puisque le régime révolutionnaire n'a pas hésité à réglementer par la loi une question relative à l'esthétique. L'analyse de la loi montre, à notre sens, que pour le législateur le caractère artistique du cinéma prévaut sur sa condition d'industrie (c'est pourquoi le terme « Art » précède « Industrie » dans le nom de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques). La nécessité de développer une industrie cinématographique n'est pas négligée³⁴², certes, mais elle est justifiée dans le texte parce que considérée comme un besoin intrinsèque de cet art: « [...] la structure de l'œuvre cinématographique requiert la création d'un complexe industriel hautement technique et moderne et d'un dispositif de distribution doté des mêmes caractéristiques » (3^{ème} considération)³⁴³.

Les raisons économiques qui conduisent à créer une industrie cinématographique – le cinéma comme source de devises, promoteur du tourisme et créateur d'emplois – sont aussi mentionnées dans les considérations préliminaires de la loi, mais leur hiérarchie à l'intérieur de l'argumentation est inférieure, et ces arguments ne sont évoqués que dans les dixième et onzième *considérations*³⁴⁴.

La dualité « Art » et « Industrie » qui caractérise l'ICAIC et la loi n° 169 n'est pas sans rappeler la fameuse déclaration du réalisateur et théoricien Italien Luigi Chiarini : *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (« Le film est un art, le cinéma une industrie »)³⁴⁵. Chiarini est l'un des premiers théoriciens à défendre en Italie le statut artistique du cinéma lorsqu'il exerce comme directeur du Centro Sperimentale de Rome depuis sa création en 1935 jusqu'en 1951. Durant le régime de Mussolini il émet le postulat que le cinéma doit servir à répandre, consolider et promouvoir les idéaux du fascisme italien. Ses remarques à cet égard sont assez similaires à celles soulevées par Guevara, dans la loi n° 169, se référant au potentiel du cinéma comme véhicule de diffusion des valeurs de la Révolution cubaine.

³⁴² Nancy Berthier. *op. cit.*, p. 168.

³⁴³ « La loi n° 169 » *op. cit.*, p. 169 – 170.

³⁴⁴ Peu de temps après d'avoir écrit la loi, Guevara approfondit cette idée dans des articles et conférences destinées à défendre la primauté du cinéma en tant qu'art et, à partir de cela, la nécessité de créer une industrie qui le soutient. Ainsi il affirme qu'une « industrie cinématographique » sera développée « bajo la advocación de la responsabilidad moral más seria, y por lo tanto en función de su condición de arte [...] » (« sous le patronage de la responsabilité morale la plus sérieuse, et par conséquent en fonction de sa condition art [...] ».) Alfredo Guevara. « Cine de la libertad [1960] ». In Alfredo Guevara. *Revolución es lucidez*. La Havane : Ediciones ICAIC, 1998, p. 338 (nous traduisons). L'idée est répétée avec quelques nuances dans d'autres articles recueillis dans le même livre: « Cuestión de conciencia [1959-1960] », p. 343 - 346 et « Este cine nuevo [1960] », p. 339 - 341.

³⁴⁵ Luigi Chiarini. *Bianco e Nero*. n° 7, juillet, 1951, p 3-8.

Aujourd'hui, écrit Chiarini, en réclamant une cinématographie fasciste (et la même chose se produit pour tous les arts), nous voulons que les films expriment l'esprit de notre peuple tel qu'il a été forgé par le Fascisme. Des films, en somme, qui fassent penser, qui approfondissent l'humanité et la moralité des spectateurs, qui lui montrent quels sont les idéaux qui font marcher d'un même pas le peuple italien : ces idéaux de justice sociale dont le Duce a parlé et qui donnent une haute et noble signification à notre volonté de puissance, à notre esprit guerrier et militaire³⁴⁶.

Nous avançons l'hypothèse que la pensée de Chiarini a influencé les fondateurs de l'ICAIC. Malgré les énormes différences idéologiques séparant le premier pendant les années trente des positionnements des deuxièmes en 1959, il faut prendre en compte que Chiarini s'était progressivement éloigné du fascisme durant la Seconde Guerre mondiale pour adopter par la suite des positions proches du marxisme. Associer la pensée de Chiarini aux cinéastes cubains semble possible s'il est tenu en compte que Julio García-Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea, des membres fondateurs de l'ICAIC, avaient étudié au Centre Sperimentale, où ils ont suivi la méthodologie instaurée par le réalisateur italien et ont eu accès à ses livres.

La loi n° 169 octroie à l'ICAIC les facultés d' « organiser, établir et développer l'Industrie Cinématographique »; « développer la distribution des films cubains ou de coproductions »; « administrer les études, les laboratoires, les équipements, les ateliers et les bureaux » de la cinématographie cubaine; « organiser des entreprises de production, de distribution et d'exploitation » et établir les accords commerciaux qu'il jugeait nécessaires – y compris ceux de caractère international – pour la promotion de l'industrie cinématographique.

Selon Manuel Pérez, l'un des membres fondateurs de l'Institut de cinéma :

[...]el ICAIC siempre luchó por un control monopólico de la exhibición, lo que en mi opinión fue una decisión correctísima. Alfredo [Guevara] se planteó que el cine es un sistema y hay que controlar la producción, la distribución y la exhibición. Si la producción no la controlamos, o la distribución se la queda el comercio exterior, esto no va a funcionar. Tiene que haber una dictadura, en el mejor sentido de la palabra, es decir una centralización³⁴⁷.

³⁴⁶ Luigi Chiarini. *Cinematografo*. Rome: Cremonese, 1935, p. 118. Cité par Christel Taillibert. *L'Institut International du cinématographe éducatif, regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 314.

³⁴⁷ « L'ICAIC a toujours lutté pour une monopolisation du contrôle des projections, ce qui, à mon avis, fut une décision plus que correcte. Alfredo [Guevara] s'est dit que le cinéma était un système et qu'il fallait en contrôler la production, la distribution et les projections. Si nous ne contrôlons pas la production, ou si la distribution reste tenue par le commerce extérieur, cela ne fonctionnera pas. Il doit y avoir une dictature, dans le meilleur sens du terme, à savoir une centralisation ». (Interview avec l'auteur voir en annexes, nous traduisons).

La plupart des installations et des infrastructures possédées par l'ICAIC ont été obtenues au moyen des confiscations, rachats et expropriations de salles de cinéma et de sociétés de distribution et exploitation cinématographiques. Ce processus de nationalisation commence en 1961 ; quatre ans plus tard, en 1965, l'ICAIC contrôle totalement les circuits de distribution et les cinémas cubains³⁴⁸. En outre, l'ICAIC joue aussi un rôle prédominant dans l'espace de la critique spécialisée et de la réflexion théorique grâce à la publication de la revue *Cinéma cubain* à partir de 1960. Cette même année-là a été créée la Cinémathèque de Cuba, à La Havane. Soucieux de ne pas restreindre le cinéma aux grandes villes, l'Institut commence à organiser en 1961 le « cine-móvil » : des véhiculés équipés d'un projecteur permettent d'exhiber des films à la campagne³⁴⁹. L'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques concentre alors toutes les activités relatives au cinéma à Cuba et il adopte une position presque totalement hégémonique³⁵⁰. De même, jusqu'en 1976 – date à laquelle il devient dépendant du ministère de la Culture –, l'ICAIC s'avère une institution autonome par rapport aux autres organismes de l'Etat ce qui lui assure une grande indépendance par rapport aux sphères du pouvoir.

1.2) La concurrence avec d'autres agents pour le contrôle de la production

La position de l'ICAIC se trouve renforcée en juin 1961 lors de l'interdiction du documentaire *PM*, d'Orlando Jiménez Leal et Saba Cabrera Infante. Cette production de *Lunes de Revolución*, le supplément culturel du quotidien *Revolución*, est diffusée à la télévision sur le *Canal 2*, chaîne administrée par *Lunes de Revolución*. Il est par la suite demandé à l'ICAIC d'autoriser sa sortie en salles. Cependant, l'Institut le rejette en prétextant que le documentaire – un parcours nocturne et bohème parmi des boîtes de nuit et cabarets de La Havane –, « appauvrit, défigure et dénature » l'attitude révolutionnaire du peuple cubain³⁵¹. On peut supposer que le refus a été dû, en partie, à l'absence de référence à la Révolution et, de surcroît, quelques semaines après la victoire Cubaine sur les contre-révolutionnaires à Playa Girón, *PM* dressait le portrait d'une Havane Vieja bohème et peut-

³⁴⁸ Nancy Berthier. *op. cit.*, p. 168.

³⁴⁹ *Ibidem.* p. 169.

³⁵⁰ Il reste néanmoins dépendant du matériel et des pellicules qui ne sont pas produits à Cuba. Le principal fournisseur de pellicule a été Orwo de la République Démocratique Allemande. (Cf. Interview de Lázara Herrera, voir en annexes).

³⁵¹ Juan Antonio García Borrero. *op. cit.*, p. 69-70.

être trop proche de celle de Batista³⁵². Malgré le refus de l'ICAIC, les producteurs décident de présenter le documentaire devant l'Asociación de Artistas y Escritores qui confirme pourtant son interdiction. Il est fait appel finalement à Fidel Castro, qui convoque les intellectuels cubains à une série de journées dans la Bibliothèque Nationale de Cuba. Là, le documentaire est définitivement rejeté.

La polémique autour de *PM* consolide l'hégémonie de l'ICAIC sur le cinéma cubain. Des raisons idéologiques, déjà mentionnées, ont été invoquées. Des différences d'ordre esthétique entre les réalisateurs de *PM* – qui s'inspiraient du Free cinema anglais – et l'ICAIC, qui à cette époque était proche du néoréalisme italien, peuvent également être signalées. Toutefois, si l'ICAIC repousse ce film, il s'agit principalement pour lui d'éviter que *Lunes de Revolución* ne s'érige en maison de production. Selon Manuel Pérez, s'est agi à cette occasion d' « un acto para dejar constancia sobre quién mandaba en la política cinematográfica del país »³⁵³. À cet égard, on remarque que *Lunes de Revolución* a été fermé trois mois après la censure de *PM* pour « manque de papier »³⁵⁴.

L'interdiction du court-métrage sert à tracer la politique culturelle du gouvernement révolutionnaire. À l'occasion de cette prohibition, Fidel Castro – qui avouait ne pas avoir vu le court-métrage – prononce le discours *Palabras a los intelectuales* (Paroles aux intellectuels) dont la fameuse phrase « dans la Révolution tout, contre la Révolution rien du tout »³⁵⁵ fixe les limites auxquelles doivent alors se tenir les artistes et les intellectuels cubains³⁵⁶. Cela signifie à court terme le départ de Cuba de bon nombre d'intellectuels qui commencent à prendre de la distance vis-à-vis du processus révolutionnaire, comme les réalisateurs de *PM* eux-mêmes ou l'Espagnol Néstor Almendros –qui avait défendu la qualité du film lors de sa sortie à la télévision³⁵⁷. De même, le producteur du film, l'écrivain

³⁵² María Luisa Ortega. « PM: La chispa en el polvorín: una experiencia de cine espontáneo en tiempos de revolución ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba. Cinéma et Révolution*. Lyon : Le Grin-LCE-Grimia, 2006, p. 40.

³⁵³ « Un acte pour faire la preuve de qui commandait à la politique cinématographique du pays ». Manuel Pérez. « El ICAIC y su contexto entre 1959 y 1963: Nacimiento, primeros pasos, primeros contratiempos ». In Sandra del Valle (dir.) *El ICAIC y la Revolución 50 años después*. op. cit., p. 54 (nous traduisons).

³⁵⁴ Interview de Guillermo Cabrera Infante, 1976. *Grandes Personajes a fondo* vol. XVIII, RTVE, 2005.

³⁵⁵ Fidel Castro. « Palabras a los intelectuales [1961] ». *Ministère de l'Intérieur cubain*. Disponible sur : <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> (consulté le 7 juin 2012).

³⁵⁶ Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution Cubaine*. Paris : Cerf-Corlet, 2005 p. 6.

³⁵⁷ María Luisa Ortega. « PM: La chispa en el polvorín: una experiencia de cine espontáneo en tiempos de revolución ». op. cit., p. 40. Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. op. cit., p. 216.

Guillermo Cabrera Infante, est envoyé à Bruxelles comme attaché culturel de l'ambassade cubaine en 1962, où il réside trois ans avant de retourner à Cuba pour une brève période, puis de s'exiler en 1965. Quant à l'ICAIC, sa stratégie tracée pour protéger sa propre liberté et autonomie a consisté à défendre par la suite le caractère révolutionnaire de son travail.

Cette stratégie a été clairement mise en place, en 1963, lors de la polémique entre Guevara et Blas Roca sur la distribution de films étrangers à Cuba et sur la politique culturelle de l'ICAIC. Blas Roca, membre de la Direction Nationale du Parti Uni de la Révolution Socialiste de Cuba, avait reproché publiquement à l'ICAIC la diffusion d'*Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) ; *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) ; *L'Ange exterminateur* (Luis Buñuel, 1962) et *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961). Selon Roca, ces films pouvaient exercer une influence négative sur la société. Dans sa réponse à ces critiques, Guevara affirme que le cinéma ne peut pas se limiter à « agiter », « tranquilliser », « amuser et récréer » le public, parce que cela signifierait un « abrutissement » et un « recul de l'homme et de la révolution ». Face à cela, il défend un « cine adulto, complejo, dirigido al hombre integral, y por lo tanto tambien al intelecto [...] »³⁵⁸. Cette même année, Guevara établit ce que lui – en tant que directeur de l'ICAIC – considère comme la véritable position révolutionnaire des artistes :

La revolución artística no puede « aceptar santos », y mucho menos « dogmas ». No hay pontífices, o no podrá haberlos. Esto supone libertad absoluta y absoluta lucidez, coherencia absoluta. De otro modo, la libertad deviene limitación. La ignorancia y la frivolidad retrasan la revolución artística. El artista revolucionario lo es siempre el verdadero artista: el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega *más real, más compleja, más verdadera*³⁵⁹.

Ces mots de Guevara entrent en contradiction avec la censure de *PM* faite par l'ICAIC. Cependant, ils illustrent bien la définition et la redéfinition opérée par l'Institut au sujet de ce que signifiait être « dans » la Révolution ou être « contre » la Révolution. À notre sens, bien

³⁵⁸ « cinéma adulte, complexe, qui s'adresse à l'homme intégral, et par conséquent aussi à l'intellect [...] ». Alfredo Guevara. « Alfredo Guevara responde a las Aclaraciones-Hoy ». In Alfredo Guevara. *Revolución es lucidez. op. cit.*, p. 203 (nos traduisons).

³⁵⁹ « La révolution artistique ne peut pas « accepter de saints », et encore moins de « dogmes ». Il n'y a pas de pontifes, ou il ne pourra pas y en avoir. Cela suppose une liberté absolue et une absolue lucidité, une cohérence absolue. En d'autres termes, la liberté devient limitation. L'ignorance et la frivolité retardent la révolution artistique. L'artiste révolutionnaire l'est toujours le véritable artiste : celui qui avec son art pénètre de façon plus aigüe et profondément la réalité, celui qui y ouvre une brèche et l'enrichit, celui qui nous la rend *plus réelle, plus complexe, plus vraie* ». Alfredo Guevara. « No es fácil la herejía ». In Alfredo Guevara. *Revolución es lucidez. op. cit.*, p. 113 (nous traduisons).

que dans le discours *Palabras a los intelectuales* Castro interdise toute œuvre contraire à la Révolution, la limite entre ce qui est toléré et ce qui ne l'est pas s'avère plus ambiguë qu'il n'y paraît. Il s'agit alors d'établir, comme le dit Magali Kabous, « quelle est la perméabilité de la frontière »³⁶⁰. Elle a souvent changé selon les circonstances extra cinématographiques, liées, plutôt, aux succès et aux échecs politiques, sociaux et économiques du régime castriste et du bloc socialiste, en général. Il est évident que tous les gouvernements essaient d'une manière ou d'un autre de contrôler le cinéma. L'intérêt du travail de l'ICAIC ne vient pas du fait d'avoir ignoré les politiques culturelles de l'État – ce qui n'est jamais entièrement possible – mais de la manière d'aborder ses conceptions et de travailler autour des thématiques privilégiées par le gouvernement et avancées dans la loi n° 169. Les remarques de Gérard Leblanc au sujet de la commande sont particulièrement éclairantes dans le cas de l'ICAIC :

En fait, aucun artiste vivant – je parle aussi des morts – n'a jamais échappé à la commande, qu'elle ait été imposée ou qu'il l'ait imaginée. Dans la commande se concentrent les représentations qui dominent une société concernant un thème, une forme, un concept donnés. L'artiste ne saurait les ignorer. Il a besoin de les connaître pour travailler et, éventuellement, s'écarter des normes de toutes sortes qui lui sont imposées³⁶¹.

La production cinématographique de l'ICAIC tout au long des années soixante est très hétérogène et se caractérise par une recherche de nouvelles voies d'expression cinématographique. La direction de l'ICAIC a toujours défendu ses productions face aux critiques provenant d'agents externes. Cependant, la liberté et l'indépendance que l'ICAIC préconise *pour* lui-même ne se reflètent pas avec autant de force à *l'intérieur* de l'ICAIC. En fait, des conflits entre la direction et certains réalisateurs entraînent l'ajournement indéfini de la première de leurs films³⁶², des réticences au moment de leur donner de nouvelles commandes, leur marginalisation ou même leur expulsion³⁶³. En 1961, Tomás Gutiérrez Alea

³⁶⁰ Magali Kabous. *Écriture filmique, écriture littéraire, chemins croisés de l'identité cubaine*. Thèse sous la direction de Jacques Gilard. Etudes de l'Amérique latine : Université Toulouse II - Le Mirail, Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse : 2006, p. 77.

³⁶¹ Gérard Leblanc. « Eloge de la commande ». *Entrelacs*, Numéro Zero, ESAV, mars 1990. p. 22.

³⁶² Paulo Antonio Paranaguá. « Orígenes, evolución y problemas ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Cine documental en América Latina*. Madrid, Malaga : Ediciones Cátedra, Festival de Málaga, 2003, p. 49.

³⁶³ Mariana Martins Villaça. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Thèse sous la direction de Maria Helena Rolim Capelato. Histoire Social : Université de São Paulo, Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences humaines : 2006, p. 172-173. Le cas le plus significatif concerne le documentariste Nicolas Guillén Landrián : la direction de l'ICAIC repousse ses projets à plusieurs reprises, l'oblige à abandonner quelques documentaires à la moitié du tournage et finit par l'expulser

démissionne de son poste de Conseiller de la direction de l'ICAIC en raison de dissensions avec Guevara, qu'il accuse de personnalisme et d'exercer un contrôle excessif sur la production. Dans une lettre adressée à celui-ci, Gutiérrez Alea lui écrit : « NO PUEDE HABER VARIEDAD EN NUESTRAS OBRAS SI TODAS SE DEBEN AJUSTAR AL GUSTO DE UNA SOLA PERSONA »³⁶⁴.

Les tensions entre l'ICAIC et les secteurs conservateurs de la direction du pays ou du Parti uni de la Révolution socialiste de Cuba, pendant les années soixante, se résolvent généralement en faveur de l'Institut de cinéma. Cependant, l'autonomie de l'ICAIC entre en crise à partir de 1971, avec le Premier congrès d'éducation et de culture, où l'Institut est à nouveau critiqué, notamment pour la projection de films considérés comme « décadents ». De même, il est alors souligné que le cinéma doit devenir « un instrument d'éducation idéologique ». D'après Daniel Díaz Torres : « Muchos pedían más cine socialista en las pantallas, querían injertar la cultura soviética y el realismo socialista en el Caribe, una cosa totalmente absurda »³⁶⁵.

Lors de cette large période qu'Ambrosio Fornet appelle le *Quinquennat gris* (1971 - 1976)³⁶⁶, le cinéma se voit affecté, mais la conférence aboutit également à la purge d'artistes et d'intellectuels d'autres domaines, comme la littérature et le théâtre. Dans la pratique, le Congrès s'avère le point culminant d'un processus croissant depuis la fin des années soixante qui préconisait le contrôle de la direction du parti de toutes les branches de la culture³⁶⁷.

en 1973. La plupart de ses films sont sortis avec trente ans de retard. Bien que n'étant pas en rapport direct avec l'ICAIC, il est nécessaire de rappeler que Guillén Landrián va quatre fois en prison, où il passe plus de six ans, condamné pour « conduite impropre » et parce que considéré comme « dangereux pour la Révolution cubaine ». En prison il est soumis à une vingtaine de séances d'électrochocs à la suite de troubles nerveux. Il s'exile aux États-Unis en 1989 où il meurt en 2003. Cf. Manuel Zayas. « Nicolás Guillén Landrián: Muerte y resurrección ». *Cinemas d'Amérique latine*, n° 18, 2010, p. 121-134.

³⁶⁴ « IL NE PEUT PAS Y AVOIR DE VARIÉTÉ DANS NOS OEUVRES SI TOUTES DOIVENT S'ADAPTER AU GOÛT D'UNE SEULE PERSONNE ». Tomás Gutiérrez Alea. « Memorando, 25 de mayo de 1961 ». In Mirtha Ibarra (éd.). *Titón, volver sobre mis pasos*. La Havane : Ediciones Unión, 2008, p. 65 (majuscules dans le texte original, nous traduisons).

³⁶⁵ « Beaucoup de gens demandaient plus de cinéma socialiste sur les écrans, ils voulaient greffer la culture soviétique et le réalisme socialiste dans la Caraïbe, une chose totalement absurde ». Interview avec l'auteur, voir en annexes, nous traduisons.

³⁶⁶ Ambrosio Fornet. « Trente ans de cinéma dans la Révolution ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le Cinéma cubain, op. cit.*, p. 91. Certains auteurs, comme Marta Díaz et Joel del Río, utilisent le qualificatif « gris » pour parler de toute la décennie et pas seulement de la période 1971-1976. Cf. Joel del Río, Marta Díaz. *Los cien caminos del cine cubano*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, p. 37.

³⁶⁷ *Ibidem* ; Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina. op. cit.*, p. 217 – 219.

L'ICAIC et d'autres institutions comme la Casa de las Américas réussissent à garder leur autonomie, mais au prix de redoubler de précautions, de modérer leurs contenus ou d'aborder moins en détail l'actualité cubaine, ce qui génère, selon l'expression de Magali Kabous « le vide relatif de cette décennie »³⁶⁸. Peut-être, comme le pense Díaz Torres, qu'il n'y a pas eu, pendant le *Quinquennat gris*, de concertation entre l'ICAIC et les auteurs des politiques culturelles émanant du Congrès de Culture mais il est possible de constater un « certain silence » de la part des cinéastes à l'heure d'aborder quelques sujets³⁶⁹.

On constate pendant cette période la sortie d'un plus grand nombre de fictions et des documentaires portant sur des thèmes historiques. Cette tendance historiciste avait commencé à se manifester auparavant – surtout à partir de 1968, avec les commémorations du centenaire des premières guerres d'indépendance – ; cependant, elle s'accroît à partir de 1971; peut-être faut-il y voir une conséquence de la demande faite à l'ICAIC lors du congrès : « eslabonar el presente con el pasado y plantear diferentes formas de divulgación y educación cinematográficas³⁷⁰ » ?

En 1976, l'influence des directives du Premier Congrès de la Culture et de l'Éducation commence à décliner. Cette année-là, est créé le Ministère de Culture, qui vise à atteindre une plus grande institutionnalisation culturelle. L'ICAIC y est intégré en tant que vice-ministère et perd son autonomie, malgré l'opposition de Guevara qui essaye de l'éviter³⁷¹. Il perd, à cette époque, le contrôle du réseau national de cinémas. Déjà, au début des années soixante-dix, le monopole de la production lui échappait, suite à la création de la Section Filmique des Forces Armées Révolutionnaires et du Département de Cinématographie Éducative. L'ICAIC ne récupère son autonomie par rapport au ministère qu'en 1988, dans des conditions totalement différentes de celles des années soixante-dix, avec une capacité de production diminuée et la multiplication des coproductions avec l'Europe pour ne pas se voir paralysée dans les années quatre-vingt-dix, après la chute de l'URSS³⁷².

³⁶⁸ Magali Kabous. *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁹ Interview avec l'auteur, voir en annexes.

³⁷⁰ « ...enchaîner le présent avec le passé et organiser différentes formes cinématographiques de divulgation et d'éducation » (nous traduisons). « Declaración del Primer Congreso », cité par Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 224. Mais il faut dire que l'Histoire cubaine est déjà envisagée comme une source d'inspiration dans les considérations préliminaires de la loi n° 169.

³⁷¹ Guevara écrit des lettres à différents dirigeants cubains pour les convaincre de la nécessité de protéger l'autonomie de l'ICAIC. Cf. Mariana Martins Villaça. *op. cit.*, p. 246.

³⁷² Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la révolution cubaine. op. cit.*, p. 169.

2. Construire une voix/voie cubaine : des échanges, des héritages et des négociations avec d'autres traditions cinématographiques

Seuls quelques membres de l'ICAIC ont plus de trente ans en 1959 et 1960. Certains, comme Manuel Pérez, Pastor Vega, Fausto Canel ou Humberto Solás n'ont même pas vingt ans³⁷³. Aucun d'eux ne possède beaucoup d'expérience dans la réalisation cinématographique. La plupart sont issus du ciné-clubisme et de la critique de cinéma. Certes, Tomás Gutiérrez Alea et Julio García-Espinosa ont suivi des études de cinéma en Italie, mais ils n'ont jamais réalisé de long-métrage.

L'ambition de « créer » la cinématographie de la Cuba révolutionnaire se heurte de plein fouet à la faible expérience des membres de l'ICAIC. Face à cela, la direction de l'Institut cherche des partenaires dans d'autres pays pour réaliser des coproductions, et ainsi commencer à développer à Cuba une production cinématographique d'une certaine qualité technique. Guevara profite de l'intérêt suscité par la Révolution cubaine pour inviter des personnalités du monde du cinéma à tourner à Cuba et à faire des conférences. Ainsi l'on peut dire que la stratégie des coproductions a pour but de satisfaire trois objectifs : attirer au pays des réalisateurs reconnus internationalement ; faire connaître l'Institut à l'extérieur, à travers ses œuvres; et accroître les connaissances techniques et théoriques des membres de l'ICAIC collaborant dans ces films.

Guevara tente d'abord un rapprochement avec des producteurs mexicains, comme Miguel Ponce Barbachano, qui produit l'un des premiers films de l'ICAIC : *Cuba baila*, (Julio García-Espinosa). De même, Guevara entretient une longue correspondance avec le producteur espagnol Ricardo Muñoz Suay, auprès de qui il tente sans succès d'obtenir que Juan Antonio Bardem tourne à Cuba un scénario de José Massip qui avait pour titre *Tiempo muerto*³⁷⁴ (Temps mort). Guevara suggère même à Luis Buñuel la possibilité de réaliser à Cuba un projet propre, mais en vain. En revanche, José Miguel García Ascot, un autre exilé

³⁷³ La seule exception est Santiago Álvarez, qui avait déjà quarante ans en 1959 mais il n'avait aucune expérience en tant que réalisateur.

³⁷⁴ Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella? Epistolario..* La Havane : Ediciones ICAIC, 2009, p. 45-64.

espagnol au Mexique, réalise pour l'ICAIC, avec le Cubain Jorge Fraga, le long-métrage *Cuba '58*, (1962).

Par ailleurs, l'ICAIC conclut des accords avec Cesare Zavattini qui va à Cuba, à la fin de 1959, pour écrire le scénario du film *Le Jeune Rebelle* de Julio García-Espinosa (le film sort en salle en 1961). Zavattini était déjà venu deux fois à Cuba d'abord en 1953 et après en 1956, et avait été en contact avec la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (Société culturelle Notre Temps) – liée au Parti socialiste populaire –, dont faisaient partie, entre autres, García-Espinosa, Gutiérrez Alea, José Massip et Guevara. De même, le séjour des deux premiers au Centre expérimental de cinéma de Rome, signifia leur rapprochement du néoréalisme italien, qui eut une influence très marquée sur les futurs membres de l'ICAIC, même s'il était déjà entré en déclin.

Selon García-Espinosa :

En esos primeros años cincuenta las discusiones en Italia ya eran tan intensas que hasta se cuestionaba a Zavattini y al Neorrealismo en general. Comenzaba a fragmentarse este magnífico aliento que había comenzado a mediados de los años cuarenta. Nosotros, más preocupados por América Latina [...] seguíamos, no obstante, aferrados a las *grandes obras* del Movimiento. Ni siquiera nos dábamos cuenta de que el mismo Zavattini estaba haciendo sus propias rupturas³⁷⁵.

Le néoréalisme suscite l'enthousiasme des Cubains – et de bien d'autres – grâce à son rejet du système lié aux grands studios, du star-system, et de la promotion à travers le cinéma d'un monde éloigné de la réalité quotidienne. L'enjeu néoréaliste de développer un cinéma sans grands héros, attaché à la vie sociale, tourné dans la rue, aux décors naturels, avec des acteurs non-professionnels et inspiré d'histoires des milieux ouvriers et paysans séduit de nombreux cinéastes latino-américains de l'époque. Les sujets de ces films sont proches de la réalité latino-américaine et la manière de les raconter à travers le cinéma leur est accessible tant du point de vue technique que du point de vue budgétaire (du moins en théorie³⁷⁶).

³⁷⁵ « Au début des années cinquante les discussions en Italie étaient déjà si intenses que l'on remettait même en question Zavattini et le Néoréalisme en général. Ce souffle magnifique qui avait commencé au milieu des années quarante commençait à se fragmenter. Nous, plus préoccupés par l'Amérique latine (...) nous restions, cependant, attachés aux *grandes œuvres* du Mouvement. Nous ne nous rendions même pas compte que ce même Zavattini faisait ses propres ruptures ». Julio García-Espinosa. « Recuerdos de Zavattini ». *Neo-realismo na América Latina – Cinemas* n° 34, avril/juin 2003, p. 85 (nous traduisons).

³⁷⁶ Pourtant, comme le signale Berthier, les enjeux pratiques du néoréalisme sont en théorie seulement moins coûteux que les pratiques du cinéma des studios : « Il s'agit là en fait d'une position de principe, qui doit être

En 1955, García-Espinosa, en collaboration avec Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, Jorge Haydú et José Massip, filme *El Mégano* un moyen-métrage d'inspiration néoréaliste sur les conditions de vie des charbonniers de la Ciénaga Zapata³⁷⁷. L'œuvre, saisie par la dictature de Batista, est récupérée seulement après le triomphe des révolutionnaires. L'influence néoréaliste est assez accusée aussi dans les premiers courts-métrages de 1959 : *Esta tierra nuestra* de Gutiérrez Alea et *La vivienda* de García-Espinosa et dans les premiers long-métrages de l'ICAIC : *Histoires de la Révolution* et *Cuba baila*, tous deux de 1960 et réalisés respectivement par Gutiérrez Alea et García-Espinosa.

Il s'agit dans tous les cas d'histoires dont les protagonistes appartiennent au prolétariat, la paysannerie ou les couches moyennes. De même, la tension amoureuse caractéristique du mélodrame a été remplacée par le conflit social, ouvertement manifeste – c'est le cas de *La vivienda*, *Esta tierra nuestra*, *Histoires de la Révolution* – ou par la critique des comportements arrivistes et bêcheurs de la petite bourgeoisie durant la dictature de Batista – *Cuba baila*. À l'exception de ce dernier long-métrage, tous ces films ont été tournés principalement dans des extérieurs et avec la participation d'acteurs non traditionnels.

La collaboration italienne ne se limite pas à Zavattini : le chef-opérateur Otello Martelli travaille avec Gutiérrez Alea dans *Histoires de la Révolution*. Le film, qui raconte trois épisodes de la lutte contre la dictature Batista, a une structure qui s'inspire de *Paisà* (1946) où Roberto Rossellini – avec pour chef-opérateur Martelli – raconte six épisodes des luttes des partisans et des soldats américains contre les fascistes, en Italie, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'expérience avec les italiens ne s'avère pas tout à fait satisfaisante pour les réalisateurs de l'ICAIC. Défendant avec passion les thèses du néoréalisme, ils se heurtent aux nouvelles inquiétudes esthétiques de leurs partenaires italiens qui avaient déjà dépassé ces premières recherches. Les Cubains attendaient, un peu naïvement peut-être, de la part de Zavattini ou de Martelli la même forme de concevoir le cinéma qu'ils avaient eu à la fin des années quarante ou au début des années cinquante, sans tenir compte du fait que la société italienne et son cinéma n'étaient pas les mêmes que ceux de l'après-guerre.

nuancée, ne serait-ce qu'au vu du film *Paisà* lui-même, l'un des plus coûteux du cinéma italien de 1946, en raison de ses caractéristiques néoréalistes mêmes, entre autres la pratique fort onéreuse de l'improvisation ». Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine. op. cit.*, p. 28.

³⁷⁷ Un marais de l'actuelle province de Matanzas, à l'ouest de Cuba.

À cet égard, il est révélateur que Gutiérrez Alea se soit montré assez critique envers le travail d'Otello Martelli dans *Histoires de la Révolution* parce que le chef-opérateur, à la différence de ce qu'il avait fait dans *Paisà* quatorze ans auparavant, préférerait une photographie plus académique, d'une texture, selon Gutiérrez Alea, « de carton pâte » : « Debió tener una puesta en escena ágil, pero Martelli (el fotógrafo italiano) quiso filmar con equipos semejantes a los de las grandes producciones americanas, ponía velos para filtrar la luz y para que se vieran todos los detalles rellenaba con luz las áreas de sombra [...] »³⁷⁸. » Par contre, il se montre beaucoup plus satisfait de la photographie du Mexicain Sergio Vejar qui remplace Martelli dans le tournage de la troisième histoire du film. L'image très contrastée de cet extrait n'est d'ailleurs pas sans rappeler *Paisà*³⁷⁹. Pour sa part, García-Espinosa, le réalisateur de *Le Jeune Rebelle*, raconte qu'il n'a pourtant jamais été attiré par le scénario de son film écrit par Zavattini : « [...] cuando leí el guión la historia no me resultó interesante, o más bien, no me interesó la forma en que estaba narrada. La sentía totalmente ajena a mi sensibilidad. Pero, ¿cómo desdeñar un guión de Zavattini? »³⁸⁰ »

Si le néoréalisme a eu une influence significative sur l'ICAIC les premières années, il n'a pas été le seul courant cinématographique avec lequel les réalisateurs cubains ont eu des échanges. L'incidence du néoréalisme a été limitée par l'évolution des Italiens, que nous avons déjà évoquée, mais aussi par la visite d'autres cinéastes européens, dont les contributions ont enrichi le développement du cinéma de Cuba. Dans ce sens l'ICAIC s'est ouvert au regard des autres – et la Révolution cubaine en général, car les visites d'intellectuels d'autres champs ont été très fréquentes au début des années soixante. Pouvons-nous les suspecter de complaisance envers Cuba ? Peut-être, mais nous pouvons supposer qu'ils s'intéressaient réellement à la Révolution. Quoi qu'il en soit, ces échanges s'avèrent très importants pour les cinéastes cubains. Parmi les cinéastes qui ont séjourné à Cuba pendant la

³⁷⁸ « Je devais avoir une mise en scène rapide, mais Martelli (le chef opérateur italien) voulut filmer avec du matériel semblable à ceux des grandes productions américaines, il mettait des voiles pour filtrer la lumière et pour que se voient tous les détails il remplissait les zones d'ombres avec de la lumière [...] » (nous traduisons). Silvia Oroz. *Los filmes que no filmé*. La Havane : Editorial Union, 1989, p. 51-52. Cité par Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. op. cit., p. 23. On remarque que cette même année, après son voyage, Martelli réalise la photographie de *La dolce vita*. À Cuba, il a aussi été le responsable de la photographie de deux épisodes de *Cuba* '58.

³⁷⁹ Luciano Castillo. « Tomás Gutiérrez Alea : Dialéctica del documentalista » *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*. Disponible sur: http://www.lajiribilla.cu/2011/n520_04/520_18.html (Dernière consultation : 29/04/2011)

³⁸⁰ « [...] lorsque j'ai lu le scénario, l'histoire ne m'a pas semblé intéressante, ou, plutôt, la manière dont elle était racontée ne m'a pas intéressé. Je la sentais totalement étrangère à ma sensibilité. Mais, comment dédaigner un scénario de Zavattini ? ». Julio García-Espinosa. « Recuerdos de Zavattini ». op. cit., p. 84 (nous traduisons).

période se trouvent Joris Ivens (qui en 1961 réalise à Cuba les documentaires *Cuba, pueblo en armas* – Cuba, peuple en armes – et *Carnet de viaje* – Carnet de voyage) ; Chris Marker (*Cuba sí*, 1961³⁸¹) ; Roman Karmen (*Alba de Cuba* – Aube de Cuba – et *La lámpara azul* – La lampe bleue, 1961) ; Andrzej Wajda, Jerzy Hoffman et Edgard Skorzewski (*La Habana 61*, 1961) ; Agnès Varda (*Salut les Cubains*, 1963) ; Mikhaïl Kalatozov (*Soy Cuba*, 1964) et Theodor Christensen (*Ellas – Elles –*, 1964). Ce dernier visite Cuba en 1962, 1963 et 1964 ; à l'ICAIC, on se souvient de lui surtout pour son travail pédagogique auprès des documentaristes cubains, car il collabore comme conseiller artistique du département de Programmation et comme responsable des cours de montage³⁸².

Dans la plupart des équipes des films mentionnés plus haut ont collaboré des techniciens cubains, parmi lesquels les futurs réalisateurs José Massip, Jorge Fraga ou Nicolás Guillén Landrián. C'est moins le film terminé qui a été significatif pour les Cubains que l'apprentissage des méthodes de travail et des techniques employées lors du tournage, et les discussions avec les réalisateurs étrangers. Ces échanges ont souvent été reproduits dans les premiers numéros de la revue *Cine cubano*. Ainsi par exemple dans le numéro 3 se trouve l'article *Joris Ivens en Cuba*³⁸³ (Joris Ivens à Cuba, 1960) sur l'expérience du réalisateur hollandais dans la région de l'Escambray et, dans le numéro 4, Eduardo Manet publie le texte *Tres semanas de trabajo junto a Chris Marker* (Trois semaines de travail avec Chris Marker, 1960)³⁸⁴, une description détaillée des méthodes de Marker.

Les résultats de ces échanges se manifestent tout d'abord dans le documentaire. Cela est probablement dû au fait que la plupart des cinéastes étrangers qui sont allés à Cuba avaient principalement réalisé des documentaires et par conséquent leur expérience a enrichi ce champ premièrement et puis, d'une forme indirecte, la fiction. Mais aussi parce que la réalisation documentaire est habituellement moins onéreuse que celle de la fiction, ce qui permet d'essayer de nouveaux moyens créatifs, sans que le réalisateur ne soit accablé par un gros budget qui implique nécessairement un retour sur investissement lors des projections. Par ailleurs, comme l'a expliqué Jorge Luis Sanchez Gómez, le documentaire permettait de

³⁸¹ Il réalisé aussi neuf ans après *La bataille des dix millions* (1970). Mais ce film ne s'insère pas dans le processus d'échange-apprentissage que nous décrivons.

³⁸² Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 90-92.

³⁸³ *Cine Cubano* n° 3, p. 19-23.

³⁸⁴ *Cine Cubano* n° 4, p. 24 -33.

« sintonizar con más acierto y mayor velocidad con los irrepitibles y cambiantes sucesos del acontecer social y político en los inaugurales años de la Revolución Cubana »³⁸⁵.

À côté des films mentionnés plus avant s'est développée une longue série de ciné-débats et de conférences auxquels les membres de l'Institut étaient tenus d'assister. Dans ce contexte s'insère, par exemple, la visite de l'historien et théoricien du cinéma Georges Sadoul, au début des années soixante. Il faut remarquer que Sadoul collabore à plusieurs reprises au cours de la décennie avec *Cine cubano*, la revue de l'Institut³⁸⁶.

À Cuba, la centralisation et le contrôle de la production, de la distribution et de la projection en salles entraînent une augmentation de la production nationale, principalement de courts-métrages de fiction et de documentaires. Toutefois, en termes quantitatifs, la production de longs-métrages de fiction cubains reste très limitée dans les années soixante et soixante-dix, toujours en-dessous d'une première sortie nationale par mois. De même, l'expropriation des salles privées réalisée par l'ICAIC au début des années soixante et l'embargo des États-Unis signifient la fin de l'exploitation commerciale des films nord-américains dans l'île³⁸⁷. Face à cette situation, l'ICAIC doit importer massivement la production cinématographique des pays socialistes pour remplir les écrans et, à moindre échelle, il importe aussi quelques films d'Europe occidentale et d'Amérique latine.

Au début, l'introduction des films soviétiques ne satisfait pas le public – peu familiarisé avec le rythme de ce cinéma – ni les réalisateurs cubains, qui n'ont jamais accepté le réalisme socialiste³⁸⁸. Ainsi, par exemple, Guevara écrit que les films de ce courant sont souvent de l'« arte-opio [...] que pueden competir en falsedad e irrealidad con los mejores personajes de

³⁸⁵ « [...] s'accorder avec plus de justesse et une plus grande rapidité aux événements uniques et changeants du contexte social et politique des premières années de la Révolution cubaine ». Jorge Luis Sánchez González. *op cit.*, p. 45 (nous traduisons). Comme nous le verrons dans le chapitre VIII, un processus similaire a eu lieu au Chili pendant le gouvernement de l'Unité populaire : pendant cette période les cinéastes ont privilégié le documentaire pour aborder les changements qui ont bouleversé le pays.

³⁸⁶ Sadoul publie dans *Cine Cubano* des articles sur le cinéma mondial. Les titres sont : *La nueva ola* (La nouvelle vague) n° 1 (1960) ; *Dos grandes desaparecidos: Jean Gremillon y Jacques Becker* (Deux grands disparus : Jean Gremillon et Jacques Becker) n° 2 (1960) ; *El Corazón revelador. Cleo de 5 a 7*, (Le cœur révélateur. Cléo de 5 à 7) n° 6 (1962) ; *Una comida con Buster Keaton* (Un repas avec Buster Keaton) n° 7 (1962), *Entrevista con el autor de Il Gattopardo* (Interview de l'auteur d'Il Gattopardo) n° 13 (1963). Neuf ans après, *Cine cubano* publie également, *Actualidad de Dziga Vertov* (L'actualité de Dziga Vertov) n° 76-77 (1972).

³⁸⁷ Aujourd'hui, l'entrée de films états-uniens à Cuba ne respecte pas les lois de propriété intellectuelle. Ces droits ne sont pas reconnus en raison de l'embargo.

³⁸⁸ Interview avec Manuel Pérez, voir en annexes.

Corín Tellado, o la imagen habitual de “supermanes” de todo tipo »³⁸⁹. Cependant, quelques films du dégel post-staliniste comme *Quand passent les cigognes* (1957) de Mikhaïl Kalatozov, et le cinéma d’Andrzej Wajda éveillent l’intérêt des réalisateurs de l’ICAIC surtout d’un point de vue technique. Kalatozov lui-même réalise une coproduction soviéto-cubaine intitulée *Soy Cuba* (1964). L’ICAIC investit une grande partie de son budget annuel dans ce film, qui comporte un grand nombre de techniciens et une énorme quantité de figurants – les producteurs ont dû mobiliser l’armée –, mais à l’époque le film est un échec en URSS et à Cuba. D’après Daniel Díaz Torres : « Uno celebraba las hazañas técnicas, plásticas, visuales, pero no fue una película que aquí gustara. La gente la sentía aquí como demasiado esquemática, de una épica demasiado estridente y cargada. La gente no sentía la cubanidad de esos personajes, la sentía como algo visto desde fuera »³⁹⁰.

Cependant, le travail élaboré et précis d’Ourouzevski (ou Urusevsky), le chef-opérateur, a une incidence considérable sur les opérateurs cubains³⁹¹. Il s’avère, à notre avis, l’un des précurseurs de l’expressionnisme visuel – caractérisé par les plans séquence, la caméra à la main, l’abondance de plans généraux, l’utilisation d’objectif grand angle pour les plans serrés et surexposition de l’image – des films comme *Lucía* (Humberto Solas, 1968), *La première charge à la machette* (Manuel Octavio Gómez, 1969) et *Una pelea cubana contra los demonios* (Un combat cubain contre les démons, Tomás Gutiérrez Alea, 1971).

Les protagonistes du renouvellement cinématographique cubain affirment que la défense de la culture populaire est nécessaire et urgente et critiquent le regard *eurocentrique* adopté, selon eux, en Amérique latine par une partie de l’intelligentsia qu’ils accusent d’être « bourgeoise » et « décadente ». Ils ont, pourtant, parmi leurs principales références face au modèle hollywoodien le néoréalisme italien, la Nouvelle vague, le Free cinema anglais et le nouveau cinéma italien, c’est-à-dire des expressions culturelles européennes³⁹². Toutefois, comme le

³⁸⁹ De l’« art-opium [...] qui peuvent rivaliser en fausseté et en irréalité avec les meilleurs personnages de Corín Tellado, ou avec l’image habituelle de “supermans” de tous types ». Alfredo Guevara. « Alfredo Guevara responde a las Aclaraciones-Hoy ». *op. cit.*, p. 205 (nous traduisons).

³⁹⁰ « On célébrait les grands mérites techniques, plastiques et visuels, mais ce ne fut pas un film qui a plu ici. Les gens le trouvaient ici comme trop schématique, rechargé, comme une poésie épique trop stridente et chargée. Les gens ne trouvaient pas que les personnages étaient cubains, ils trouvaient cela comme quelque chose vu depuis l’extérieur ». Interview avec Daniel Díaz Torres, voir en annexes, nous traduisons.

³⁹¹ Juan Antonio García Borrero. *op. cit.*, p. 110-111; Sébastien Pruvost. « Soy Cuba : Une hallucination révolutionnaire ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba. Cinéma et Révolution, op. cit.*, p. 49.

³⁹² Je cite les principales influences de la fin des années cinquante et début des années soixante ; par la suite d’autres tendances et mouvements s’ajoutent comme les nouveaux cinémas tchèque, polonais et japonais.

font remarquer Julie Amiot et Nancy Berthier : « il ne s'est nullement agi de remplacer un canon hégémonique par un autre, mais plutôt de recourir de façon sélective et pragmatique à ces contre-modèles, sans jamais perdre de vue la volonté de fonder un cinéma authentiquement cubain³⁹³. » Ainsi cette longue série d'échanges avec des réalisateurs étrangers suscite des débats, produit des adhésions, rejets et négociations esthétiques qui aident à forger, en quelques années dans l'île, une cinématographie au caractère propre qui donne ses œuvres majeures à la fin des années soixante (*Les Aventures de Juan Quin Quin*, 1967 ; *Mémoires du sous-développement*, 1968 ; *Lucía*, 1968 ; *La première charge à la machette*, 1969). Le processus ne consiste pas à copier ce qui vient de l'extérieur – passé une première étape d'assimilation un peu naïve – ou à imposer des modèles de développement cinématographique européens ; au contraire, il s'agit de garder un esprit ouvert au syncrétisme, de réinventer ces modèles étrangers, les revisiter, les contredire, les dépasser, les voir comme des expériences stimulantes et enrichissantes qui encouragent la créativité autochtone.

3. L'ouverture vers l'Amérique latine

À Cuba, à la différence de ce qui se pratique dans le reste du continent, le cinéma des pays non hispanophones n'est pas doublé mais sous-titré. Cependant, jusqu'en 1961, plus de 20% de la population est analphabète³⁹⁴. C'est pourquoi il s'avère nécessaire de distribuer des films en espagnol afin d'avoir une offre cinématographique pour ceux qui ne peuvent pas lire des sous-titres. Avant 1959, il y avait une programmation relativement importante de mélodrames et de comédies mexicaines et argentines à Cuba. Ce cinéma était assez populaire parmi les couches défavorisées – au-delà de la question de l'alphabétisme – grâce à ses histoires ancrées dans les coutumes traditionnelles latino-américaines – encadrées par les principes moraux catholiques – ses thématiques liées au dépassement de soi, à la reconnaissance de l'effort et à l'ascension sociale, aux figures picaresques et à l'usage de musique folklorique (*rancheras*, *corridos*, etc.).

³⁹³ Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba, Cinéma et Révolution. op. cit.*, p. 13.

³⁹⁴ En 1961, une campagne massive réussit à alphabétiser plus de 700.000 personnes ; le taux d'alphabétisation de la population passe en un an de 76 % à 96 %. Cf. « Informe de seguimiento de la ETP en el Mundo : La alfabetización un factor vital. Panorama regional : América Latina y el Caribe ». UNESCO, 2006. Disponible sur : http://www.unesco.org/education/GMR2006/full/latinamercar_es.pdf (consulté le 7 juin 2012).

Tout au long des années soixante, cette politique de distribution se maintient ; cependant, l'ICAIC substitue graduellement la distribution de mélodrames et de comédies *rancheras* par celle d'autres films latino-américains plus proches du projet de développement cinématographique révolutionnaire qui commence à germer. Cuba devient le seul pays d'Amérique latine où ce cinéma – ces tentatives de renouvellement des formes et de contenus – sort des circuits d'art et d'essai, des cinémathèques et des projections clandestines pour bénéficier d'une distribution massive et continue dans le temps.

Pourtant, il est à noter que, dans les premières années, l'intérêt suscité à l'ICAIC par le cinéma réalisé dans d'autres pays d'Amérique latine est inférieur à celui que les réalisateurs cubains éprouvent à l'égard des cinémas européens³⁹⁵. Cela est dû en partie au fait que les Cubains cherchent alors des références au sein de pays qui ont réussi à développer et à consolider des industries de cinéma fortes, une situation qui n'existe pas en Amérique latine, où même les trois principales industries – la mexicaine, la brésilienne et l'argentine – restent marquées par la dépendance et la précarité. D'autre part, l'isolement de Cuba rend difficile le contact avec les réalisateurs d'autres régions du continent liés à des projets de renouvellement cinématographique. Malgré tout, ce manque de communication déclenche, selon Manuel Pérez, un renforcement du sentiment latino-américaniste de la part des Cubains :

[...] comienza a haber una consciencia de latinoamericanidad por parte de nosotros en la medida en que nos aíslan de América Latina. Nuestras relaciones eran con Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Alemania [RDF], la URSS, China, Mongolia, Vietnam. El país estaba aislado, para viajar a cualquier parte del mundo tenías que utilizar como puente México, donde por presión de los norteamericanos tenían unos controles muy rígidos en el aeropuerto para los cubanos. Para ir a Buenos Aires tenías que volar primero a Madrid, ¡volar a Europa para ir después a América Latina!³⁹⁶

³⁹⁵ En 1960, Guevara qualifie d'« abrutissante » la plupart de la production en espagnol arrivant sur les écrans cubains et considère comme « des exceptions » ou « des actes héroïques », au vu du contexte des pays de langue espagnole, les films *Qué viva México !* (1932) de Sergei Eisenstein ; *Le village oublié* (1941), d'Herbert Kline et Alexander Hamid ; *Maria Candelaria* (1944) et *Enamorada* (1946) d'Emilio Fernández et Gabriel Figueroa ; *Terre sans pain* (1933) et *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel ; *Bienvenue, Monsieur Marshall* (1953), de Luis García Berlanga ; *Racines* (1954), de Manuel Barbachano et Benito Alazraki et *Grand-rue* (1956), de Juan Antonio Bardem. Nous voudrions souligner la concision de cette liste « d'exception » où Guevara fait un amalgame de trois catégories de films : le cinéma espagnol, le cinéma mexicain et les productions étrangères réalisées au Mexique. Cf. Alfredo Guevara. « Realidades y perspectivas de un nuevo cine ». *Cine cubano* n° 1, 1960, p. 3, 10.

³⁹⁶ « Il commence à y avoir une conscience latino-américaine de notre part à mesure qu'on nous isole de l'Amérique latine. Nous étions en relation avec la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Allemagne [RDF], l'URSS, la Chine, la Mongolie, le Vietnam. Le pays était isolé, et pour voyager dans n'importe quelle partie du monde, tu devais utiliser México comme pont, où, sous la pression des Nord-Américains, ils effectuaient dans l'aéroport des contrôles très sévères pour les cubains. Pour aller à Buenos Aires, tu devais d'abord voler jusqu'à

Il faut attendre l'apparition des festivals de Sestri Levante, de Santa Margherita Ligure, de Pesaro, de Viña del Mar et de Mérida pour que cet échange puisse commencer à devenir effectif, conduisant à augmenter progressivement l'intérêt des cinéastes cubains pour d'autres expériences latino-américaines et vice versa. Ce processus révèle l'objectif cubain d'avoir une certaine présence et visibilité de la Révolution dans le reste du continent³⁹⁷ mais montre aussi un intérêt de la part des réalisateurs latino-américains pour le processus révolutionnaire cubain.

Peu à peu, un projet cinématographique commun commence à s'articuler autour des concepts d'unité latino-américaine et de nouveauté cinématographique. À la fin des années soixante, surtout après le festival de Viña del Mar de 1967, l'ICAIC devient son principal promoteur. Il faut remarquer le rôle joué dans ce contexte, à une échelle latino-américaine, par la revue *Cinéma cubain* – publié par l'Institut cinématographique –, qui devient ainsi le média écrit le plus important pour diffuser et débattre des perspectives du Nouveau cinéma latino-américain³⁹⁸. D'autre part, l'intérêt pour le cinéma d'Amérique latine coïncide avec la reconnaissance internationale croissante du cinéma cubain – ce qui attire l'attention sur l'île – et avec le dépassement progressif des influences européennes qui avaient marqué les productions cubaines, notamment les fictions, de la première moitié de la décennie.

Les nombreux courriers échangés, à cette époque, entre Guevara et des réalisateurs comme les argentins Jorge Cedrón, Fernando Solanas, Octavio Getino et Edgardo Pallero ; le bolivien Jorge Sanjinés ; les brésiliens Geraldo Sarno et Glauber Rocha et les chiliens Miguel Littin, Pedro Chaskel et Sergio Trabucco, nous démontrent que l'attention accordée au projet latino-américain va au-delà des simples déclarations de bonnes intentions et cherche à se concrétiser dans la pratique. Nous citons quelques exemples :

Extrait d'une lettre d'Alfredo Guevara adressée à Jorge Cedrón, écrite le 20 mars 1967, quelques jours après le Festival de Viña del Mar :

No quiero dejar pasar esta oportunidad sin ratificar que estamos dispuestos a facilitarte el servicio en nuestro laboratorio y sala de grabación, del departamento de títulos,

Madrid. Voler jusqu'en Europe pour aller ensuite en Amérique latine ! » Interview avec Manuel Pérez, voir en annexes, nous traduisons.

³⁹⁷ Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 225.

³⁹⁸ Ce rôle joué par *Cine Cubano* devient particulièrement évident à partir du dernier numéro de 1967 (n° 42-43-44) qui coïncide avec la rencontre du festival de Viña del Mar.

trucaje y ampliación a 35 mm, etc., sin costo alguno, con vistas a que puedas terminar el filme en condiciones adecuadas. Y también a elaborar las copias necesarias³⁹⁹.

Jorge Sanjinés écrit dans une lettre adressée à Alfredo Guevara, le 15 avril 1969 :

Necesitamos tu ayuda para terminar el filme. Nos falta principalmente la mezcla de sonidos, las transcripciones a óptico, titulado, copias finales. Necesitamos versión en francés y castellano. Cuento con ustedes, por eso viajó a Europa y también porque tengo seguridad que el filme será útil al propósito que nos une⁴⁰⁰.

Extrait d'une lettre de Glauber Rocha à Alfredo Guevara, écrite le 9 septembre de 1971:

Tú tienes bastante discernimiento para comprender esta situación y sabes que manifesté el deseo de hacer un filme en Cuba, pues éste sería el lugar donde mi acto político de cineasta contra la dictadura en Brasil tendría más significado. Estoy dispuesto a hacer un film sobre la política latinoamericana en La Habana, pues el filme debe ser continental⁴⁰¹.

La direction de l'ICAIC envisage même au début des années soixante-dix la création d'un département spécifiquement consacré à l'Amérique latine. Ce projet ne se concrétise pas faute de ressources (le pays commence à vivre une période de crise économique après l'échec du plan pour arriver à produire 10 millions de tonnes de sucre en 1970). Cependant cette initiative démontre que les Cubains essayent assez tôt d'institutionnaliser le Nouveau cinéma latino-américain. Dans la pratique, si nous nous en tenons aux lettres échangées, aux projets communs réalisés et aux articles publiés, il semblerait que le pôle géographique autour duquel s'est développé le projet du Nouveau cinéma latino-américain n'a pas été Viña del Mar, mais bien La Havane. Si jusqu'en 1979 il n'y a pas eu de grandes rencontres de cinéastes là-bas, c'est à cause des tensions diplomatiques, de la difficulté des communications aériennes entre Cuba et le reste de l'Amérique latine et surtout parce que le fait de se rendre à Cuba pouvait

³⁹⁹ « Je ne veux pas laisser passer cette occasion sans te confirmer que nous sommes disposés à te faciliter l'utilisation de notre laboratoire et de la salle d'enregistrement, du département des titres, des trucages et le transfert en 35 mm, etc., gratuitement, pour que tu puisses terminer le film dans des conditions adéquates. Ainsi que pour réaliser les copies nécessaires » (nous traduisons). Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella? op. cit.*, p. 154.

⁴⁰⁰ « Nous avons besoin de ton aide pour terminer le film. Il nous manque principalement le mixage des sons, le passage à l'optique, le générique, et les copies finales. Nous avons besoin d'une version en français et en espagnol. Je compte sur vous, c'est pourquoi je vais voyager en Europe et aussi parce que je suis sûr que le film sera utile pour l'objectif qui nous unit. » *Ibidem*. p. 195 (nous traduisons).

⁴⁰¹ « Tu as assez de discernement pour comprendre cette situation et tu sais que j'ai manifesté le désir de faire un film à Cuba, car ce serait l'endroit où mon acte politique de cinéaste contre la dictature au Brésil aurait le plus de sens. Je suis disposé à faire un film sur la politique latino-américaine à La Havane, parce que le film doit être continental ». Alfredo Guevara, Glauber Rocha. *Un sueño compartido*. Madrid : Iberautor, 2002, p. 119 (nous traduisons).

s'avérer problématique ou même dangereux pour beaucoup de réalisateurs latino-américains, à cause de la désapprobation des gouvernements de leurs pays d'origine envers Cuba.

Comme nous le verrons dans le chapitre VIII, après le triomphe de l'Unité Populaire aux élections de 1970, le Chili devient le pays avec lequel l'ICAIC collabore le plus étroitement. En 1971, l'Institut signe un accord avec Chile Films, l'organisme chilien de cinéma – dirigé à ce moment par Miguel Littin – qui a comme résultat l'échange de films et un long séjour du cinéaste cubain Miguel Torres au Chili où tourne le documentaire *Introducción a Chile* (Introduction au Chili, 1972). Toutefois, la mauvaise organisation de Chile Films, ses divisions internes et son manque de moyens ont fini par laisser sans effet une bonne partie des accords signés.

Les coups d'État secouent le cône sud (Chili, 1973, Uruguay, 1973, Argentine, 1976), les échecs des guérillas latino-américaines et la crise interne des intellectuels cubains au cours du *Quinquennat gris*, font reculer le projet du Nouveau cinéma latino-américain vers des postures plus proche de la préservation du projet que de l'avancée optimiste. La révolution socialiste reste encore considérée comme une nécessité urgente pour le cinéma et pour les sociétés latino-américaines, mais de moins en moins comme un objectif à atteindre dans l'avenir immédiat. Dans ces nouvelles circonstances, l'ICAIC accueille quelques réalisateurs chiliens exilés tels que Patricio Guzmán, Pedro Chaskel et, temporairement, Miguel Littin ; de même, Glauber Rocha s'installe à Cuba au début des années soixante-dix lors de son exil.

B) Santiago Álvarez et le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* : révolution du cinéma et cinéma de la Révolution

1. Les origines du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*

Le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* est créé par Alfredo Guevara en mai 1960, après un an et deux mois d'existence de l'ICAIC. Guevara désigne Santiago Álvarez comme principal responsable de cet espace, et son nom va devenir inextricablement lié au *Noticiero*. La première édition hebdomadaire sort sur les écrans cubains le 6 juin de cette année, par la suite il y aura 1492 jusqu'en 1990. Elles vont rendre compte du très large éventail d'événements qui vont marquer la seconde moitié du XX^e siècle à Cuba, en Amérique latine, aux États-Unis, en Europe, dans une bonne partie de l'Afrique et du sud-est Asiatique. Les cameramen et reporters du journal parcourent plus de quatre-vingt-dix pays, et le matériel qu'ils enregistrent s'avère, dans de nombreux cas, le seul document audiovisuel existant sur ces événements. C'est pourquoi les négatifs du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sont inscrits au registre de la Mémoire du monde de l'UNESCO en 2009.

Ce programme d'actualités se présente comme un moyen de diffusion des réformes, des décisions politiques et des positionnements idéologiques de la Révolution, ainsi que des imaginaires sociaux qui lui sont associés, c'est-à-dire qu'il remplit les objectifs généraux de l'ICAIC établis dans les considérations préliminaires de la loi n° 169. En accord avec les principes de « l'internationalisme prolétarien et de la solidarité combative des peuples » établis dans la Constitution cubaine⁴⁰², le journal sert également à soutenir et à divulguer les luttes de « libération » qui se développent alors dans le monde.

Comme le remarque Paulo Antonio Paranaguá, le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* surgit au moment où les grands journaux cinématographiques sont en voie de disparition dans le reste du monde, face à la concurrence de la télévision. Pourtant, le *Noticiero* permet à l'ICAIC de conserver son indépendance vis-à-vis d'autres médias et institutions plus conservatrices du point de vue idéologique : « [...] los cineastas mantienen el *Noticiero ICAIC*

⁴⁰² Pierre Vayssière. *op. cit.*, p. 167.

Latinoamericano justamente como una forma de legitimar su autonomía frente a la televisión y otros organismos con orientaciones divergentes »⁴⁰³.

Lors des premières éditions du *Noticiero*, l'ICAIC ne contrôle pas encore la distribution et l'exploitation cinématographiques à Cuba. Les salles ne sont pas encore complètement nationalisées et il subsiste quatre structures privées qui avaient réalisé des actualités cinématographiques pendant la dictature de Fulgencio Batista. Certains membres de l'ICAIC considèrent que ces actualités, ainsi qu'une bonne partie de la presse, étaient soutenues par le gouvernement des États-Unis pour s'opposer au régime castriste. Elles sont également accusées d'avoir caché des informations, en échange d'argent, pendant le régime de Batista. Guevara qualifie les personnes responsables de ces espaces comme des « reptiles de alquiler que entregaban los llamados “Noticieros” cinematográficos al mejor postor »⁴⁰⁴. Ce qui semble le plus intéressant dans les propos de Guevara est la bonne illustration de l'état d'esprit des révolutionnaires de l'époque. Après le triomphe de la Révolution, ces accusations contre les institutions ou les personnes qui avaient eu un certain pouvoir dans l'ancien régime ne sont pas rares : elles s'inscrivent dans la *rupture* révolutionnaire dont nous avons parlé auparavant.

L'ICAIC décide alors de nationaliser les journaux cinématographiques de l'époque de Batista et de commencer à produire son propre programme d'actualités, obligatoirement projeté dans toutes les séances de cinéma. Cette initiative doit donc être considérée, comme une nouvelle étape dans la voie de la centralisation des activités cinématographiques entreprise par l'ICAIC. Le journal dure entre dix et vingt minutes et, au début, il est multithématique ; toutefois, au fil du temps sont privilégiées les éditions où un seul sujet est abordé. La date de sortie, à l'origine le lundi, est bientôt repoussée au jeudi, afin de coïncider avec le jour de changement des films à l'affiche⁴⁰⁵.

Les premières éditions du *Noticiero* sortent au moment où la situation sociopolitique à Cuba est encore conflictuelle. En octobre 1960, les États-Unis promulguent un embargo contre

⁴⁰³ « [...] les cinéastes maintiennent justement le Journal ICAIC Latino-américain comme une forme de légitimer leur autonomie face à la télévision et à d'autres organismes d'orientations divergentes ». Paulo Antonio Paranaguá. « Orígenes, evolución y problemas ». *op. cit.*, p. 46 (nous traduisons).

⁴⁰⁴ « des reptiles de location qui livraient les prétendues “actualités” cinématographiques au plus offrant. » Alfredo Guevara. « No es fácil la herejía ». *op. cit.*, p. 114 (nous traduisons).

⁴⁰⁵ Amir Labaki. *El ojo de la Revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo : Editora Iluminuras, 1994, p. 43.

Cuba, renforcé en février 1962 ce qui accroît les rapports économiques et politiques entre l'île et l'URSS. Le gouvernement révolutionnaire nationalise les industries du pays et instaure une réforme agraire qui change de manière radicale l'utilisation de la terre. Alors que des groupes armés contre-révolutionnaires contrôlent encore certaines zones de l'Escambray, à l'intérieur du pays, le gouvernement révolutionnaire entreprend le jugement sommaire et l'exécution d'un grand nombre d'anciens collaborateurs du régime de Batista. À La Havane, peu de temps avant l'échec de l'invasion anticastriste de la Baie des Cochons, en avril 1961, les attentats et attaques aériennes ne sont pas rares⁴⁰⁶.

Tout cela a des conséquences sur les contenus du *Noticiero ICAIC* qui, au début, donne beaucoup d'importance aux assemblées générales, aux décisions de la direction du parti et aux chefs révolutionnaires. Cependant, ce qui nous semble encore plus intéressant, c'est que le contexte politique et social affecte la réception du public, qui réagit de manière vive au journal de l'ICAIC.

D'après Manuel Pérez :

Se daba una especie de lucha de clases en la oscuridad, dependía de acuerdo a los barrios. Empezaba el noticiero mostrando lo que había pasado la semana pasada, salía Fidel y una parte de la sala aplaudía y otra silbaba. Si el cine estaba en el Vedado [quartier aisé] había más o menos los mismos aplausos que silbidos, si era en un barrio popular, nadie se atrevía a silbar. Aquello a veces terminaba en broncas, la gente se metía piñazos y se encendían las luces del cine. Una vez que terminaba el noticiero, aparecía por ejemplo el león de la Metro [Golden Mayer], con el que empezaba la película, y alguna gente se ponía a aplaudirlo como una reacción al noticiero. Creo que eso te da una idea de cómo en el cine se podían dar confrontaciones muy fuertes entre el sesenta y el sesenta y uno⁴⁰⁷.

Au début, même si Santiago Álvarez se charge du *Noticiero ICAIC*, Alfredo Guevara, garde le poste de directeur du journal avec une grande ingérence sur les thèmes et les manières de

⁴⁰⁶ Claude Delmas. *Cuba de la Révolution à la Crise des fusées*. Bruxelles : Éditions Complexe, 2006, p. 40-42, 63-71. Paulo Antonio Paranaguá. « Cinéma culture et société à Cuba : tableau synoptique ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain. op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁰⁷ « Une espèce de lutte de classes se déroulait dans l'obscurité. Cela dépendait des quartiers. Le journal commençait en montrant ce qui s'était déroulé la semaine passée, Fidel apparaissait et une partie de la salle applaudissait et l'autre sifflait. Si le cinéma était dans le Vedado [quartier aisé] il y avait plus ou moins autant d'applaudissements que de sifflets, si c'était dans un quartier populaire, personne n'osait siffler. Cela finissait parfois en bagarres, les gens se donnaient des coups de poing et les lumières du cinéma s'allumaient. Une fois le journal terminé, apparaissait, par exemple, le lion de la Metro [Goldwyn Mayer], avec lequel commençait le film, et certains se mettaient à l'applaudir comme une réaction aux actualités. Je crois que cela te donne une idée de comment dans le cinéma il pouvait y avoir de très fortes confrontations entre les années soixante et soixante-et-un ». Interview avec l'auteur voir en annexes, nous traduisons.

les aborder. Dans un premier temps, Álvarez n'occupe que le poste de producteur des actualités, mais il assume progressivement une plus grande indépendance, jusqu'à devenir non seulement directeur du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* – fonction qu'il occupera jusqu'en 1990 – mais aussi directeur du département des courts-métrages et dessins animés, et vice-président de l'ICAIC à partir de 1961⁴⁰⁸.

La décision de placer Santiago Álvarez à la tête du *Noticiero* peut sembler surprenante puisqu'à quarante ans il ne possédait aucune expérience dans le cinéma. Sa carrière était jusqu'alors assez éclectique : successivement apprenti de linotypiste, directeur d'un programme de radio et étudiant en médecine durant quelques semestres à La Havane avant d'aller chercher sa chance aux États-Unis où il travaille comme plongeur, mineur de charbon en Pennsylvanie puis marchand ambulant à New York. Dans ces années, il rejoint le parti communiste états-unien et suit des études en psychologie à l'Université de Columbia.

De retour à La Havane, il étudie la philosophie et la littérature, travaille comme agent d'assurance, puis intègre les archives sonores de la station de radiotélévision CMQ (une expérience qui sera très importante dans sa carrière de cinéaste, comme nous le verrons plus loin). Sur la requête du parti communiste cubain, il alterne ce travail avec l'administration de la Société Culturelle Notre Temps. Dans les dernières années de la dictature de Batista il s'exile au Salvador, où il travaille dans le département de publicité de la première station de télévision du pays. Comme nous pouvons le voir, son expérience dans les médias vient essentiellement de la télévision et de la publicité et dans une moindre mesure de la radio et de la composition typographique. Selon les témoignages des anciens collaborateurs d'Álvarez, Guevara le désigne à la tête du *Noticiero ICAIC* parce qu'il a confiance, non pas dans son talent artistique, mais dans sa capacité à organiser le travail de l'équipe du journal. Manuel Pérez affirme à ce sujet :

Santiago Álvarez en aquel momento era un compañero que venía del trabajo cultural del Partido Comunista (PSP), era un promotor cultural, sensible a la cultura, pero nadie se habría imaginado que Santiago Álvarez sería un futuro artista. [...] Progresivamente Santiago Álvarez fue ganando autonomía creativa, pero al principio

⁴⁰⁸Larry Morales. *Memorias para un reencuentro : conversación con Santiago Álvarez*. Bogota : Unión, 2008, p. 203.

el sólo se encargaba de organizar mil pies de película con los acontecimientos más importantes de la semana⁴⁰⁹.

Álvarez s'occupe personnellement de la réalisation de presque 600 éditions du journal ce qui équivaut à 40 % de la production totale du programme pendant ses trente ans de vie⁴¹⁰. Trente de ces éditions sont devenues des documentaires, avec leur propre titre (les journaux normaux n'en possèdent pas). De même, le cinéaste réalise 84 documentaires indépendants des éditions hebdomadaires du *Noticiero*, tournés pour la plupart avec les équipes et le personnel de ce département. Enfin, sa filmographie compte aussi un court-métrage et un long-métrage de fiction⁴¹¹. Ces chiffres font de Santiago Álvarez le cinéaste le plus prolifique de l'histoire de Cuba, et aussi d'Amérique latine (où il partage cette place avec le Brésilien Humberto Mauro)⁴¹².

Santiago Álvarez, est proche de la direction du pays et pendant dix ans il s'impliquer directement dans l'activité politique. En 1976, alors qu'il bénéficie déjà d'une large reconnaissance interactionnelle il est élu député de l'Assemblée Nationale du Pouvoir Populaire et réélu en 1981. Tout comme Alfredo Guevara, Santiago Álvarez est très proche de Fidel Castro. Le leader Cubain dit même publiquement de ce trio qu'ils sont « indivisibles como la Santísima Trinidad⁴¹³ ». Pour sa part, Álvarez affirme – de manière très polémique – qu'il voue un culte à la personnalité de Castro :

En un debate que tuve en España, argumenté que yo rendía culto a la personalidad, en tanto fuera a personalidades como Bolívar, Sucre, San Martín, Lenin, Fidel. Que no había nada de malo en ello. Que lo malo era rendirle culto a gente que no se lo merecía. También le espeté a aquel periodista que yo amaba mucho a Fidel, y le dije muy serio para que no me fastidiara más que un día le había dicho al propio Fidel que si él hubiera sido mujer, me habría enamorado⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ « Santiago Álvarez à ce moment était un camarade qui venait de l'action culturelle du Parti communiste (PSP), c'était un promoteur culturel, sensible à la culture, mais personne n'aurait imaginé que Santiago Álvarez serait un futur artiste. [...] Progressivement Santiago Álvarez a gagné une autonomie créative, mais au début il se chargeait seulement d'organiser mille pieds de pellicule avec les événements les plus importants de la semaine » (nous traduisons, voir interview en annexes). D'autres interviews comme Lázara Herrera et Daniel Díaz Torres partagent le point de vu de Pérez. (Voir les interviews en annexes).

⁴¹⁰ La plupart d'entre eux, 517, ont été réalisés entre 1960 et 1971.

⁴¹¹ Pablo Pacheco López (dir.). « Filmografía, premios y reconocimientos de Santiago Álvarez », *Cine Cubano* n° 177-178, juillet – décembre 2010, p. 52-58.

⁴¹² Fernão Pessoa Ramos. « Humberto Mauro ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Cine Documental en América Latina. op. cit.*, p. 123-141.

⁴¹³ « Indivisibles comme la Sanctissime Trinité ». Cité par Larry Morales. *op. cit.*, p. 187 (nous traduisons).

⁴¹⁴ « Dans un débat que j'ai eu en Espagne, j'ai soutenu que je vouais un culte à la personnalité, pour autant qu'il s'agisse de personnalités comme Bolivar, Sucre, San Martín, Lénine, Fidel. Et qu'il n'y avait rien de mal à

Selon Amir Labaki, Álvarez, en tant que cinéaste, « cumplió el papel histórico de cine cronista oficial del régimen liderado por Fidel Castro »⁴¹⁵. Loin de se défendre des critiques qui lui sont adressées de « faire de la propagande », Santiago Álvarez réemploie à plusieurs reprises ce terme pour parler du *Noticiero* et de ses documentaires. Comme se souvient Daniel Díaz Torres : « Él afirmaba que no solamente hacía propaganda sino que además decía: “Yo hago panfletos”. Lo llevaba hasta el término más despectivo de la propaganda »⁴¹⁶. Álvarez rend même le caractère de propagande explicite dans ses films. Dans le documentaire *Despegue a las 18h* (Décollage à 18hrs), il lance, dans un intertitre, une sorte d’avertissement très provocateur au public : « Usted va a ver/ Un filme que es / didáctico / Informativo / Político / Y... / Panfletario... »⁴¹⁷ »

À notre sens, le fait d’annoncer publiquement le caractère propagandiste d’une œuvre a un effet paradoxal : il facilite l’éloignement critique –la distanciation- du public, ce qui limite les fins persuasives de la propagande. Certes, Álvarez n’abandonne pas l’objectif de convaincre le destinataire, mais il dévoile ses intentions et ses stratégies. C’est pourquoi, par ailleurs, il ne peut pas être accusé de manipuler l’opinion du public. Du moment qu’il révèle ses intentions, tout soupçon de manœuvre insidieuse vole en éclats. Le geste d’Álvarez est, en fin de compte, une manière – certes, polémique – d’identifier et d’affirmer son propre positionnement vis-à-vis des sujets qu’il aborde. Il met en évidence que tout film est la construction d’un regard. C’est pourquoi, ce geste peut aussi se comprendre comme un refus de l’« objectivisme », comme nous le verrons plus loin.

Il est nécessaire de nuancer la relation entre le *Noticiero ICAIC* et les sphères du pouvoir et de souligner que le journal a dénoncé, souvent, la corruption et la bureaucratisation croissante des institutions cubaines. Álvarez lui-même remarque l’importance de la critique interne dans le processus révolutionnaire : « armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro

cela. Que le problème était de vouer un culte à des gens qui ne le méritaient pas. J’ai aussi lancé à ce journaliste que j’aimais beaucoup Fidel, et je lui ai dit très sérieusement pour qu’il ne m’ennuie pas plus, qu’un jour j’avais dit à Fidel en personne que s’il avait été une femme, j’en serais tombé amoureux ». *Ibidem*. p. 189 (nous traduisons).

⁴¹⁵ « [Álvarez] a accompli le rôle historique de ciné-chroniqueur officiel du régime dirigé par Fidel Castro » (nous traduisons). Amir Labaki. *op. cit.*, p. 7.

⁴¹⁶ « Il affirmait qu’il ne faisait pas seulement de la propagande mais qu’en plus il disait : “Je fais des pamphlets”. Il allait jusqu’au terme le plus méprisant de la propagande ». Interview avec l’auteur, voir en annexes, nous traduisons.

⁴¹⁷ « Vous allez voir / Un film qui est/ Didactique / informatif / Politique /...et / Pamphlétaire ». Cité par Amir Labaki. *op. cit.*, p. 16 (nous traduisons).

de la Revolución como la crítica al enemigo »⁴¹⁸. Par ailleurs, Álvarez n'a pas soumis sa propre signature de cinéaste aux goûts et aux attentes du pouvoir.

La position critique s'approfondit dans les années soixante-dix avec l'incorporation de nouveaux réalisateurs dans l'équipe du *Noticiero ICAIC*. À l'origine leur rôle est de s'occuper du journal quand Álvarez est en voyage ou plongé dans la réalisation d'un documentaire. Parmi eux, il faut citer Manuel Pérez, Miguel Torres, Jorge Fraga et Pastor Vega. Ce processus est institutionnalisé en 1977 avec la création du poste de sous-directeur du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, pour lequel est nommé Daniel Díaz Torres ; Rolando Díaz et Fernando Pérez travaillent à ses côtés. La nouvelle génération de cinéastes propose à Álvarez la réalisation d'une série de « journaux critiques » sur l'actualité cubaine. C'est ainsi que ces réalisateurs commencent à tourner près de cinquante éditions d'un journal dénonçant différents aspects de la réalité politique et sociale de l'île.

De nosotros surgió la idea de darle un cierto giro al noticiero y convertirlo también en una crónica crítica de la cotidianidad, cosa que hasta el momento no era. Santiago nos apoyo en esto, nos dijo: “perfecto, háganlo”.

Et il ajoute :

Algunos de eso trabajos fueron bastante complicados, porque por un lado [en el discurso oficial] se decía de boca para afuera que era necesario que la prensa jugara un rol activo y por otro, ese espacio crítico se prefería para la prensa escrita y no para la cinematográfica, porque en nuestro caso jugaba también el enorme impacto que tienen las imágenes. Recuerdo que en un noticiero pusimos un texto de ley que hablaba del imprescindible papel crítico de la prensa como un elemento encendedor de consciencias. Creíamos en esto, pero claro hay una diferencia en el impacto de las imágenes y el de la escritura⁴¹⁹.

Ces éditions critiques servent de lien entre les films critiques et internationalistes de Santiago Álvarez et une nouvelle génération de cinéastes plus orientés vers les problèmes internes de

⁴¹⁸ « Les armes de combat pour nous sont autant la critique au sein de la Révolution que la critique de l'ennemi. » Santiago Álvarez. « Arte y compromiso ». In Susana Velleggia. *op. cit.*, 356 (nous traduisons). (Cet article a été publié pour la première fois dans *Cine Cubano* n° 54-55, 1969).

⁴¹⁹ « L'idée nous est venue de donner une certaine inflexion aux actualités afin de les transformer aussi en une chronique critique du quotidien, chose qu'il n'était pas jusqu'à ce moment. Santiago [Álvarez] nous a donné son soutien, il nous a dit : “c'est parfait, faites-le” [...] Certains de ces travaux ont été assez compliqués, car d'un côté [dans le discours officiel] il se disait pour l'extérieur qu'il était nécessaire que la presse joue un rôle actif et de l'autre, cet espace critique était plutôt réservé à la presse écrite et non au cinéma, car dans notre cas, jouait aussi l'énorme impact qu'avaient les images. Je me souviens que dans une édition du journal nous avons mis un texte de loi qui traitait de l'indispensable rôle critique de la presse en tant qu'élément d'éveil des consciences. Nous croyions à tout cela, mais bien sûr, il y a une différence entre l'impact des images et celui de l'écriture ». Interview avec l'auteur, voir en annexes, nous traduisons.

l'île. Le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* a été la première école d'Álvarez, son lieu d'apprentissage pratique. Il l'a été encore plus si l'on considère que la direction de l'ICAIC stipulait que les réalisateurs cubains devaient passer par l'expérience de la réalisation documentaire avant de commencer à réaliser leurs premiers films de fiction⁴²⁰.

2. « Journalisme cinématographique » et critique de l'« objectivité »

Le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* est conçu par Álvarez comme une forme de « journalisme cinématographique ». Cela a déterminé sa manière de représenter le monde, ou si l'on veut, la construction de son discours sur la réalité, car il s'est vu lui-même non seulement comme un cinéaste mais aussi comme un chroniqueur.

Afin d'étudier les conséquences de ce positionnement sur le cinéma d'Álvarez nous aborderons brièvement quelques questions relatives au journalisme, plus particulièrement, à l'« objectivité journalistique » traitées par différents auteurs, dont José María Desantes Guanter, et nous essayerons de voir comment le cinéaste cubain s'est situé face à ces postures. Cependant, notre objectif n'est pas de déterminer si le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* ICAIC et les documentaires d'Álvarez peuvent être considérés comme un travail journalistique – ce qui n'est pas important pour cette recherche- mais plutôt d'établir comment et pourquoi sa rupture avec le journalisme classique a été décisive pour son évolution cinématographique. Il va sans dire que nous considérons Álvarez comme un cinéaste qui exprime à travers son œuvre une vision personnelle sur le monde.

D'après Álvarez, la réalité (les « faits » selon ses mots) ne doit être considérée que comme la « matière première » du film. Le rôle du cinéaste consiste à la *réélaborer* au moyen du montage : « El empleo de las estructuras de montaje permite que la noticia originalmente filmada se reelabore, se analice y se ubique en el contexto que la produce, otorgándole mayor alcance y una permanencia casi ilimitada⁴²¹. » Autrement dit, pour Álvarez, l'enjeu de son cinéma –et peut-être *du* cinéma- ne consiste pas à capter le réel, mais plutôt à le reconstruire.

⁴²⁰ Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 227-228.

⁴²¹ « l'utilisation des structures du montage permet que se réélaborer la nouvelle initialement filmée, qu'elle s'analyse et se situe dans le contexte qui la produit, lui octroyant une plus grande portée et une permanence quasi illimitée ». Santiago Álvarez. « El periodismo cinematográfico » *op. cit.*, p. 35 (nous traduisons).

Álvarez rejette toute approche de la réalité qui cherche à dissimuler la présence du réalisateur et de la caméra, il s'éloigne de tous les dispositifs qui essaient de minimiser leur intervention et de toute stratégie qui tente de s'approcher de l'idéal de capter avec la caméra le déroulement de la vie « telle qu'elle est »⁴²². Cela ne veut pas dire que le cinéaste cubain doute de la capacité du cinéma de construire une connaissance, mais plutôt que l'observation d'un objet ne peut pas faire abstraction du sujet qui accomplit l'action d'observer. De même, le sujet observant ne peut pas ignorer le monde dans lequel il vit. Comme l'explique Edgard Morin : « Ainsi le monde est à l'intérieur de notre esprit, lequel est à l'intérieur du monde. Sujet et objet dans ce procès sont constitutifs l'un de l'autre »⁴²³.

Álvarez revendique ouvertement la nécessité d'une posture engagée pour « devolver y restituir su verdadero sentido a las imágenes » dans un monde où l'« información tiene un carácter ideológico y ella, en los tiempos actuales se ha convertido en un arma »⁴²⁴. D'après Álvarez: « Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas, no habrá jamás una obra cinematográfica verdaderamente revolucionaria y puesta al servicio de las causas más progresistas de la humanidad »⁴²⁵. » L'observation, alors, sera forcément déterminée par le positionnement idéologique et par l'expérience de l'observateur, ce qui pour Álvarez doit être revendiqué, et non caché, camouflé ou étouffé. C'est précisément à partir de cette expérience que nous construisons notre connaissance du monde et notre mémoire.

Cette approche se trouve en opposition ouverte avec certaines postures qui défendent, à partir de la déontologie journalistique et du Droit de la communication la nécessité de faire de l'objectivité la qualité par excellence du journaliste, dans laquelle doit primer la recherche de l'impartialité. D'après José María Desantes Guanter:

La objetividad viene a ser el esfuerzo del sujeto por conseguir que su conocimiento sea objetivo, es decir, verdadero como adecuado al objeto. Si la fuente previa del

⁴²² Ce qui différencie Álvarez de Vertov.

⁴²³ Edgard Morin. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF, 1990, p. 60.

⁴²⁴ « rendre et restituer son vrai sens aux images » [...] « l'information a un caractère idéologique et, à l'époque actuelle, elle s'est transformée en arme ». Santiago Álvarez. « El periodismo cinematográfico ». *op. cit.*, p. 38 (nous traduisons).

⁴²⁵ « Sans une prise de position conséquente face à ces problèmes, il n'y aura jamais d'œuvre cinématographique vraiment révolutionnaire et mise au service des causes les plus progressistes de l'humanité ». *Ibidem*. p. 38 (nous traduisons).

conocimiento es la realidad, la objetividad es la imparcialidad del sujeto con respecto a esa realidad que se conoce o se intenta conocer⁴²⁶.

L'objectivité est donc pour Desantes l'idéal à suivre – au-delà de l'impossibilité pratique de l'atteindre. Selon ce point de vue le journaliste est un mandataire de la société, qui lui délègue l'exercice de ses facultés de chercher et de diffuser des informations. C'est pour cela que l'on exige de lui une attitude dépassionnée, distanciée et une manière de rendre compte de la réalité qui est désintéressée et pratiquement stérilisée.

Pour Emmanuel Derieux :

Para llegar a la objetividad es necesario mucho rigor y una gran atención al observar y analizar los fenómenos, efectuándose la obtención y la difusión de las informaciones de una manera casi científica. A través de esta referencia a la objetividad se desea una información justa, completa, imparcial, equilibrada, neutra, honesta, que no sea modificada por la opinión o las preferencias del informador ni del medio para el que trabaja, ni tenga otras alteraciones que las de las técnicas utilizadas⁴²⁷.

On s'aperçoit que Derieux témoigne de ce que Fernando Hernández et Montserrat Rifà appellent l'« optimisme épistémologique », c'est-à-dire « la creencia de que a través del método adecuado se puede llegar a conocer lo que se estudia de manera objetiva »⁴²⁸. L'impératif décrit par Derieux semble oublier que dans l'exercice d'informer, il est impossible de séparer les jugements de l'observateur de la simple action de rendre compte des faits observés. Tout le processus de chercher, sélectionner, élaborer et diffuser une information requiert de prendre une série de décisions qui se fondent nécessairement sur des jugements élaborés par les professionnels qui le réalisent. Aucun communicateur n'est une

⁴²⁶ « L'objectivité tend à être l'effort du sujet pour réussir à ce que sa connaissance soit objective, c'est-à-dire vraie comme appropriée à l'objet. Si la source préalable de la connaissance est la réalité, l'objectivité est l'impartialité du sujet en lien avec cette réalité qui est connue ou que nous essayons de connaître. » José María Desantes. *La verdad en la información*. Valladolid : Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1976, p. 41 (nous traduisons).

⁴²⁷ « Pour atteindre l'objectivité il est nécessaire d'avoir beaucoup de rigueur et une grande attention dans l'observation et l'analyse des phénomènes, en effectuant l'obtention et la diffusion des informations d'une manière presque scientifique. Au moyen de cette référence à l'objectivité on désire une information juste, complète, impartiale, équilibrée, neutre, honnête, qui ne soit pas modifiée par l'opinion ou les préférences de l'informateur ni du média pour lequel il travaille, qui n'aie pas d'autres altérations que celles des techniques utilisées. » Emmanuel Derieux. *Cuestiones ético jurídicas de la Información*. Pampelune: Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1983, p. 136. Cité par Manuel de Santiago Freda. « El problema de la verdad informativa : una perspectiva filosófica iusinformativa ». *Derecom*. Disponible sur : <http://derecom.com/numeros/pdf/verdad.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

⁴²⁸ « [...] la croyance que, grâce à la méthode appropriée, il soit possible d'arriver à connaître ce qui est étudié de manière objective ». Fernando Hernández, Montserrat Rifà. « Para una génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación ». In Fernando Hernández, Montserrat Rifà (dir.). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelone : Octaedro, 2011, p. 25.

entité aseptique à partir du moment où il détermine ce qu'il faut signaler, comment il va informer et dans quel ordre. Essayer d'étouffer le sujet revient à faire de lui un « bruit », un « non-sens », une « erreur » dans le processus d'observation, comme dirait Morin. Cette façon d'envisager la communication est la cause et la conséquence, à la fois, d'une dualité réductrice entre le sujet et l'objet, mais, comme l'explique Morin: « [...] il n'y a d'objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense), et il n'y a de sujet que par rapport à un environnement objectif (qui lui permet de se reconnaître, se définir, se penser, etc., mais aussi d'exister). L'objet et le sujet, livrés chacun à eux-mêmes, sont des concepts insuffisants⁴²⁹. »

Le journalisme « objectif » a développé une série de conventions formelles qui sont censées faciliter l'élaboration et la diffusion d'une information « impartiale ». La plus célèbre d'entre elles est le schéma des « cinq w et un h » – connu par ses initiales en anglais – et qui consiste à répondre à six questions au long de l'article / note : qui, quoi, quand, où, pourquoi et comment. Cette technique favorise (en théorie) la fourniture de données spécifiques et réduit le risque de « jugements de valeur ». En outre, ces informations ont d'habitude une structure connue comme la « pyramide inversée », qui consiste à placer l'essentiel de l'information au commencement et, ensuite, d'ajouter progressivement au long du texte des données de contexte et de détails complémentaires de moins en moins importants. Finalement, il faut essayer de confronter le point de vue des acteurs qui interviennent dans l'information. Ces techniques développées à la fin du XIX^e restent en vigueur au milieu du XX^e siècle et dans une moindre mesure s'emploient encore aujourd'hui. Ces techniques ont contribué à standardiser les informations et à leur donner une certaine allure de « impartialité », très discutable, puisque limitée principalement à des aspects formels.

Álvarez semble avoir compris que les représentations du monde qui utilisent toujours les mêmes techniques et la même structure finissent par effacer les différences, standardiser et réduire la complexité du réel, ce qui a pour conséquence non seulement une dégradation de la valeur informative, mais la perte progressive de l'intérêt du récepteur (dans le cas de la pyramide inversée, cela se traduit par un abandon du texte après la lecture des premiers paragraphes ou par la perte de l'attention à la fin). C'est pourquoi il essaye de briser ce type de structures pour tenir compte du réel autrement, en capturant la singularité de chaque

⁴²⁹ Edgard Morin. *op. cit.*, p. 56-57.

événement, en se plongeant dans les connexions logiques et affectives que des événements peuvent avoir entre eux pour un sujet.

À son tour, il se situe aux antipodes des postures dites « objectivistes » qui défendent l'impératif déontologique de l'« impartialité » du communicateur. Si l'« objectivisme » réduit le sujet au simple « bruit », Álvarez met en valeur ce « bruit » pour en faire un « cri » face au réel, ce qui a pour conséquence d'adopter une position explicite vis-à-vis de la réalité⁴³⁰.

3. Le montage comme recherche de formes nouvelles

Pour Santiago Álvarez, le montage est la partie la plus importante du processus de réalisation. Il s'agit aussi du domaine dans lequel il fait ses contributions les plus importantes. La plupart de ses documentaires trouvent dans la salle de montage non seulement leur structure définitive, mais aussi leur thématique finale. Il paraît que c'est le contact direct avec le public ce qui lui permet de comprendre que les structures traditionnelles n'étaient pas pertinentes pour remplir son objectif de rendre compte du processus révolutionnaire.

Selon Lázara Herrera :

Santiago [Álvarez] decía que en un momento, después de hacer algunos noticieros, se dio cuenta de que estaba copiando la estructura de lo que hacían otros noticieros, sólo el contenido era diferente. [...] Para que el noticiero fuera ameno empezó a tratar de inventar cosas. Como no tenía el conocimiento cinematográfico que tenían los demás no se sentía atado a ninguna estructura y hacía lo que le daba la gana [...]. Santiago [Álvarez] después de que hacía un noticiero iba a la sala de cine, se sentaba al fondo, donde nadie lo viera, y estudiaba la reacción del público. El público cubano tiene la particularidad de que comenta las películas en voz alta. Para Santiago [Álvarez] ese era su medidor. El veía los noticieros para la semana siguiente no cometer los mismos errores⁴³¹.

⁴³⁰ Bien qu'Álvarez échappe au réductionnisme objectiviste, il me semble nécessaire de se demander si le positionnement politique explicite à partir duquel il envisage tous ses projets cinématographiques n'entraîne pas (au-delà de la sincérité avec laquelle il s'exprime) le risque d'une réduction de la complexité, notamment s'il ne peut pas aller plus loin que les limites fixées par Castro aux intellectuels: « Dans la révolution tout, contre la révolution rien du tout. »

⁴³¹ « Santiago [Álvarez] disait qu'à un moment, après avoir fait quelques journaux, il se rendit compte qu'il était en train de copier la structure que faisaient les autres journaux, seul le contenu était différent. [...] Pour que le journal soit plus attirant, il commença à essayer d'inventer des choses. Comme il n'avait pas la connaissance cinématographique qu'avaient les autres, il ne se sentait attaché à aucune structure et il faisait ce qui lui faisait envie [...]. Santiago [Álvarez] après avoir fait un journal allait au cinéma, s'asseyait au fond de la salle, où personne ne le voyait et il étudiait la réaction du public. Le public cubain a la particularité de commenter les films à voix haute. Pour Santiago [Álvarez] ceci était sa manière de mesurer [la réussite du *Noticiero*]. Il voyait

Son expérience dans d'autres activités professionnelles relatives à la communication, mais extérieures au cinéma, joue un rôle clef dans la recherche d'un langage novateur pour le *Noticiero ICAIC Latino-américain*. Comme le signale Paranaguá, le germe des traits les plus caractéristiques de ses films se trouve dans son travail préalable à la radio, aux archives sonores de la télévision, dans la publicité et les linotypes⁴³². La narration au travers de la musique, l'emploi habituel de slogans, l'utilisation de métaphores visuelles, l'importance accordée à la typographie et les intertitres semblent une synthèse cinématographique de ces expériences préalables.

En général, Álvarez n'écrivait pas de scénarios et parfois il ne planifiait même pas le tournage. Bien qu'il ait souvent une idée de ce qu'il voulait raconter, l'histoire finale surgissait, après Álvarez, « manoseando la película, escogiendo secuencia por secuencia. Es ahí donde en realidad hago el guión, en el montaje »⁴³³. Pendant les années soixante, la plupart des éditions du *Noticiero* et des documentaires d'Álvarez est tournée en 35 mm et sans prise de son direct. Si les Cubains utilisent beaucoup plus la pellicule de 35 mm que celle de 16 mm – à la différence du reste de l'Amérique latine – cela se doit, en partie, à ce que les laboratoires de l'ICAIC sont mieux préparés pour travailler avec ce format. En outre, Santiago Álvarez a l'habitude d'étendre les rushes dans des cintres où il sélectionne directement le matériel qu'il veut monter, pour ce faire, la pellicule de 35 mm est plus apte que celle de 16 mm⁴³⁴.

Une grande partie des techniques développées par Álvarez sont nées comme des solutions créatrices déclenchées par le manque de ressources et de matériel. Le blocus des États-Unis et l'isolement de Cuba compliquent – mais sans l'empêcher totalement – l'envoi de correspondants à l'extérieur et l'entrée de matériel d'archive, à l'exception de ceux provenant du camp socialiste. Il est alors difficile d'introduire dans le pays du matériel audiovisuel, mais il l'est moins de recevoir de manière clandestine quelques magazines et journaux⁴³⁵. Álvarez utilise des photos, des dessins, et des textes de ces publications pour montrer, à travers des

les journaux pour ne pas répéter les mêmes erreurs la semaine suivante ». Interview avec Lázara Herrera, voir en annexes, nous traduisons.

⁴³² Paulo Antonio Paranaguá. « Orígenes, evolución y problemas ». *op. cit.*, p. 46.

⁴³³ « [...] en tripotant la pellicule, en choisissant séquence par séquence. C'est là où je fais réellement le scénario, pendant le montage ». Amir Labaki. *op. cit.*, p. 40 (nous traduisons).

⁴³⁴ Interview avec Daniel Díaz Torres, voir en annexes.

⁴³⁵ *Ibidem*.

photo-animations et des collages, ce que ses cameramen ne pouvaient pas filmer : les ravages du napalm (*Hanoi, mardi 13*, 1967) ; la lutte des afro-américains pour leurs droits civiques (*Now !*, 1965) ; les assassinats de Martin Luther King, John et Robert Kennedy (*LBJ*, 1968), etc. Bien sûr, cet emploi d'images ne respecte pas les conventions internationales relatives au droit d'auteur ; Álvarez, lui-même souligne cette situation de manière un peu ironique avec les phrases « photos de toutes parties » ou « photos de toutes parties et pour tout usage » que l'on peut lire dans le générique d'un bon nombre de ses films.

Il y a aussi un abandon progressif du narrateur, un élément habituellement cher aux actualités traditionnelles, mais qui, pour Álvarez, semble superflu dans beaucoup d'éditions du *Noticiero ICAIC*. Cette forme encore plus accusée dans ses documentaires. De plus, pour des raisons d'ordre technique et par manque de moyens, il n'y a pas de prise de son direct dans la plupart des films d'Álvarez des années soixante. Ces deux points sont à l'origine du rôle très important joué par la musique dans la narration de ses films. La musique, ainsi que les différents bruits introduits dans la bande sonore, ne servent pas seulement à compléter la narration, mais sont plutôt des contrepoints de la partie visuelle ; des guides dramatiques et des générateurs d'images mentales. Il convient de noter qu'Álvarez effectue parallèlement le montage des images et le choix de la musique, de sorte que les deux processus s'influencent mutuellement :

[...] mientras estoy mirando las tiras de las películas y montándolas, empiezo a pensar en el montaje de sonido. Cuando paso a la banda magnética todavía estoy haciendo el montaje de las secuencias porque estoy buscando la música al mismo tiempo que hago el montaje⁴³⁶.

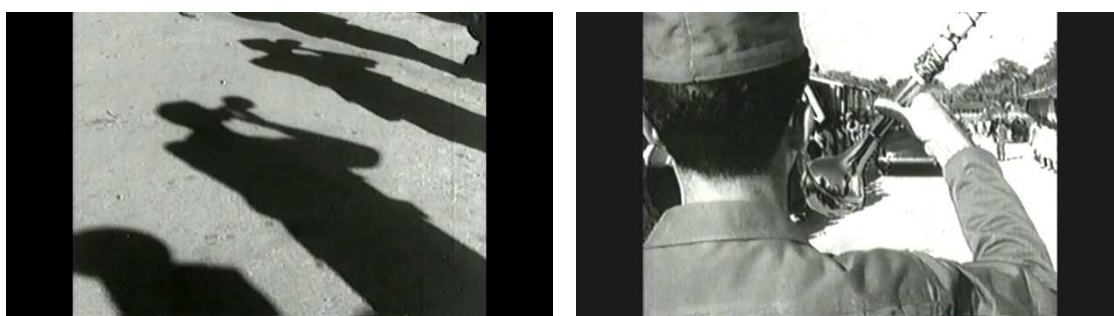
Le premier indice de cette utilisation narrative de la musique se trouve dans l'édition n° 142 du *Noticiero ICAIC* (1963) où un *reportage*⁴³⁷ est consacré à la mort du musicien Benny

⁴³⁶ « [...] alors que je suis en train de regarder les bouts de pellicules, et en les montant je commence à penser au montage du son. Lorsque je passe à la bande magnétique, je suis encore en train de faire le montage des séquences, parce que je suis à la recherche de la musique en même temps que je fais le montage ». Edmundo Aray. *Santiago Álvarez cronista del tercer mundo*. Caracas : Cinemateca Nacional, 1983, p. 232 (nous traduisons).

⁴³⁷ J'utilise le mot « reportage » car il s'agit d'une information insérée dans une édition du journal de l'ICAIC et pas d'un documentaire indépendant du *Noticiero*. Les Cubains Jorge Luis Sánchez González et Lázara Herrera emploient le terme « nota » (reportage bref) pour parler de cet extrait du *Noticiero* ; pourtant, le film est tellement éloigné du journalisme traditionnel qu'à mon avis on peut le considérer comme un documentaire, voire une sorte de *poème audiovisuel*. On constate une fois de plus que les limites entre journalisme et cinéma s'avèrent très incertaines dans le *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Cf. Interview avec Lázara Herrera, voir en annexes ; Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 102-104.

Moré. Álvarez rompt avec la tradition des reportages journalistiques sur les funérailles de personnalités, qui se caractérisent généralement par la sobriété, l'accent mis sur les discours faits pour l'occasion et une brève révision des événements marquants de la vie du défunt. L'option adoptée par le réalisateur cubain – un ami personnel de Moré – a été de faire plutôt l'opposé. Dans ce *reportage* de quatre minutes, les chansons de Moré servent de contrepoint à la tristesse des obsèques. En outre, les images du convoi funèbre sont alternées avec d'autres spectacles du musicien, de sorte que la joie des shows contraste avec la douleur peinte sur les visages des parents et du peuple qui assiste à l'enterrement.

Le *reportage* commence avec un plan des ombres de l'orchestre qui accompagne le convoi funèbre. Nous voyons les ombres des trompettes des musiciens, tandis que nous écoutons un enregistrement des trompettes de l'orchestre de Moré. Álvarez ne montre pas les musiciens, seulement l'ombre de leurs corps absents. L'image évoque Moré qui, comme l'ombre des musiciens, se projette au-delà des limites de son propre corps, comme s'il était capable de transcender sa propre mort. Puis, un nouveau plan, de la manière la plus inusitée –il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un enterrement – nous situe au-dessous du cercueil de Benny Moré. La position de la caméra nous permet de voir, en contre-plongée, les progrès du cortège transportant le cercueil. Grâce à la musique choisie par Álvarez nous avons l'impression que les assistants dansent. La séquence s'achève avec le chef d'orchestre de dos et en amorce, qui remue sa baguette « au rythme » de l'enregistrement de l'orchestre de Benny Moré. L'effet est très lyrique, et comme le dit José Luis Sánchez González, le défunt Benny Moré « en el colmo del delirio, parece dirigir su propio funeral »⁴³⁸.



La voix du narrateur brille par son absence. Il intervient seulement dans les dernières secondes du reportage pour synthétiser le message qu'a voulu exprimer Santiago Álvarez au

⁴³⁸ « dans le comble du délire, il semble diriger ses propres obsèques ». Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 102-103 (nous traduisons).

travers de l'image et du son : « Benny Moré no ha muerto, no puede morir quien ascendió plenamente hasta el corazón del pueblo »⁴³⁹.

Le fragment analysé n'attire pas seulement notre attention par l'usage restreint du narrateur, sa structure ou l'emploi très particulier de la bande du son. Dans ce reportage nous trouvons une autre des caractéristiques clés du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* : le détachement progressif de l'actualité (au sens médiatique courant du terme). Le journal de l'ICAIC étant hebdomadaire, il ne peut pas rivaliser avec la radio ou la télévision en termes de rapidité ; de plus, seul un nombre réduit de copies est édité, arrivant avec des semaines de retard dans certaines villes de province. C'est pourquoi les informations perdaient assez vite leur actualité et leur nouveauté. Face à cela, les responsables du *Noticiero* comprennent qu'il n'est pas pertinent de représenter la réalité comme le font les autres médias. Leur stratégie consiste alors à mettre en valeur des aspects d'événements autres que leur simple actualité, ce qui éloigne encore plus le *Noticiero* du journalisme classique.

Selon Álvarez :

Durante tres semanas rodaban [les cameramen] por el país, pero qué sucedía, que en algún momento ya las noticias eran “fiambres”. Cuando nos percatamos de que era un error, lo fuimos rectificando poco a poco. Fuimos haciendo un noticiero de manera tal que dentro de veinte semanas no perdiera vigencia. Para que el noticiero alcanzara esa estructura no fue fácil. Teníamos que dar la noticia de tal forma que la información salida hoy tuviera el mismo interés dentro de un año. Existen muchos noticieros que tienen esa característica de noticias que no envejecen: por ejemplo, la discriminación racial, continúa existiendo⁴⁴⁰.

Nous remarquons l'abandon progressif du narrateur, dont nous avons parlé plus haut, également dans le documentaire *Ciclón* (Cyclone, 1963), le premier film de Santiago Álvarez à avoir reçu une vaste reconnaissance internationale⁴⁴¹. Le sujet du film porte sur la

⁴³⁹ « Benny Moré n'est pas mort, il ne peut pas mourir celui qui s'est élevé pleinement au cœur du peuple. » (nous traduisons).

⁴⁴⁰ « Pendant trois semaines [les cameramen] filmaient à travers le pays, mais ce qui s'est passé, c'est qu'à un certain moment, les nouvelles étaient déjà des «macchabées». Quand nous nous sommes rendu compte que c'était une erreur, nous avons rectifié cela peu à peu. Nous avons fait un journal d'actualités de telle manière qu'il ne perde pas de sa force durant vingt semaines. Pour que le journal atteigne cette structure, ce ne fut pas facile. Nous devons donner la nouvelle de manière à ce que l'information sortie aujourd'hui ait le même intérêt dans un an. Il existe de nombreux journaux d'actualités qui ont cette caractéristique de nouvelles qui ne vieillissent pas : par exemple, la discrimination continue d'exister ». Amir Labaki. *op. cit.*, p. 43-44 (nous traduisons).

⁴⁴¹ Ce film a remporté sept prix internationaux, parmi eux la *Colombe d'or* au festival de Leipzig (1964). Cf. José Antonio Évora. *op. cit.*, p. 124.)

destruction produite par l'ouragan Flora dans les provinces orientales de Cuba, en octobre 1963, et les travaux de sauvetage entrepris par le régime. Álvarez réalise deux versions du documentaire, assez similaires en termes de montage d'images et de durée – autour de 21 minutes – ; leur plus grande différence est que l'une des versions a un narrateur alors que l'autre non. Bien que la version sans narrateur soit plus connue, il semble intéressant d'analyser l'autre version – sans doute chronologiquement antérieure – qui démontre une vraie évolution de l'utilisation du narrateur.

La première séquence du film ne laisse pas présager de ce qui viendra par la suite : les premières images montrent des aménagements pour agrandir les cultures, la création d'infrastructures, les travaux dans des fabriques, des centaines de têtes de bétail, des milliers de jars dans une ferme, une jeune femme qui sourit à la caméra tandis qu'elle les alimente, etc. La plupart des éléments sont en mouvement et avancent vers les limites du cadre. Il semble qu'une force vitale les pousse, et ce dynamisme se voit renforcé par une musique de guitare assez joyeuse. La voix du narrateur rend compte de la modernisation de Cuba entreprise par la révolution : « Se ha instalado en Baracoa la mayor procesadora de cacao de América Latina. » « La industrialización recorre sus primeros pasos⁴⁴² », etc. Le ton est sûr et un peu triomphaliste.

Pendant les cinq premières minutes, le film ne présente aucune innovation formelle, par rapport à d'autres documentaires promotionnels réalisés jusqu'alors par l'ICAIC. Cependant, peu de temps après un commentaire du narrateur sur l'industrie sucrière, l'image se congèle et la bande sonore tombe dans le silence. Tout de suite se répètent quelques fragments déjà vus auparavant, chacun d'eux dure deux secondes et, dans chacun, l'image se fixe, en laissant les actions inachevées : les charpentiers n'arrivent pas à frapper le clou avec le marteau ; les grains jetés au vent restent en l'air, le paysan ne termine pas de couper la canne à sucre, etc. Finalement une cotonnière, inclinée au milieu du champ de culture regarde l'objectif de la caméra d'un air interrogateur et son image se fixe. Il est presque impossible de ne pas se demander ce qui stoppe le processus de modernisation salué par le narrateur auparavant et, surtout, pourquoi la structure narrative suivie jusque-là en vient à être modifiée. L'image

⁴⁴² « À Baracoa a été installé le plus grand complexe de traitement de cacao d'Amérique latine. » « L'industrialisation parcourt ses premiers pas. » (nous traduisons).

suiVante nous donne la réponse : d'un tourbillon animé surgit le mot « cyclone » accompagné d'un bourdonnement et d'un bruit de vent puissant.



Cette séquence est proche d'une autre de la deuxième partie de *Trois chants sur Lénine* de Dziga Vertov qu'Álvarez – comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent – a peut-être vu à la fin de 1961 ou au début de 1962 lors de la rétrospective « Trois décennies de cinéma soviétique ». Dans une séquence sur les obsèques de Lénine, Vertov filme la foule qui défile devant le cercueil ; la caméra nous montre aussi, deux fois, l'horloge d'un clocher. À 16 heures les cloches sonnent, à l'heure convenue pour que des soldats de différents endroits de l'Union Soviétique tirent des salves en l'honneur du défunt. Vertov intercale l'image d'un hydravion qui s'arrête dans l'eau ; puis nous montre une paysanne au milieu d'un désert, qui s'arrête, elle aussi ; puis un train à toute vitesse passe au-dessus de la caméra, placée entre les rails et l'image se fixe. Chaque salve est ensuite suivie par des plans d'hommes et de femmes presque immobiles, ou même par des photographies de chevaux, de paysages, de manifestations, machines, roues, etc. Comme dans le documentaire d'Álvarez, dans le film de Vertov, le monde, l'Histoire et le temps semblent s'être arrêtés à cause d'un événement majeur qui secoue une société.

Pour revenir au film d'Álvarez, la séquence suivante de *Ciclón* montre des gens qui fuient, tandis que le vent détruit tout sur son passage. Une animation montre sur la carte de Cuba l'avancée de l'ouragan. Le narrateur annonce le passage du cyclone et explique les travaux d'évacuation entrepris. Cependant, progressivement les commentaires se font plus rares, de plus en plus éloignés les uns des autres. Ils perdent toute importance devant les images frappantes de la destruction. Enfin, ils disparaissent complètement dans la deuxième moitié du film.

Álvarez construit le documentaire en s'appuyant sur une série d'antinomies⁴⁴³ : à la dévastation du cyclone il oppose les travaux de sauvetage coordonnés sur le terrain par les dirigeants révolutionnaires ; à la souffrance des sinistrés, la guérison grâce à des vaccins et des aliments ; aux images de transport de cadavres, des enfants qui ont réussi à survivre. La destruction et la reconstruction, la vie et la mort, la misère et la solidarité s'opposent dans le film. Progressivement, nous passons de l'empire du premier terme de cette dualité à la victoire du deuxième. Le film finit avec l'image d'une jeune mère avec son fils dans ses bras. La caméra nous la montre de profil ; son fils regarde directement l'objectif. Elle marche lentement par une sente couverte de boue. La route est reprise : d'une certaine manière l'impulsion vitale qui caractérisait le début du film renaît à la fin.



Flora n'a pas seulement balayé une bonne partie de l'Est de Cuba ; la force irrésistible du cyclone semble pénétrer le film, pour creuser les fondations de la forme de représentation standardisée des cinq premières minutes, et pour ouvrir de nouveaux horizons de recherche esthétique. D'après Daniel Díaz Torres : « [...] la evolución de Santiago [Álvarez] a nivel de lenguaje está incluida en la propia forma de ese documental »⁴⁴⁴. Le cyclone n'a pas seulement changé Cuba, il a changé aussi, de manière définitive, le cinéma d'Álvarez.

Comme mentionné plus haut, l'absence de son direct, la réticence à employer la *voix-off* et l'utilisation de photo-animations caractérisent une grande partie des documentaires de Santiago Álvarez des années soixante. Ces éléments permettent au cinéaste la recherche de nouvelles formes autonomes. La preuve en est le documentaire *Now !* (1965) l'un de ses

⁴⁴³ Le terme « antinomie » appliqué au cinéma d'Álvarez a été adopté par José Antonio Evora. *op. cit.*, p. 123.

⁴⁴⁴ « [...] l'évolution de Santiago [Álvarez] en ce qui concerne le langage est comprise dans la forme propre de ce documentaire » Interview avec l'auteur, voir en annexes, nous traduisons.

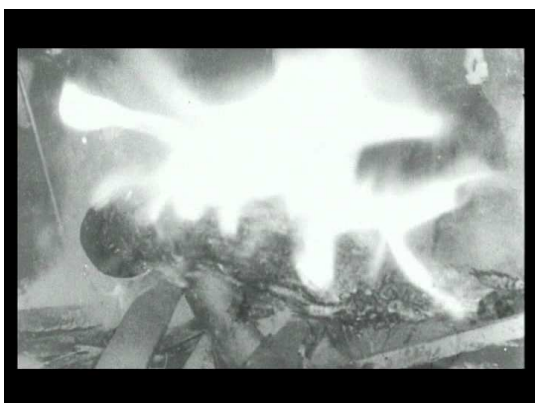
travaux de photo-animation les plus réussis. Ce documentaire d'une durée de six minutes dénonce les abus commis contre les Afro-Américains aux États-Unis et il sert à encourager la lutte pour leurs droits civiques. Álvarez conçoit ce film après avoir écouté la chanson *Now !* de Lena Horne -interdite aux États-Unis-, sur un disque qui lui avait offert Robert Williams, un dirigeant des Black Panthers. L'idée d'Álvarez consiste à réaliser un documentaire « exactamente con el tiempo que tiene esa canción »⁴⁴⁵. Pour ce faire, Álvarez donne à Pepín Rodríguez, le responsable des animations, quelques magazines et le charge de réaliser une photo-animation menée par la musique. Pour le résultat final, Álvarez ajoute des extraits d'actualités états-uniennes⁴⁴⁶.

Dans le documentaire, la tension et le contraste entre des éléments opposés sont employés afin de représenter la nécessité de la rébellion. Dans une photo de Luther King et L.B. Johnson, la figure du pasteur est détachée, pour ensuite insister sur celle du président nord-américain ; puis les images de répression policière s'opposent aux marches pacifiques des Afro-américains. Le film comprend des images des lynchages des Noirs par le Ku Klux Klan et des défilés des nazis, dans le but d'établir des parallèles entre ceux-ci et l'action de la police. Álvarez superpose souvent des mots ou des messages courts sur les images ; de même, la caméra se déplace sur les photos, réalise des brusques zooms avant sur les images afin de se resserrer sur les détails – les poings, les visages, les armes – en octroyant un mouvement à l'image fixe – et soumet le spectateur à des bouleversements inattendus⁴⁴⁷. Soudain l'une des photos commence à brûler, rappelant le brûlage d'hommes noirs par des groupes de radicaux, dans le passé. La chanson de Lena Horne guide le montage des plans et souligne l'urgence de la rébellion en répétant avec insistance que le moment est venu de se battre pour les droits civils établis dans la Constitution. Les images ne sont pas des illustrations de la parole, elles ne sont pas non plus un simple complément ; la chanson et l'image dialoguent entre elles et atteignent une unité audiovisuelle.

⁴⁴⁵ « avec exactement le temps que dure cette chanson ». Luciano Castillo. « Entrevista a Santiago Álvarez (fragmentos). Ahora y por siempre ». *Cartelera de Cine y Video*, n° 29, 2008, p. 7 (nous traduisons).

⁴⁴⁶ Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 138.

⁴⁴⁷ María Luisa Ortega. « De la certeza a la incertidumbre: *collage*, documental y discurso político en América Latina ». *op. cit.*, p. 118.

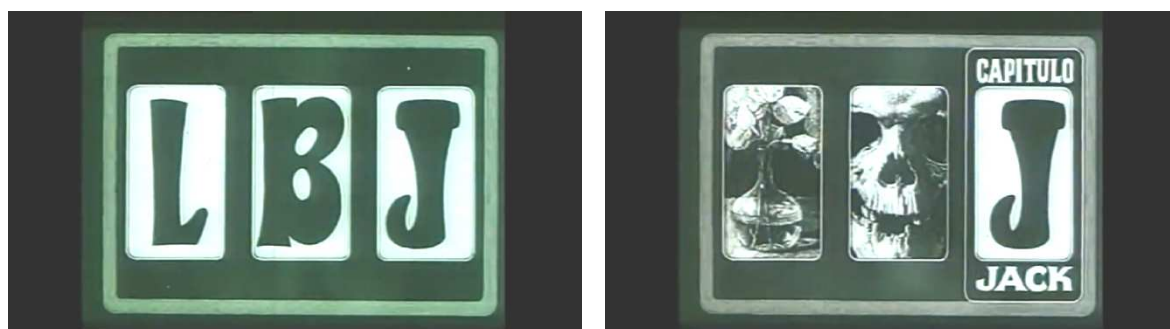


Cette symbiose entre la musique et l'image conduit certains auteurs et critiques de cinéma à considérer *Now !* comme le premier vidéo-clip de l'Histoire. Selon José Antonio Evora, *Now !* « est le premier grand hommage du cinéma à l'influence de la musique sur l'imagination visuelle. Voilà pourquoi beaucoup attribuent au réalisateur cubain la paternité du vidéo-clip, dont les meilleurs sont des interprétations figuratives des idées suggérées au créateur par l'harmonie et le message d'un morceau musical »⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ José Antonio Evora. *op. cit.*, p. 124-125.

Now ! possède un trait caractéristique du cinéma d'Álvarez : l'inclusion d'éléments qui n'ont pas de lien direct entre eux, mais dont l'association dialectique faite grâce au montage éveille chez le récepteur de nouvelles images mentales. Évidemment, ce type de montage intellectuel n'est pas l'invention d'Álvarez, mais des cinéastes soviétiques des années vingt – malgré le fait que, comme nous l'avons vu, le cinéaste cubain affirmait que pendant les années soixante il ne connaissait pas l'œuvre de réalisateur tels que Eisenstein, Vertov, Poudovkine et Koulechov. Ces techniques seront reprises par le réalisateur et deviendront l'un de ses principaux outils narratifs à la fin des années soixante. Deux films où l'on peut trouver très clairement ce procédé sont *LBJ* (1968) et *79 printemps* (1969).

Dans le premier de ces films, qui dure 20 minutes, Álvarez laisse entrevoir que le président Johnson – dont les initiales forment le titre du film – est le responsable des assassinats de Martin Luther King, John Kennedy et son frère Robert. Álvarez soutient cette hypothèse en se servant, en ce qui concerne le travail sonore, exclusivement de musique, d'archives sonores et de bruits et, pour l'image, de photo-animations, de photos d'archives et d'extraits de films. Le matériel utilisé est extrêmement hétérogène : des actualités, des fragments de westerns, des gravures, des photos de vitraux, la presse du cœur, un discours filmé de Stokely Carmichael, l'enregistrement audio du discours d'Alabama de Martin Luther King, des caricatures, des masques africains, des photographies de *Playboy*, etc. Les initiales de Lyndon Baines Johnson (LBJ) sont associées aux noms de chacune de ses victimes présumées. L : Luther King ; B : Bob (Robert) Kennedy ; J : John F. Kennedy, à chacun desquels est consacré un chapitre.



À l'exception du chapitre de Luther King, Álvarez construit au long du film une atmosphère mystérieuse et obscurantiste, aux airs censés être « médiévaux ». Par exemple, le réalisateur insère, au long de *LBJ*, des fragments d'un film de série B sur les Mongols déformé par un

objectif anamorphique⁴⁴⁹, utilise souvent un extrait de *Catulli Carmina*, de Carl Orff, et même superpose un heaume sur la tête de Johnson. En allant plus loin, il récrée l'assassinat de Kennedy par le biais de photographies du cortège de Dallas, entre lesquelles il insère une séquence d'un film où un arbalétrier caché derrière un arbre tire une flèche. Grâce au montage, ce personnage anonyme devient sous nos yeux l'assassin du président des États-Unis. Il n'est pas étonnant qu'Álvarez exploite cette longue série de clichés et de préjugés sur le Moyen Âge, puisque l'objectif est clairement burlesque et d'une ironie corrosive: le président Johnson est représenté comme une force maléfique propre aux « siècles obscurs ».



Si une animosité ouverte envers Johnson est l'un des moteurs de *LBJ*, ce sont par contre l'admiration envers Hô Chi Minh et l'amour pour le Vietnam qui prévalent dans *79 printemps* (1969). Le documentaire est réalisé à l'occasion de la mort du dirigeant vietnamien. Il s'agit du deuxième des huit films⁴⁵⁰ qu'Álvarez va réaliser sur ce pays, qu'il finira par considérer comme « una prolongación de mi propia patria »⁴⁵¹. Comme le remarque Guy Chapouillié, *79 printemps* se compose de « deux versants, celui de la cérémonie et celui de l'interrogation personnelle »⁴⁵². Au début, Álvarez construit un montage parallèle entre les principaux événements de la vie d'Hô Chi Minh – montrés avec archives et intertitres explicatifs –, et les images des obsèques. Le cinéaste s'acquitte de ses devoirs : il montre les visages émus des

⁴⁴⁹ María Luisa Ortega. « De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina ». *op. cit.*, p. 119.

⁴⁵⁰ Les autres documentaires sont *Hanoi, mardi 13* (1967), *Los cuatro puentes* (Les quatre ponts, 1974), *Abril de Vietnam en el año del gato* (Avril du Vietnam, dans l'année du chat, 1975), *Los dragones de Ha-Long* (Les dragons d'Ha-Long, 1976), *Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Vietnam* (À propos du conflit frontalier entre la Kampuchéa et le Vietnam, 1978) et *¡Tengo fe en ti!* (Je crois en toi ! 1979). Même si *LBJ* n'est pas consacré au Vietnam, Álvarez fait des références à la guerre dans ce pays tout au long du film.

⁴⁵¹ Un « prolongement de ma propre patrie ». Larry Morales. *op. cit.*, p. 91 (nous traduisons).

⁴⁵² Guy Chapouillié. « Santiago Álvarez, un inventeur du cinéma ». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 3, 1995, p. 88.

délégués des pays du monde communiste et de la foule qui pleure il filme l'événement en lui-même; cependant, il va ensuite beaucoup plus loin – comme il l'avait fait dans le film sur la mort de Benny Moré. Grâce à une série de digressions, le film plonge dans divers aspects de la guerre du Vietnam, dont Hô Chi Minh a été l'un des protagonistes : la dévastation causée par le napalm, de mauvais traitements de la part des soldats américains, les manifestations contre la guerre, etc. Nous pouvons constater, tout au long du film, la préoccupation de montrer le peuple vietnamien au milieu de la guerre. Comme l'a souligné Godard, c'est avec cet objectif qu'Álvarez utilise le ralenti dans *79 printemps*. Le cinéaste cubain s'arrête sur les visages du peuple vietnamien, en leur accordant une place centrale à l'écran, à la différence de la plupart des films de guerre hollywoodiens – Godard compare le film d'Álvarez à *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (1987) et aux films de Sam Peckinpah – qui utilisent le ralenti pour montrer la violence de manière spectaculaire : « On voit la foule qui pleure, explique Godard à propos de *79 printemps*, et chacun on le voit qui pleure sans le privilégier, tout en le privilégiant. Le spectateur peut faire son choix »⁴⁵³.

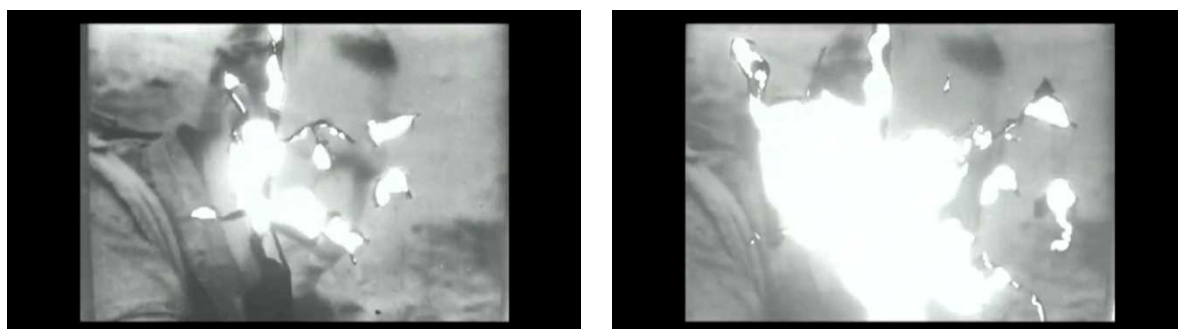


Les trois dernières minutes du documentaire sont une réflexion sur l'une des phrases du testament politique de Hô Chi Minh lu durant ses obsèques : « Que la división del campo socialista no ensombrezca el futuro »⁴⁵⁴. L'expression est affichée sur un fond blanc qui se brise comme une feuille de papier. Ensuite, commence une séquence où s'entremêlent des bruits de tirs et d'explosions, et des images confuses de batailles qui sont brûlées, rayées et perforées. Ce travail de dégradation aboutit à la destruction totale du photogramme. Dans le film, la menace de la division du camp socialiste n'est pas représentée comme un échec, mais

⁴⁵³ Guy Girard, Michel Boujut, Claude Ventura. *Cinéma cinémas* n° 9, décembre 1987.

⁴⁵⁴ « Que la division du camp socialiste n'assombrisse pas l'avenir » (nous traduisons).

comme la destruction même du socialisme, ce qui entraînerait la destruction du cinéma, au moins celui conçu par Álvarez. C'est pour cela que l'image se détruit et finit par disparaître, en laissant un écran blanc pendant un moment⁴⁵⁵.



Dans *79 printemps*, nous pouvons apprécier un clair exemple d'opposition entre éléments qui caractérise le cinéma d'Álvarez. Le film commence par une succession de fleurs, qui sont montrées à travers des fondus enchaînés, la dernière étant un tournesol qui s'ouvre doucement. L'image suivante montre au ralenti deux bombes lancées depuis un avion sur la jungle vietnamienne, provoquant une énorme explosion. La vie et la mort sont opposées. Le contraste permet à Álvarez de souligner l'importance de la destruction causée par la guerre, mais il renferme aussi un message d'espoir, car il nous montre comment la vie renaît au printemps après les rigueurs de l'hiver -ce qui fait référence métaphoriquement à la mort de Hô Chi Minh et à la résistance des vietnamiens face à l'armée états-unienne. Álvarez revient sur cette idée dans les intertitres où il cite des vers de Hô Chi Minh : « Sin el glaciar invierno, sin el duelo y la muerte, ¿quién apreciar podría, primavera, tu gloria? »⁴⁵⁶. Le film devient cyclique tout comme l'était *Ciclón* : il se termine avec l'image du tournesol qui s'ouvre doucement, annonçant la victoire des vietnamiens malgré la mort de leur principal dirigeant.

On peut trouver une fois de plus des rapports entre le cinéma d'Álvarez et le film *Trois chants sur Lénine* de Vertov – deux films qui sont des élégies à des leaders politiques. La réflexion des deux cinéastes est similaire (la vie triomphe sur la mort), mais certains symboles se ressemblent aussi. L'image de la fleur qui fleurit, symbolisant le triomphe de la vie sur la mort est aussi présente dans le troisième chapitre du film du réalisateur soviétique. La parole

⁴⁵⁵ Cependant, puisque l'un des sujets évoqués dans le film est le cycle de la vie ou, plutôt, la persistance de la vie face à la mort, nous nous demandons si ce chaos, cette destruction n'est pas l'indice d'une renaissance.

⁴⁵⁶ « Sans l'hiver glaciaire, sans le deuil et la mort, qui pourrait apprécier, ô printemps, ta gloire ? » (nous traduisons).

de la chanson choisie par Vertov pour ce passage dit qu'à Moscou il y a un monument où se trouve le corps de Lénine, si l'on est triste, il suffit de s'y rendre pour que la tristesse disparaisse comme « emportée par l'eau » ; la douleur « partira comme des restes dans un canal ». Vertov représente la vitalité et la joie qui sont censées régner dans l'Union soviétique malgré la mort de Lénine, en se servant de différents éléments, des chorégraphies de jeunes athlètes, des danses folkloriques, des enfants, des femmes souriantes, et des fleurs. On remarque que l'une des fleurs est illuminée artificiellement et elle semble fleurir devant l'objectif de la caméra, tout comme le tournesol d'Álvarez.



79 printemps (floraison)



Trois chants sur Lénine (« floraison »)



79 printemps



Trois chants sur Lénine

79 printemps est le dernier documentaire réalisé par Santiago Álvarez pendant les années soixante. Durant la décennie suivante l'utilisation croissante de la prise de son direct dans le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* entraîne des changements profonds dans la structure des actualités et des documentaires. Álvarez commence à mettre en avant le témoignage de personnes filmées, ce qui fait que les plans durent beaucoup plus. De plus, il revient sur les événements en eux-mêmes, au détriment des digressions qui avaient caractérisé des films comme *LBJ* ou *79 printemps*. Les photo-animations deviennent plus rares, les effets sonores et visuels se restreignent et, à la fin de la décennie, de plus en plus de documentaires sont tournés en couleur. Par ailleurs, on remarque la réapparition d'un narrateur dans une bonne partie de ses films, comme par exemple, *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (Comment, pourquoi et pour quoi assassiner un général ?, 1971), *De América soy hijo... y a ella me debo* (Je suis fils de l'Amérique... et je me dois à elle, 1972), *El nuevo tango* (Le nouveau tango, 1973) et *Abril de Vietnam en el año del gato* (Avril du Vietnam dans l'année du chat, 1975). Enfin, la durée de certains films est beaucoup plus longue que celle des documentaires des années soixante. Les cas les plus significatifs sont *De América soy hijo... y a ella me debo* (195 min), *Y el cielo fue tomado por asalto* (Et le ciel fut pris d'assaut 1973, 128 min) et *Abril de Vietnam en el año del gato* (120 min).

Ces caractéristiques – à l'exception, peut-être du dernier – révèlent que les films d'Álvarez reviennent à des formes cinématographiques un peu plus traditionnelles. Soulignons que ces changements se produisent au début du *Quinquennat gris*, période qui se caractérise par un fort conservatisme de la part des sphères du pouvoir et qui a fait tomber le cinéma cubain dans une étape de plus grande retenue expressive et discursive.

D'après Luis Sánchez González :

Estúdiese la producción de documentales de este período y se entenderá una parte del retraimiento estético-temático, al que llamo *meseta*, y resumo en filmes correctos, bien hechos, pero por lo general sin bríos, ni osadías ni riesgos, lo cual pone en evidencia la contradicción de la mayoría de los directores: no problematizar la realidad, ni la social ni la del lenguaje del documental⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ « Si l'on étudie la production de documentaires de cette période on peut comprendre, en partie, le recul esthétique-thématique, que j'appelle *plateau* et que je résume en films corrects, bien faits, mais en général sans courage, ni audace, ni risques, ce qui met en évidence la contradiction de la majorité des cinéastes : ne pas problématiser la réalité, ni la réalité sociale ni celle du langage documentaire. » Jorge Luis Sánchez González. *op. cit.*, p. 226 (nous traduisons).

Il est possible que ces processus aient eu des conséquences sur le cinéma d'Álvarez. Mais il se peut que ces changements aient été dus au risque de commencer à répéter les structures caractéristiques de sa production des années soixante, en finissant par faire d'elles un simple trait stylistique, sans aucun sens. Quoi qu'il en soit, l'œuvre d'Álvarez s'éloigne alors de l'expérimentation de formes autonomes du cinéma qui l'avait caractérisée jusqu'à ce moment.

4. Le rayonnement latino-américain du *Noticiero ICAIC* et des documentaires de Santiago Álvarez

Le choix du qualificatif « Latino-américain » dans le nom officiel des actualités dirigées par Santiago Álvarez est l'un des premiers indices d'une vocation latino-américaniste de la part de l'ICAIC. Cependant, cela ne signifie pas qu'en termes quantitatifs les sujets latino-américains aient été prépondérants dans le *Noticiero*. Au contraire, la plupart des éditions ont traité la contingence cubaine et, à partir du milieu des années soixante, celles qui ont abordé des sujets internationaux se sont intéressées, principalement, aux guerres de décolonisation de l'Afrique et de l'Asie. Toutefois, pendant les trente ans durant lesquels cet espace cinématographique a été réalisé, des pays du sous-continent américain ont été l'objet de nombreuses éditions du *Noticiero* et de quelques documentaires de Santiago Álvarez.

Plus que l'analyse de l'évolution thématique, l'approche de la situation politique contemporaine permet de comprendre pourquoi le qualificatif « Latino-américain » est logiquement retenu au sein du titre des actualités de l'ICAIC. À cette époque – le début de 1960 –, le régime cubain développe des stratégies communicationnelles et diplomatiques en l'Amérique latine visant à contrer les critiques croissantes de l'administration états-unienne et de la presse conservatrice latino-américaine. Ainsi, le premier numéro du journal est consacré à un voyage en Amérique latine du président Osvaldo Dorticos, à l'occasion des célébrations du cent cinquantième anniversaire de l'indépendance des républiques du Cône Sud. Il faut alors comprendre le nom *Noticiero ICAIC Latinoamericano* comme une manière de promouvoir la volonté d'intégration latino-américaine, vis-à-vis de l'isolement croissant de Cuba dans le contexte latino-américain (qui conduira, rappelons-le, à son expulsion de l'OEA, au début de 1962).

Cet isolement empêche les cinéastes cubains de réaliser un plus grand nombre de voyages sur le continent. En outre, cette situation rend impossible la création de réseaux officiels

d'échange de matériel filmique avec les pays latino-américains ce qui explique non seulement pourquoi l'ICAIC n'a pas disposé d'assez de matériel d'archive sur l'Amérique latine, mais aussi pourquoi dans le reste du continent il a été très difficile d'avoir accès aux éditions du journal cubain⁴⁵⁸.

Cet isolement par rapport à l'Amérique latine est l'une des principales raisons qui explique pourquoi dès le milieu des années soixante le *Noticiero ICAIC* s'intéresse à d'autres régions, notamment les pays socialistes et les nations traversant des processus de décolonisation. Malgré tout, des liens se tissent avec les pays dont les gouvernements ne poursuivent pas la politique d'isolement favorisée par les États-Unis, le cas du Mexique étant le plus significatif. Au début des années soixante-dix, il y a momentanément une plus grande affinité avec d'autres pays dont les gouvernements sont idéologiquement plus ou moins proches de Cuba comme le Pérou, sous le régime de Juan Velasco Alvarado ; l'Argentine pendant le bref mandat d'Hector Campora, et le Chili sous la présidence de Salvador Allende.

Par conséquent, ce sont ces pays d'Amérique latine où Álvarez a eu le plus de possibilités de tourner. Parmi ses films sur l'Amérique latine on peut citer : *Piedra sobre piedra* (Pierre sur pierre 1968), réalisé au Pérou après un tremblement de terre ; *¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?* (1970), *De América soy hijo... y a ella me debo* (1973), *El tigre saltó y mató... pero... morirá... morirá... !* (Le tigre a sauté et tué... mais... il mourra... il mourra... ! 1973) – tous trois consacrés au Chili de l'Unité Populaire, sauf le dernier qui dénonce le Coup d'état de Pinochet et l'assassinat de Víctor Jara – et *El nuevo tango* (1974), qui montre la cérémonie d'investiture de Campora.

Au-delà de leur thématique, les films d'Álvarez sont une référence essentielle pour les cinéastes latino-américains de l'époque qui ont accès à son œuvre notamment grâce aux festivals de Leipzig, Sestri Levante, Pesaro, Viña del Mar et Mérida. De la même manière, quelques collectifs de réalisateurs comme le groupe *Cine Liberación*, en Argentine, ou des associations comme la Cinemateca del Tercer Mundo, à l'Uruguay, se chargent de la diffusion et de la projection de ses films – dans certains cas clandestine – qui se déroulent principalement dans des syndicats, des paroisses, des fabriques, des universités, etc.

⁴⁵⁸ Voir l'interview avec Daniel Díaz Torres en annexes.

Les techniques de montage employées par Álvarez inspirent Fernando Solanas pour la réalisation de *L'Heure des brasiers*. Quelques passages du film, particulièrement les débuts de la première et de la deuxième parties et le chapitre de la première partie appelé *La guerre idéologique* se caractérisent par l'usage d'intertitres, de photo-animations et d'images d'archive proches de films comme *Now!* ou *Hanoi, mardi 13*. L'utilisation contrapuntique de la bande du son et de l'image de certains passages du film argentin est également inspirée des documentaires d'Álvarez.

L'influence de ses documentaires est encore plus marquée dans les courts-métrages des cinéastes chiliens, notamment après la signature d'un accord de collaboration entre l'ICAIC et Chile Films, pendant le gouvernement d'Allende. L'empreinte d'Álvarez sur la production cinématographique de ce pays est évidente même après la chute d'Allende et elle se remarque jusque dans le titre des films.

Comme le dit Jacqueline Mouesca :

Su influencia entre los chilenos se tradujo, a veces, en una simple imitación, incluso en la modalidad de titulado de las películas. El tono a menudo excesivo empleado por Álvarez (*De América soy hijo y a ella me debo; El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá*) era todavía seguido por algunos chilenos en películas en el exilio (*La historia es nuestra y la hacen los pueblos; Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo; La piedra crece donde nace la gota; La canción no muere, generales, etc.*)⁴⁵⁹.

Bien qu'il soit certain que les inquiétudes politiques et artistiques d'Álvarez vont au-delà des limites de l'Amérique latine, le réalisateur cubain est l'un des chefs de file du projet du Nouveau Cinéma Latino-américain. Son travail entraîne des changements profonds, notamment dans le cinéma latino-américain grâce aux voies expressives qu'il ouvre à d'autres réalisateurs et par la profondeur de ses contributions dans ses essais de développer un cinéma qui, à travers des formes autonomes opposées au modèle hollywoodien, sert de témoignage et d'impulsion aux luttes de libération.

⁴⁵⁹ « Son influence parmi les chiliens se traduit parfois par une simple imitation, y compris dans la forme d'intituler les films. Le ton souvent excessif employé par Álvarez (*Je suis fils de l'Amérique... et je me dois à elle ; Le tigre a sauté et tué... mais... il mourra... il mourra... !*) était encore suivi par quelques chiliens dans des films tournés en exil (*L'histoire est nôtre, ce sont les peuples qui la font; Pinochet : fasciste, assassin, traître, agent de l'impérialisme ; La pierre pousse là où naît la goutte ; La chanson ne meurt pas, généraux, etc.*) ». Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid : Ediciones del Litoral, 1988, p. 61 (nous traduisons).

À cet égard, ce qu'il affirme n'est pas surprenant :

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora del artista, producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial⁴⁶⁰.

Ce « sens de l'urgence » qui se traduit par une « impatience créatrice » est commun aux cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain qui voient dans la révolution une nécessité impérieuse pour leurs sociétés et croient qu'il s'agit d'un avenir imminent qu'ils ont la responsabilité d'aider à concrétiser avec leurs films. L'idéal qui les inspire est celui d'une double libération, de caractère dialectique, qui consiste à être libéré, en libérant : libérer le cinéma de la dépendance (le développer) et, conjointement, faire du cinéma un véhicule de la libération sociale. Les cinéastes latino-américains pensent que l'heure d'agir est arrivée. La consigne est de le faire de toute urgence. Comme le répète le refrain de la chanson de Lena Horne qu'Álvarez utilise dans son célèbre documentaire, pour eux le moment est venu, « now is the moment ».

⁴⁶⁰ « Je ne crois pas au cinéma préconçu. Je ne crois pas au cinéma pour la postérité. La nature sociale du cinéma demande une plus grande responsabilité de la part du cinéaste. Cette urgence du Tiers monde, cette impatience créatrice de l'artiste, produira l'art de cette époque, l'art de la vie de deux tiers de la population mondiale ». Santiago Álvarez. « Arte y compromiso ». *op. cit.*, p. 356 (nous traduisons).

CHAPITRE IV

LA « CLÉ » DE L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE DE SANTA FE : VERS UN CINÉMA NATIONAL, RÉALISTE ET CRITIQUE

L'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral, mieux connue comme École documentaire de Santa Fe, fondée par Fernando Birri en 1956, apparaît à un moment où la société et le cinéma argentins abordent une nouvelle étape historique. La chute de Juan Domingo Perón, en 1955, entraîne une profonde rupture de la cohésion nationale, due à la proscription du péronisme, ainsi qu'à la recherche de nouveaux modèles de développement à même de le remplacer efficacement. L'Argentine vivra d'une part dans l'ombre du péronisme et, d'autre part, dans la répression omniprésente de celui-ci entreprise par un vaste secteur des forces armées.

Dans ce cadre d'instabilité politique, l'École documentaire de Santa Fe propose une nouvelle manière de comprendre le cinéma, caractérisée par son inscription dans une institution universitaire, sa conception du cinéma comme œuvre collective et son engagement explicite envers la réalité sociale argentine. Le projet de Birri avec l'École documentaire de Santa Fe semblait particulièrement difficile à réaliser à une époque marquée par la censure. Il convient d'ajouter que, dans un pays aussi centralisé que l'Argentine, l'École voulait s'ériger, depuis Santa Fe, comme alternative à la manière dominante de comprendre et de faire le cinéma des circuits de Buenos Aires. L'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral réussit néanmoins à introduire de profonds changements dans le champ cinématographique argentin, tant au niveau de la manière de faire du cinéma, qu'à celui des finalités ultimes attribuées à celui-ci. C'est pour cela que le travail de Birri au sein de l'École est fondamental pour comprendre l'émergence, dans la seconde moitié des années soixante – pendant la dictature de Onganía –, des collectifs de cinéastes révolutionnaires tels *Cine Liberación*. Birri sera aussi l'un des premiers réalisateurs à revendiquer publiquement la nécessité de suivre un modèle de développement cinématographique commun aux divers pays d'Amérique latine.

Dans ce chapitre, nous essaierons d'analyser le contenu de ses propositions et leur portée au cours des années soixante. Pour cela, nous allons suivre l'origine de son discours, c'est-à-dire nous allons analyser le processus d'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma qu'il

entreprit à Santa Fe, ainsi que sa mise en question de la figure d'« auteur cinématographique » et sa vision de la « mission sociale » du cinéma. Mais tout d'abord, il nous semble important de décrire brièvement le contexte dans lequel se trouvait le cinéma argentin lorsque Birri commença son travail à l'École documentaire de Santa Fe.

A) Le cinéma argentin pendant le « développementalisme »

Le renversement et l'exil de Perón entraînèrent une réorganisation des forces qui rivalisaient pour imposer leurs programmes politiques et leurs idées de ce que devait être la nation argentine. Pendant les vingt années suivantes, le péronisme restera le mouvement politique avec le plus grand soutien populaire et avec une présence importante dans les syndicats, particulièrement dans la Confédération générale du travail (CGT) – qui sera mise sous contrôle pour cela. Il fut officiellement proscrit tant au niveau représentatif – interdiction de se présenter aux élections – qu'à celui symbolique – interdiction de tout emblème du mouvement et de l'image de ses leaders. Le devenir politique du pays fut marqué par l'incapacité des forces démocratiques – particulièrement le Parti radical – à rassembler en leur sein les masses péronistes, ainsi que par l'opposition de l'Armée et des élites conservatrices, liées à l'Église catholique, à tout acte pouvant être considéré comme une concession envers le péronisme⁴⁶¹.

Les diverses grèves et occupations menées par le syndicalisme péroniste furent violemment réprimées par les régimes de facto et même par les gouvernements élus démocratiquement. Dans les faits, l'Armée argentine, imprégnée par la doctrine de la « sécurité nationale », ne permit l'établissement de gouvernements démocratiques que lorsqu'elle considérait que le péronisme ne menaçait pas la stabilité du pays⁴⁶². La dictature du général Aramburu (1955-1958), le renversement du président constitutionnel Arturo Frondizi (1958-1962), l'arrivée au pouvoir sans le consentement du peuple du président José María Guido (1962-1963) et le coup d'État contre le président constitutionnel Arturo Illia (1963-1966) montrent bien la constante intervention de l'Armée dans la vie politique argentine de cette période⁴⁶³.

⁴⁶¹ Oscar Terán. « Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980 ». In Oscar Terán (dir.) *Ideas en el siglo XX, intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2008, p. 70-71.

⁴⁶² *Ibidem*. p. 76.

⁴⁶³ La division, au sein de l'Armée, entre « bleus » (« légalistes ») et « rouges » (plus ouvertement anti-communistes et anti-péronistes) fut à l'origine d'affrontements armés dans les rues de Buenos Aires en 1962 ainsi que d'autres épisodes violents en 1963. Le triomphe de la faction bleue, dirigée par Juan Carlos Onganía – qui fut proclamé commandant en chef de l'Armée –, ne marqua pas le retour à la normale. Onganía lui-même fut à la tête de l'auto-nommée « Révolution argentine » qui renversa Arturo Illia le 28 juin 1966. Cf. César Maranghello. « El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período ». In Claudio España (dir.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 37-38.

En 1958 le radical Arturo Frondizi fut élu président au cours d'élections desquelles le péronisme avait été exclu. Néanmoins, suite à un pacte avec les radicaux, le général Perón ordonna à ses sympathisants, depuis son exil à Madrid, de voter pour Frondizi⁴⁶⁴. Avec l'appui caché du péronisme, le nouveau gouvernement entreprit un programme « développementaliste » basé sur la substitution des importations, l'attraction des capitaux étrangers et l'industrialisation accélérée, avec une forte planification et l'intervention de l'État⁴⁶⁵.

Le cinéma ne resta pas en marge du projet développementaliste, bien qu'aucune importance particulière ne lui fut accordée. Malgré tout, les nouvelles politiques permirent de remettre à flot –même si de manière précaire – l'industrie cinématographique qui, après le renversement de Perón, avait subi une forte baisse de sa production annuelle de long-métrages, accompagnée d'une hausse des importations de films nord-américains et européens. Ainsi, alors qu'en 1956 seuls 12 longs-métrages avaient été tournés, en 1958 il y en eut 39. Cependant, cette hausse de production ne fit pas augmenter le nombre de spectateurs. Bien au contraire, l'apparition des premières chaînes télévisées – contrôlées par les CBS, ABC et NBC nord-américaines – entraîna une diminution de la fréquentation des salles de cinéma⁴⁶⁶.

L'un des faits marquants de cette période est la création, en 1957, de l'Institut national de cinématographie et d'un Fonds de développement de la cinématographie. Ce dernier reçut 10 % du prix des entrées en salle de cinéma, destinés à financer des projets cinématographiques. L'obligation de projeter des films argentins fut également établie ; cependant, dans la pratique, les mesures destinées à assurer ce point restèrent souvent sans effet⁴⁶⁷. Outre le développement du cinéma national, l'Institut et le Fonds – du moins en théorie – essayèrent de favoriser un cinéma d'« intérêt culturel » par un système de crédits officiels et, surtout, par la remise de quinze prix (subventions ou primes) à des films déjà réalisés. Comme l'explique Claudio España, ces prix étaient attribués en fonction de « los

⁴⁶⁴ César Maranghello. *Breve historia del cine argentino*. Barcelone : Laertes, 2005, p. 149.

⁴⁶⁵ Oscar Terán. *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶⁶ Octavio Getino. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires : CICCUS, 2005, p. 44.

⁴⁶⁷ Jorge Oubiña. « Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino ». In David Oubiña, Diana Paladino (coord.) *La Censura en el Cine Hispanoamericano : Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine, n° 1*. Buenos Aires : Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 74.

valores culturales de los filmes »⁴⁶⁸, ce qui, en pratique –probablement en raison d’une conception restreinte du concept de « culture » – finit par favoriser l’essor d’adaptations d’œuvres littéraires d’auteurs argentins consacrés tels Borges, Cortázar, Roa Bastos ou de figures internationales tel Jean-Paul Sartre⁴⁶⁹.

Le système de fonds, crédits et prix favorisa la prolifération de films réalisés en dehors du système des studios argentins. Ceci permit l’émergence d’une nouvelle génération de cinéastes indépendants, centralisée à Buenos Aires⁴⁷⁰. La majorité d’entre eux était liée à deux autres phénomènes en plein essor à ce moment-là : la création de ciné-clubs et de revues de cinéma spécialisées, deux espaces qui favorisaient l’analyse et le débat centrés sur les nouveaux cinémas européens et sur les conceptions théoriques héritées de la critique française, comme la « politique des auteurs ». Il semble donc naturel que les nouveaux cinéastes qui commençaient à filmer grâce aux primes de l’Institut national de cinématographie aient été fortement influencés par la Nouvelle vague, le Free cinema et des cinéastes tels Resnais, Antonioni ou Bergman. Dans ce groupe hétérogène de cinéastes argentins on peut citer Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*, Les jeunes vieux, 1962), David José Kohon (*Prisioneros de una noche*, Prisonniers d’une nuit, 1962), Manuel Antin (*La cifra impar*, 1961), Lautaro Murúa (*Alias Gardelito*, 1961) et Simón Feldman (*El negocio*, La grosse affaire, 1959). Le réalisateur argentin le plus réputé de cette période tant en Argentine qu’à l’étranger fut Leopoldo Torre Nilsson (*La main dans le piège*, 1961, pour lequel il reçut le prix de la critique du Festival de Cannes). Issu du cinéma de studio et un peu plus âgé que les autres cinéastes mentionnés, il fut, néanmoins, un des principaux promoteurs de cette nouvelle génération⁴⁷¹. Cet ensemble de cinéastes ne peut être considéré comme un collectif d’artistes : jamais il n’élabora de manifeste ni n’adopta explicitement un positionnement commun dans le champ cinématographique ; de plus, ses choix esthétiques sont nettement hétérogènes. Malgré tout, la critique spécialisée les baptisa, de manière assez imprécise, le

⁴⁶⁸ « les valeurs culturelles des films ». Claudio España. « Modernización y censura ». In Claudio España (dir.) *Cine Argentino Modernidad y vanguardias*, op. cit., p. 20 (nous traduisons).

⁴⁶⁹ *Hombre de la esquina rosada* (L’homme au coin du mur rose, René Mugica, 1962), adaptation de la nouvelle homonyme de Borges ; *La cifra impar* (Le chiffre impair, 1961), *Circe* (1964), *Intimidad de los parques* (Intimité des parcs, 1965), trois films de Manuel Antin inspirés des nouvelles de Cortázar ; *Hijo de hombre* (Fils d’homme, Lucas Demare, 1961), adaptation du roman homonyme de Roa Bastos ; *Huis clos – A puerta cerrada* (Pedro Escudero, 1962) adaptation de la pièce de théâtre homonyme de Sartre.

⁴⁷⁰ Tzvi Tal. op. cit., p. 60.

⁴⁷¹ César Maranghello. *Breve historia del cine argentino*. op. cit., p. 166.

« nouveau cinéma argentin » ou la Génération des années soixante, nom par lequel les historiens du cinéma continuent à les identifier⁴⁷².

Les cinéastes de cette nouvelle génération obtenaient habituellement les derniers prix de l'Institut – c'est-à-dire qu'ils recevaient des sommes d'argent moindres – ; les financements obtenus par ce système les aida néanmoins à atteindre une certaine visibilité. Le gouvernement de Frondizi octroya également des fonds pour la production de courts-métrages indépendants, ce qui permit à quelques-uns des réalisateurs de la Génération des années soixante de terminer leurs premières œuvres. Malgré cela, le Gouvernement ne réussit pas à faire programmer la plupart d'entre eux dans le circuit commercial, principalement à cause du refus des exploitants de salles⁴⁷³.

Bien que les crédits et prix de l'Institut national de cinématographie permirent l'apparition de réalisateurs qui conservèrent une position critique envers le « cinéma industriel », les principaux bénéficiaires de ce type de financements restèrent les films provenant du système des studios. Les grandes maisons de production nationales, particulièrement Argentina Sono Film et Aries obtenaient généralement les premiers prix. Derrière le succès de leurs films semble se profiler la corruption : les revues spécialisées multipliaient les accusations d'achat de votes et, à plusieurs reprises, le système des prix fut sur le point de disparaître. Comme l'explique César Maranghello : « [...] los productores poderosos destinaban un porcentaje de los premios como “estímulo” para algunos jurados, además de promesas de trabajo o compras de guiones⁴⁷⁴. »

Un autre facteur qui influa de manière négative sur le développement du cinéma argentin du début des années soixante fut la censure. En 1957 la liberté d'expression au cinéma était devenue constitutionnelle, et il fut prohibé de couper ou d'interdire les films, au point que des peines de prison en cas d'infraction à la loi furent établies. Cependant, en 1960, 1961 et 1963,

⁴⁷² Nous utiliserons ces noms car ils ont été traditionnellement acceptés. Cependant, nous souhaiterions signaler les limites de cette dénomination. Ces termes ont été recueillis, entre autre chercheurs, par : César Maranghello. *Breve historia del cine argentino*. op. cit. ; Claudio España (dir.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*. op. cit. ; Simón Feldman. *La Generación del sesenta*. op. cit. ; Paulo Antonio Paranagua. « Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana (1950-1960) ». In Carlos Heredero, CasimiroTorreiro (dir.). *Historia General del Cine*. Vol. 10, Madrid : Cátedra, 2006. p. 281-346 ; Tzvi Tal. *Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. op. cit.

⁴⁷³ Octavio Getino. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. op. cit., p. 44-45.

⁴⁷⁴ « [...] les producteurs les plus puissants destinaient un pourcentage des prix à “stimuler” certains jurés, outre des promesses de travail ou l'achat de scénarios ». César Maranghello. *Breve historia del cine argentino*. op. cit., p. 164 (nous traduisons).

trois nouveaux décrets révoquèrent cela. Le pouvoir de la sous-commission de « qualification cinématographique » augmenta : son rôle de détermination des films pouvant avoir un impact négatif sur les moins de 18 ans s'étendit à la censure et à la coupure de scènes de films. Il faut signaler qu'à cette période le comité passa de neuf à dix-neuf représentants avec voix délibérative, sept des nouveaux membres appartenant à des institutions catholiques privées⁴⁷⁵. En 1963 trois représentants du ministère de la Défense et un du ministère de l'Intérieur vinrent s'ajouter à la sous-commission de qualification⁴⁷⁶. De plus, un certificat d'exploitation délivré par les autorités cinématographiques devint obligatoire pour tout film projeté dans le circuit commercial⁴⁷⁷. Dans les faits, cela impliqua la censure de films à forte charge érotique ou abordant de manière trop critique les problèmes sociaux et politiques traversés par l'Argentine – c'est, par exemple, le cas de *Los 40 cuartos* (Les quarante chambres) de Juan Oliva, que nous analyserons plus loin. Il est intéressant de noter que la censure cinématographique trouve son origine dans une profonde méfiance de l'État envers le cinéma, considéré comme un puissant moyen de diffusion d'idées qui pourraient attenter contre la Sécurité nationale⁴⁷⁸. Le premier considérant du décret qui régle la censure en 1961 expose clairement cette méfiance, sous couvert de la doctrine de la Sécurité nationale : « La expresión cinematográfica es un medio de poderosa irradiación capaz de influir en mentalidades y conciencias anulando los valores éticos y culturales que hacen la esencia de una comunidad nacional⁴⁷⁹. »

La mise en place de ces limitations à la liberté d'expression porta tant les réalisateurs que les producteurs à modérer les contenus de leurs films, tombant ainsi dans une logique d'autocensure qui limita leurs possibilités de création. Ces facteurs, ajoutés à la forte croissance du cinéma industriel, firent perdre de sa vigueur initiale à la Génération des années soixante, déjà avant le coup d'État du général Onganía de 1966. De plus, contrairement à d'autres expériences latino-américaines contemporaines, comme les films que commençait à produire l'ICAIC ou ceux du Cinema novo brésilien – que nous aborderons brièvement dans

⁴⁷⁵ Jorge Oubiña. *op. cit.*, p. 74-76.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ Octavio Getino. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable. op. cit.*, p. 52.

⁴⁷⁸ Il s'agit d'un problème qui se répète tout au long de l'Histoire du cinéma et qui montre bien que les hommes politiques ont toujours été préoccupés par les effets du cinéma.

⁴⁷⁹ « L'expression cinématographique est un puissant moyen d'irradiation capable d'influencer les mentalités et les consciences en annulant les valeurs éthiques et culturelles qui constituent l'essence d'une communauté nationale ». Décret 5665/61, cité par Jorge Oubiña. *op. cit.*, p. 75 (nous traduisons).

le chapitre suivant –, les réalisateurs argentins de cette génération n’obtinrent pas de soutien ferme en Europe – à l’exception de Torre Nilsson. À un moment où la critique et les festivals européens vivaient une polarisation idéologique croissante, le manque de positionnement politique explicite de la Génération des années soixante semble avoir été mal vu. Comme l’explique Paulo Antonio Paranaguá : « De manera simplista los cineastas argentinos fueron considerados apolíticos, psicologizantes, literarios e introspectivos, en una línea europeizante inadmisibile al sur del Ecuador, frente a los desafíos impuestos por la aceleración de la historia⁴⁸⁰. » Bien que la Génération des années soixante semble avoir été victime d’une vision quelque peu schématique de la part de la critique européenne – avide d’un certain exotisme –, il n’en reste pas moins que ses films restent très attachés aux références européennes à la mode, et ne sont donc pas aussi innovants que ceux des réalisateurs cubains ou brésiliens de la même période. La question du succès à l’étranger n’est pas qu’une simple frivolité. Le prestige d’un réalisateur pouvait, parfois, lui octroyer une plus grande liberté de création : les gouvernements latino-américains – y compris les dictatures – étaient particulièrement sensible à la notoriété de leurs artistes à l’étranger, car cela impliquait une plus grande présence internationale de leur pays.

Ce « nouveau cinéma » contribua à moderniser les techniques de tournage et de montage de la cinématographie argentine – en y introduisant la caméra à la main, le tournage en extérieur, le faux raccord, le regard caméra, etc. – et à renouveler les sujets, en mettant l’accent sur les problèmes de la jeunesse et la rupture générationnelle, et en abordant les thématiques liés à la sexualité, à la place de la femme, aux carences psychologiques ou à la discrimination sociale. Néanmoins, il ne réussit pas à dépasser le système des studios comme principal modèle de production.

Comme l’explique Claudio España :

La industria tradicional empezó a competir duramente con los nuevos, que nunca formaron agrupaciones. El antiguo sistema empresario había caído en crisis ya hacia 1950, pero pervivían sus métodos, sus modelos narrativos y su mejor tecnología. El denominado nuevo cine argentino y, mucho más tarde, Generación del 60, debió establecerse en medio de esa dialéctica. La generación del 60 no tardó en declinar sus

⁴⁸⁰ « De manière simpliste, les cinéastes argentins furent considérés comme apolitiques, psychologisants, littéraires et introspectifs, suivant une ligne “européanisante” inadmissible au sud de l’Équateur, face aux défis imposés par l’accélération de l’Histoire ». Paulo Antonio Paranaguá. « Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana (1950 – 1960) ». *op. cit.*, p. 335 (nous traduisons).

armas, en dos vías, la de la desaparición de sus integrantes (por así llamarlos) o la inscripción voluntaria en la industria. Los directores industriales, asimismo, procuraron imitar aunque sólo desde los aspectos técnicos [...], la novedosa concepción de los jóvenes⁴⁸¹.

La création d'organismes officiels visant à développer le cinéma et à exercer un certain contrôle sur celui-ci montre un phénomène d'institutionnalisation du champ cinématographique argentin dans la seconde moitié des années cinquante et au début des années soixante. Ce processus se nourrit aussi de l'émergence d'autres institutions non officielles qui auront une forte ingérence dans le développement de ce champ, tels les ciné-clubs, la presse spécialisée et quelques événements annuels comme le Festival international de Mar del Plata. Cependant, il existe un autre processus d'institutionnalisation que nous voudrions souligner : la création des premières écoles universitaires de cinéma. La toute première d'entre elles (1956) dépendait du département des Beaux-Arts de l'Université de la Plata. La deuxième, l'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral (Santa Fe), inaugurée quelques mois plus tard, était rattachée à l'Institut de sociologie de cette même université. Le travail entrepris par son créateur Fernando Birri et ses élèves s'inscrit ouvertement en opposition aux modèles de production dominants dans le cinéma argentin du moment, tant ceux « indépendants » que ceux « industriels », et ce sera un des antécédents directs à partir desquels germera le projet du Nouveau cinéma latino-américain.

⁴⁸¹ « L'industrie traditionnelle commença à fortement concurrencer les nouveaux, qui jamais ne se regroupèrent. Le vieux système des studios était déjà entré en crise vers 1950, mais ses méthodes, ses modèles narratifs et sa meilleure technologie restaient en vigueur. Le dénommé « nouveau cinéma argentin » et, plus tard, la « Génération des années soixante » dut s'établir dans cette dialectique. La Génération des années soixante ne tarda pas à perdre ses forces, de deux manières : la disparition de ses intégrants (pour les appeler ainsi) ou l'inscription volontaire dans l'industrie. Ainsi, les réalisateurs industriels réussirent à imiter, même si seulement du point de vue technique, [...] la conception innovante des jeunes ». Claudio España. *op. cit.*, p. 20 (nous traduisons).

B) L'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma : l'École documentaire de Santa Fe.

1. La « clé » néoréaliste et le Centre expérimental de cinématographie de Rome

Fernando Birri, de même que les autres précurseurs du Nouveau cinéma latino-américain, voulait que ses premières œuvres servent de rupture par rapport à la tradition cinématographique de son pays. Au milieu des années cinquante, il assumait une posture critique envers les pratiques professionnelles, les formes de production et les thématiques du cinéma argentin – seules se sauvaient quelques figures telles que Mario Soffici ou Hugo del Carril. Il détracta aussi les tentatives de rénovation des formes cinématographiques de la Génération des années soixante, dont il n'hésita pas à taxer les films de « epígonos, copias malas al carbón » de la Nouvelle vague⁴⁸². Dans son analyse, il tend à faire table rase tant du passé que de la production récente : selon lui, pour construire un projet cinématographique national sur de nouvelles bases, on aurait dû « hacer de cuenta que más de cincuenta años de industria cinematográfica argentina no existían, salvo algunas excepciones »⁴⁸³.

À ce propos, il faut souligner que le positionnement en rupture de Birri au milieu des années cinquante – lorsqu'il fonda l'Institut de cinématographie – ne s'accompagnait pas d'une œuvre filmographique. Le futur réalisateur n'était pas encore inséré dans le milieu cinématographique argentin et il ne vivait dans son pays natal que depuis peu, après avoir passé six ans en Italie (1950-1955). Sa vision était donc externe au champ cinématographique du pays – ou, au mieux, elle était celle d'un nouvel arrivant –, ce qui peut expliquer son radicalisme face à ceux qui détenaient des positions de pouvoir. Sa critique des conditions de développement du cinéma argentin paraît surtout sous-tendue par sa connaissance de l'industrie cinématographique italienne et par son passage par le Centre expérimental de cinématographie de Rome (1950-1953). De même que Tomás Gutiérrez Alea et Julio García-

⁴⁸² « épigones, mauvaises copies au papier carbone ». Fernando Birri. « Za e l'America Latina ». In *Neo-realismo na América Latina. op. cit.*, p. 125 (nous traduisons).

⁴⁸³ « faire comme si plus de cinquante ans d'industrie cinématographique argentine n'existaient pas, à quelques exceptions près ». Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos. op. cit.*, p. 41 (nous traduisons).

Espinosa, les études dans ce Centre lui servirent de référence à partir de laquelle évaluer la situation de son pays.

Le projet de Birri pour contribuer au développement du cinéma en Argentine se base sur le principe de l'institutionnalisation de l'enseignement de celui-ci. Cela suppose une rupture avec la tradition argentine. En effet, si jusque-là, en Argentine, les métiers de réalisateur et de technicien cinématographiques étaient réputés s'apprendre sur les plateaux, Birri commença à considérer qu'ils requièrent un apprentissage qui, certes, inclut le travail pratique des tournages, mais ne se limite pas à celui-ci : ils demandent aussi une réflexion et un débat théorique propres de l'université. Par ailleurs, l'élévation du cinéma au rang d'objet d'étude et de réflexion, avec le même statut que les autres arts, favorisa le débat théorique autour de ses caractéristiques spécifiques et – ce qui prend progressivement de l'importance dans l'Amérique latine de cette époque – autour de ses finalités sociales. Comme l'expliquent María Aimaretti, Lorena Bordigoni et Javier Campo : « el objetivo y el método (como conjunto de procedimientos, pasos a seguir en relación a un objetivo claro) que se propuso la escuela, fue el de realizar cine a través de una formación teórico-práctica enraizada en la construcción y reconocimiento de la realidad social⁴⁸⁴. »

Un autre aspect intéressant du projet d'institutionnalisation entrepris par Birri est celui géographique. Bien qu'il ne s'agisse pas de la première tentative pour développer le cinéma dans les provinces argentines, c'est celle qui réussit à atteindre le plus d'indépendance par rapport à l'influence de la capitale. Comme le note Héctor R. Kohen, les studios *Film Andes* de Mendoza, dans le nord de l'Argentine, réalisèrent quelques films dans la première moitié des années cinquante ; cependant, ils « reproducen, temática y productivamente, el modelo de sus pares porteños »⁴⁸⁵. Au contraire, le choix de Birri de créer une école de cinéma à Santa Fe doit s'entendre comme un déplacement géographique qui représente et accentue sa rupture avec la métropole – il apparaît ainsi que cette école sert à contester l'organisation dominante

⁴⁸⁴ « L'objectif et la méthode (en tant qu'ensemble de procédés, étapes à suivre par rapport à un objectif clair) que se proposa l'École, furent de réaliser du cinéma en passant par une formation théorique-pratique enracinée dans la construction et la reconnaissance de la réalité sociale. » María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. « La Escuela Documental de Santa Fe : un ciempiés que camina ». In Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras (Éd.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. Buenos Aires : Nueva Librería, 2009, p. 359 (nous traduisons).

⁴⁸⁵ « reproduisent, tant au niveau de la thématique qu'à celui de la production, le modèle de ceux de Buenos Aires ». Héctor R. Kohen. « El "film-manifiesto", realidad y ficción ». In Claudio España (dir.) *op. cit.*, p. 114 (nous traduisons).

du cinéma. Il s'agit d'ériger un nouveau lieu d'énonciation : l'école de Santa Fe s'établit comme un modèle parallèle et alternatif par rapport au milieu de Buenos Aires, à partir duquel développer des stratégies de positionnement tendant à modifier les équilibres dans le champ cinématographique national.

Selon Birri, le Centre expérimental de cinématographie de Rome n'exerça pas d'influence décisive sur sa manière d'appréhender le cinéma : « Mi cine y el de algunos de mis compañeros latinoamericanos, estuvo más influenciado por el ambiente que se respiraba en Roma, que del que había dentro de las aulas⁴⁸⁶. » Il nous semblerait néanmoins erroné de surévaluer ces déclarations. Le rôle central que Birri donna à l'institution éducative dans le cinéma a pour modèle immédiat le Centre romain. La création de l'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral ne peut se comprendre sans le passage de Birri par les bancs du Centre expérimental. Dans les faits, l'école italienne sera sa principale référence au moment d'établir la structure théorico-pratique et une part de la méthodologie des cours de Santa Fe. À ce propos, il faut souligner que Birri met en pratique un programme d'études inspiré de celui créé par Luigi Chiarini, le premier directeur du Centre romain.

D'après Birri :

[...] trataba de este modo, de transmitir lo que a mi vez había aprendido de aquel Centro ; [...] los nuevos alumnos podían contar, para fijar y rumiar los conceptos vertidos durante el cursillo, con el libro *Il film nei problemi dell'arte*, del mismo Chiarini, que se acababa de traducir⁴⁸⁷.

Il est intéressant de noter que l'auteur italien – qui, comme nous l'avons vu, influence probablement les fondateurs de l'ICAIC – est aussi une des principales références de Birri à cette période⁴⁸⁸. Les témoignages de Birri montrent que Chiarini n'influence pas seulement la

⁴⁸⁶ « Mon cinéma et celui de certains de mes collègues latino-américains subit plus l'influence de l'ambiance qu'on respirait à Rome que de celle qu'il y avait dans les salles de cours ». Jorge Flores Velasco. « Entrevista a Fernando Birri ». *Cine Latinoamericano*. Disponible sur : <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/22/fernando-birri-entrevista-corta/> (consulté le 7 juin 2012, nous traduisons).

⁴⁸⁷ « [...] j'essayais, ainsi, de transmettre ce que j'avais appris dans ce Centre ; [...] les nouveaux étudiants pouvaient compter, pour fixer et ruminer les concepts exprimés au cours de l'atelier, sur le livre *Il film nei problemi dell'arte*, de Chiarini lui-même, qui venait d'être traduit. » Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956 – 1991. op. cit.*, p. 238-239 (nous traduisons).

⁴⁸⁸ Birri s'en souvient avec une affection particulière : « [El Centro Sperimentale] era una escuela que nació bajo la egea de grandes teóricos del cine italiano como Luigi Chiarini, Humberto Barbaro, también hubo algunos directores de gran prestigio como: De Santis, Puchinni, como tantos otros. Después esto fue reabsorbido por el

structure formelle des cours de l'École de Santa Fe, mais aussi que son livre eut des répercussions sur les débats théoriques que Birri menait avec ses étudiants.

Par ailleurs, la vision de Chiarini du film comme « œuvre collaborative » où l'« artiste » n'est pas une « individualité physique »⁴⁸⁹ est semblable à celle de Birri qui, comme nous le verrons plus loin, concevait le cinéma comme un art collectif et s'opposait aux théories défendant l'existence d'un « auteur » cinématographique individuel. De même, l'appel de Birri à faire un cinéma engagé socialement, qu'il lancera depuis son Institut, est proche des réflexions de Chiarini autour de la « *moralità nel film* » (« la moralité dans le film ») contenues dans *Il film nei problema dell'arte*. Le théoricien italien, dans l'après-guerre, avait souligné que l'aspect idéologique était consubstantiel au cinéma – et à l'art – et que pour cela, selon lui, on ne pouvait juger négativement un film en arguant uniquement qu'il transmettait des contenus politiques :

Errano, invece, quando [...] affermano che, essendo il film politico un film a “tesi”, è roba da evitare perché ogni “tesi” è contraria alle ragioni dell'arte e ai suoi fini che non sono né pedagogici, né moralistici, né etici. Ci troviamo qui di fronte alla vuota formula dell'arte per l'arte o dell'arte pura dimostratasi errata non solo nei confronti del film. (...) Infatti, la tesi non è altro che un giudizio morale, per cui può dirsi che anche *I promessi sposi* è un romanzo a tesi⁴⁹⁰.

Si les mots de Chiarini sont loin d'être un appel à réaliser un cinéma explicitement idéologique, ils mettent l'accent sur le fait qu'il n'existe pas de films « innocents » ou « inoffensifs », destinés au « pur divertissement ». Le théoricien italien manifeste néanmoins ses préférences quant à la manière d'intégrer les préoccupations politiques dans un film. Sa posture est en accord avec le néoréalisme italien, en plein apogée au moment où fut publié *Il*

sistema, cuando yo llegué tuve la gran alegría de que el director fuera Luigi Chiarini, el último gran teórico » (« [Le Centre Expérimental] était une école qui naquit sous l'égide de grands théoriciens tels Luigi Chiarini, Humberto Barbaro ; il y eut aussi de prestigieux réalisateurs tels De Santis, Puchinni et de nombreux autres. Cela fut ensuite réabsorbé par le système ; quand j'arrivai j'eus la grande joie d'y trouver, comme directeur, Luigi Chiarini, le dernier grand théoricien. »). Jorge Flores Velasco. *op. cit.*, (nous traduisons).

⁴⁸⁹ « E [...] dicendo “l'artista”, per il cinema non si vuol intendere una individualità fisica, ma quel complesso che va dall'autore del soggetto al regista, all'operatore, agli attori [...] ». (« Et [...] en disant “l'artiste”, pour le cinéma on n'entend pas une individualité physique mais ce complexe qui va de l'auteur du sujet au metteur en scène, à l'opérateur, aux acteurs [...] ».) Luigi Chiarini. « Il film è un'arte, il cinema è un'industria ». *Bianco e nero*, An II, n° 7, 1937, p. 6 (nous traduisons).

⁴⁹⁰ « Ils se trompent, au contraire, quand [...] ils affirment que le film politique étant un film à “thèse”, il faut l'éviter parce que chaque “thèse” est contraire aux raisons de l'art et à ses fins, qui ne sont ni pédagogiques, ni moralistes, ni éthiques. Nous nous trouvons ici face à la formule vide de l'art pour l'art ou de l'art pur, qui s'est avérée erronée non seulement vis-à-vis du film. [...] En effet, la thèse n'est autre qu'un jugement moral, c'est pourquoi on peut dire que même *Les fiancés* de Manzoni est un roman à thèse ». Luigi Chiarini. *Il film nei problemi dell'arte*. Rome : Ateneo, 1949, p. 60 (nous traduisons).

film nei problema dell'arte (1949) : « [...] le idee e le passioni morali e politiche per avere legittimità nel campo dell'arte, occorre che diventino motivi lirici e superino il voluto, il programmatico⁴⁹¹. » Le positionnement idéologique transformé en motif lyrique peut se retrouver dans les films de Zavattini, De Sica ou Rossellini. Dans leurs films de cette période, cela ne se perçoit pas comme étant extérieur au film, mais bien comme faisant partie intégrante de son discours. Ce positionnement ne freine pas la liberté de création, car il n'a pas de fins « programmatiques » dépassant les limites du cinéma. Il en découle que les films des réalisateurs mentionnés ne peuvent s'entendre comme une simple exemplification à des fins purement didactiques d'un problème social donné.

Au cours de son premier séjour en Italie, Birri fut en contact avec le cercle néoréaliste : il travailla en tant qu'assistant de Carlo Lizzani pour le film *Ai margini della metropoli* (1953) et de Vittorio de Sica pour *Il tetto* (1954)⁴⁹², et il rencontra à plusieurs reprises Cesare Zavattini, tant à cette époque que lors de son deuxième séjour en Italie, à partir de 1964. Bien que le mouvement cinématographique n'ait plus été à son apogée, l'expérience des années cinquante marqua profondément le réalisateur argentin. Le néoréalisme italien serait, de fait, une des principales références des premiers films de l'École documentaire de Santa Fe. De même que dans les cas de Cuba, du Cinema novo et du Nouveau cinéma chilien – que nous analyserons dans les chapitres suivants – la proposition néoréaliste paraissait attrayante à Santa Fe, tant en raison des faibles moyens qu'elle nécessitait – du moins en principe – que par la préférence qu'elle donnait aux thématiques sociales. Cependant, ce qui attirait Birri dans le néoréalisme était avant tout sa vision en rupture, innovante, centrée sur le populaire et éloignée de l'« usine à rêves » du cinéma de type hollywoodien. Le cinéaste, en effet, a exprimé que pour lui, le néoréalisme est, avant d'être un courant cinématographique, une « morale »⁴⁹³ – remarquons son utilisation du terme employé par Chiarini –, c'est-à-dire une faculté et une prédisposition de l'esprit.

Selon Birri lui-même, son but n'était pas simplement de copier les codes néoréalistes, mais plutôt d'adopter, lui et ses étudiants de Santa Fe, ce que l'on pourrait appeler une « attitude

⁴⁹¹ « [...] pour être légitimes dans le domaine de l'art, les idées et les passions morales et politiques doivent devenir des motifs lyriques et dépasser le voulu, le programmatique ». *Ibidem* (nous traduisons).

⁴⁹² Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo...*, op. cit., p. 320.

⁴⁹³ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. op. cit., p. 361.

néoréaliste » consistant à assimiler, insérer et, surtout, adapter l'exemple italien à la réalité culturelle argentine :

En otras palabras, no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender – y sobre todo hacer sentir – hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, no pudo dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos⁴⁹⁴.

Cette idée, exprimée en 1956 a été réitérée par Birri, à quelques nuances près, tout au long de sa carrière. Elle est clairement établie dans un texte de 1997 – un hommage à Zavattini – dans lequel, en constatant l'influence qu'eut le néoréalisme en Amérique latine, surtout sur les réalisateurs de sa génération, Birri affirmait que le néoréalisme n'était pas un « modèle », mais une « clé pour accéder à la réalité » : « Un “modelo” es algo para copiar. Una “llave” es algo que sirve para abrir. El neorrealismo jamás fue un modelo, sino una llave, una herramienta, para entender, interpretar, para abrirnos una nueva realidad⁴⁹⁵. »

L'auteur argentin va même plus loin en établissant dans ce même texte que « tout » le « Nuevo Cine Latinoamericano descende, procede, fluye del neorrealismo »⁴⁹⁶. Cependant, même en considérant l'influence du néoréalisme comme une « clé », suivant la proposition de Birri, affirmer que tout le projet du Nouveau cinéma latino-américain provient du néoréalisme nous paraît réducteur. Cela implique, étrangement, de situer en Italie et non en Amérique latine l'origine du projet cinématographique que nous étudions – ce qui renferme même un certain arrière-goût d'ethnocentrisme. Par ailleurs, Birri n'accorde pas assez d'importance à

⁴⁹⁴ « En d'autres termes, il ne s'agissait pas de faire du cinéma néoréaliste en Argentine, mais de faire comprendre – et, surtout, sentir – jusqu'à quel point il est nécessaire que l'art cinématographique, en vertu de ses propres moyens d'expression, s'appuie sur la réalité des images qui tombent sous nos yeux, sous nos objectifs, et jusqu'à quel point ce réalisme, la réalité de ces images ne put cesser d'être la réalité de notre propre région, de notre propre nation, des sujets et problèmes qui, pour être régionaux, n'en sont pas moins nationaux et, dans tous les cas, urgentement humains. » Fernando Birri. « Nace una experiencia cinematográfica ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 239 (nous traduisons).

⁴⁹⁵ « Un “modèle” sert à être copié. Une “clé” sert à ouvrir. Le néoréalisme n'a jamais été un modèle, mais bien une clé, un outil pour comprendre, interpréter, nous ouvrir à une nouvelle réalité ». Fernando Birri. « Za e l'America latina ». *op. cit.*, p. 113 (nous traduisons). Néanmoins, il convient de souligner que toute image, dans un sens large, est une clé pour comprendre la réalité. Comme l'a dit Jean-Pierre Vernant : « L'image a comme fonction de rendre présent *hic et nunc* quelque chose qui en même temps n'est pas là, un au-delà et un ailleurs qui a une forme complètement différente de ce qui est vu. » Jean-Pierre Vernant. *Autour de l'image*. Genève : Ecole supérieure des Beaux-arts, 2004, p. 17.

⁴⁹⁶ « le Nouveau cinéma latino-américain descend, procède, découle du néoréalisme ». *Ibidem*. p.127 (nous traduisons).

d'autres « clés » essentielles à la genèse du projet du Nouveau cinéma latino-américain : la tradition cinématographique autochtone, le mélodrame latino-américain – avec ses versants littéraire et cinématographique –, l'influence du cinéma de Buñuel – inspiration manifeste de cinéastes tels Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea et Julio García-Espinosa, entre autres –, la Nouvelle vague et les nouveaux cinémas européens, ainsi que, bien entendu, les avant-gardes historiques et le cinéma muet soviétique. Par exemple, bien que Santiago Álvarez soit l'un des cinéastes les plus représentatifs du Nouveau cinéma latino-américain, son œuvre est très éloignée du néoréalisme. Malgré tout, l'affirmation de Birri est intéressante non pour sa rigueur, mais pour ce qu'elle nous donne à voir de sa propre expérience subjective, de sa conception et de sa vision du cinéma. Si, pour le projet du Nouveau cinéma latino-américain, le néoréalisme est bien une « clé », elle n'est ni la seule, ni la principale ; pour Birri, dans les années cinquante et soixante, c'était la « clé » par excellence⁴⁹⁷.

Le postulat de Birri selon lequel la « réalité des images » est nécessairement le reflet de la réalité de la « région/nation » est déclenché par la « clé » néoréaliste. Néanmoins, paradoxalement, la conception du cinéma avant tout comme forme de rapprochement du réel mènera Birri à s'éloigner de l'exemple italien sur un aspect fondamental : sa proposition cinématographique s'intéresse particulièrement à la non-fiction ou documentaire – avec toute l'imprécision que comportent ces termes.

⁴⁹⁷ Il convient de garder à l'esprit que, le temps passant, Birri introduira dans son cinéma des éléments de sa fantaisie personnelle, de l'imaginaire collectif et du réalisme magique de García Márquez (par exemple dans le film *Un señor muy viejo con unas alas enormes* – Un monsieur très vieux avec des ailes immenses, 1988 – adapté de la nouvelle homonyme de García Márquez). Le cinéaste élargit ainsi son concept du réel, qui ne se limite alors plus, selon lui, au matériel ou au tangible, mais inclut l'imagination et même le délire en tant qu'élément constitutif de la réalité. C'est pour cela que Birri propose de faire la distinction « entre un *realismo mal entendido*, interpretado muchas veces como *naturalismo*, y un *delirio* que también forma parte de la realidad, o el *delirio* que también es la realidad ». (« [...] entre un *réalisme mal compris*, souvent interprété comme du *naturalisme*, et un *délire* qui fait aussi partie de la réalité, ou le *délire* qui est aussi la réalité ». Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. op. cit., p. 85, nous traduisons). Similairement, García Márquez, camarade d'études de Birri à Rome, a aussi souligné l'importance, selon lui, du néoréalisme dans l'émergence du réalisme magique : « Alguém já trabalhou a possibilidade de a mais provável fonte de inspiração do Realismo mágico latino americano poder ter sido *Miracolo a Milano*? [...] O Neo-realismo italiano não foi apenas um modismo intelectual; foi uma chave para interpretar o mundo » (« Quelqu'un a-t-il déjà pensé que la source d'inspiration probable du réalisme magique latino-américain aurait pu être *Miracle à Milan* ? [1950, de Vittorio de Sica et Cesare Zavattini]. [...] Le néoréalisme italien ne fut pas qu'une mode intellectuelle : ce fut une clé pour interpréter le monde ». Gianni Mina. « Interview de Gabriel García Márquez ». In *América Latina vista por...*, Mexico : Diana, 1996, p. 93. Cité par Julianne Burton. « Repensando os anos 50 ». In *Neo-realismo na América Latina*, op. cit., p. 208 (nous traduisons).

Birri soutenait auprès de ses étudiants, avant le tournage, une méthode qu'il appela les « approximations successives »⁴⁹⁸, c'est-à-dire une étude approfondie des thématiques qui allaient être abordées, des lieux où se ferait le tournage et une approche préalable des personnes avec qui ils auraient à faire. Ceci impliquait un allongement important des temps de préparation et de tournage – qui pouvaient s'étendre sur plusieurs années – par rapport à ceux du cinéma « indépendant » ou « industriel » qui se faisait jusqu'alors en Argentine. Le fondateur de l'École de Santa Fe soulignait aussi le rôle du cinéma comme outil de connaissance de la réalité ou de rapprochement à celle-ci en utilisant le concept d'« enquête » ou « enquête sociale » pour parler de certains de ses films, comme l'emblématique *Tire dié* (1956-1958, 1960). L'appartenance de l'École de Santa Fe à la faculté de Sociologie de l'Université du Littoral est en accord avec cette manière de considérer le cinéma en tant que moyen de connaissance de la communauté. Il convient d'ajouter que Birri s'opposait à la façon dont était conçu le cinéma industriel en Argentine, mais pas au cinéma industriel lui-même : il souhaitait, à long terme, le développement d'une industrie du cinéma à Santa Fe. Comme l'explique Héctor R. Cohen, pour Birri, « sin producción en gran escala y un aceitado sistema de distribución –una inquietud compartida con Glauber Rocha, su *imão solar*- la transformación de la pasividad del gran público en una actitud crítica es sólo una ilusión »⁴⁹⁹.

Il est possible de trouver des points communs entre la tentative de Birri de rénover le champ cinématographique argentin et ce qu'entreprendrait l'ICAIC à partir de 1959. Le néoréalisme comme premier modèle d'inspiration est le trait extérieur le plus apparent, mais il n'est ni le seul ni le plus significatif. Dans les deux cas, il y a une relecture négative du passé immédiat et une volonté de changer non seulement les thématiques dominantes, mais aussi – et surtout – les formes de production cinématographiques. De plus, tant Birri que les cinéastes cubains entreprennent la rénovation du cinéma à partir d'une institution créée expressément pour cela. Cependant, les divergences entre les deux expériences aussi sont évidentes : Birri ne compte pas sur le soutien d'un régime révolutionnaire – au contraire, il s'oppose au régime en place – son travail se limite à la production et à la réalisation et il ne s'aventure quasiment pas dans la distribution et l'exploitation. De plus, il est loin d'exercer un rôle hégémonique sur l'horizon

⁴⁹⁸ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. op. cit., p. 47.

⁴⁹⁹ « sans une production à grande échelle et sans un système de distribution bien huilé –préoccupation partagée avec Glauber Rocha, son *imão solar* – la transformation de la passivité du grand public en attitude critique n'est qu'illusion ». Héctor R. Cohen. op. cit., p. 175 (nous traduisons). La nécessité de développer une industrie cinématographique nationale est particulièrement évidente dans le livre de Rocha *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Révision critique du cinéma brésilien, 1963) que nous analyserons au chapitre suivant.

cinématographique argentin. Ajoutons à cela que l'expérience de l'École documentaire est mieux délimitée en termes chronologiques (elle se développe entre 1956 et 1976⁵⁰⁰). Elle est aussi plus restreinte en termes géographiques – elle se concentre dans une région et en influence d'autres – que celle de l'ICAIC, qui recouvre la production d'un pays et influe sur celle d'autres pays. Enfin, Birri n'est pas aussi strictement attaché à un mouvement politique ou à un régime que les cinéastes cubains de l'époque, même s'il est révolutionnaire d'un point de vue idéologique. En ce sens, l'École de Santa Fe ne prétendit pas, à partir du cinéma, promouvoir l'action concrète et la pensée théorique d'un mouvement politique donné ; elle visa plutôt une prise de conscience des problèmes sociaux traversés par l'Argentine. Comme nous le verrons dans la partie suivante, ce sera aussi l'une des principales différences entre l'École dirigée par Birri et d'autres groupes argentins qui reprendront l'expérience de Santa Fe, tout particulièrement le groupe *Cine Liberación* et le groupe *Cine de la Base*.

2. Les premières œuvres de l'École documentaire de Santa Fe : dépassement du concept d'auteur et prise de conscience du spectateur

2.1) Le « fotodocumental »

Le travail entrepris par Birri et ses étudiants à partir de 1956 eut à affronter le manque de moyens économiques. L'Institut ne disposait ni de salles spécialisées – celles des facultés de Chimie et de Droit étaient utilisées – ni de matériel ; malgré cela environ cent-trente étudiants participèrent au premier séminaire proposé par Birri. Le manque de moyens et le nombre élevé de personnes intéressées par les ateliers de l'Institut obligèrent son créateur à inventer des solutions pour l'enseignement du cinéma. La première d'entre elles fut ce que Birri nomma les *fotodocumentales* (les « photo-documentaires ») et qui consistait en la prise de photographies relatives aux aspects quotidiens de Santa Fe, accompagnées d'une petite enquête sur le sujet photographié incluant des données telles que « apuntes de texto, de temas, de libreto, y apuntes fotográficos de rostros, personajes, ambientes »⁵⁰¹. Ce type d'exercice cherchait à capter la valeur testimoniale de l'image (fixe, dans ce cas) et à entraîner et

⁵⁰⁰ Birri ne fut le directeur que jusqu'en 1963 ; il dut ensuite s'exiler en Italie et l'École perdit alors une part de ses objectifs originaux.

⁵⁰¹ « notes écrites – texte, sujets, scénarios – et notes photographiques – visages, personnages, environnements ». Fernando Birri. « Nace una experiencia cinematográfica ». *op. cit.*, p. 240-241 (nous traduisons).

sensibiliser le regard des étudiants⁵⁰². L'œuvre fut conçue comme collective, l'auteur étant le groupe d'étudiants. Par ailleurs, déjà dans les premiers de ces exercices, réalisés en 1956, se remarque une forte préoccupation sociale, qui anticipe les thématiques des films de l'École, ainsi que les réflexions théoriques de Birri sur la « mission » sociale du cinéma. Dans le carnet édité contenant les premiers *fotodocumentales*, Birri justifia la prédominance des représentations des groupes défavorisés de Santa Fe par l'« immédiateté » de ces problématiques ; ce qui souligne non seulement leur proximité, mais aussi un certain sentiment d'« urgence » dans l'action des étudiants de l'École, orientée vers la dénonciation sociale :

Algunos se preguntarán, nos preguntarán por qué no hemos hecho por ejemplo el convento de San Francisco en el sur de la ciudad o los jacarandas del norte, que también son Santa Fe [...]. Podemos contestarles que la técnica del fotodocumental, en principio, no excluye una posibilidad similar, pero que nos comprendan en nuestra urgencia por poner esta técnica —y la técnica del filme en general— al servicio de preocupaciones mucho más inmediatas [...]. No ignoramos que además de los presentados, que además de los pibes que chirolean al paso del tren, que además del hacinamiento de los conventillos, de la falta de luz, de higiene, de la escasez de agua en las barriadas, del desvalimiento de la vejez, del abandono de la infancia, de las dificultades cotidianas en la lucha por la vida —¿vida?— de nuestros hombres y mujeres, hay muchos otros temas —más gentiles o coloridos— que nos recordarán que también se hubieran podido tocar, porque también son Santa Fe. No podemos sino contestarles del mismo modo: que éstos que aquí presentamos también son Santa Fe⁵⁰³.

⁵⁰² L'idée des *fotodocumentales* est inspirée par les reportages photographiques *Un paese* de Paul Strand avec des textes de Zavattini (Turin : Einaudi, 1955) et *I bambini di Napoli* avec les photographies de Chiara Samugheo et les textes de Domenico Rea (*Cinema nuovo*, n° 63, 1955). Birri projeta les deux œuvres à ses étudiants pendant la première session pratique de son cours. C'est au Festival SODRE (Uruguay, 1958) qu'il présenta les *fotodocumentales* de l'École à un public international pour la première fois. John Grierson qualifia cette initiative de « un esplendido ejemplo de método de enseñanza y el primero que he visto que contribuya tan simplemente y tan bien al aprendizaje de cómo hacer un film ». (« [...] un superbe exemple de méthode d'enseignement et le premier que j'aie vu qui contribue aussi simplement et aussi bien à l'apprentissage de comment faire un film ». *Ibidem*. p. 239, 249, nous traduisons).

⁵⁰³ « Certains se demanderont, nous demanderont pourquoi nous n'avons pas filmé, par exemple, le couvent de San Francisco au sud de la ville ou les jacarandas au nord, qui sont aussi Santa Fe [...]. Nous pouvons leur répondre que la technique du *fotodocumental* n'exclut pas, en principe, de telles possibilités, mais qu'ils nous comprennent dans notre urgence de mettre cette technique – et la technique filmique en général – au service de préoccupations beaucoup plus immédiates [...]. Nous n'ignorons pas qu'à côté de ceux que nous présentons, à côté des gamins qui mendient au passage du train, à côté de l'entassement dans les logements, du manque de lumière et d'hygiène, de l'insuffisance de l'eau dans les bidonvilles, de la détresse de la vieillesse, de la détresse de l'enfance, des difficultés quotidiennes dans la lutte pour la vie – la vie ? – de nos hommes et femmes, il existe de nombreux autres sujets – plus agréables ou pittoresques – que, nous rappelleront-ils, nous aurions aussi pu aborder, car ils sont aussi Santa Fe. Nous ne pouvons que leur répondre la même chose : que ceux que nous présentons ici, c'est aussi Santa Fe. » Cet extrait provient du texte « El fotodocumental », originellement publié 1956 par l'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral. *Ibidem*. p. 241-242 (nous traduisons).

Nous pouvons voir, dans l'extrait ci-dessus, que Birri établit une dichotomie entre les éléments folkloriques et touristiques de Santa Fe et les classes défavorisées qui n'apparaissent pas dans les autoreprésentations de la ville. Cette opposition n'est pas innocente, puisque le cinéaste évite de mentionner d'autres thématiques susceptibles d'être abordées – comme les activités liées au commerce, l'éducation, l'industrie, la vie quotidienne des classes moyennes, etc. – et qui remettraient en cause le binôme formé par ces deux extrêmes, réducteur vis-à-vis de la complexité urbaine. L'esprit de provocation de la réduction faite par Birri est augmenté par le langage légèrement ironique utilisé et qui veut montrer que la misère sociale fait partie intégrante de la réalité urbaine (« c'est aussi Santa Fe »). Ainsi, l'École annonce explicitement qu'elle privilégiera, dans ses travaux pratiques, le traitement de cette partie de la réalité. Le texte acquiert ainsi une valeur programmatique renforcé par le lieu où il apparaît: le carnet de *fotodocumentales*, c'est-à-dire la première création que l'École rend publique. Cet acharnement à provoquer et, en même temps, à établir une sorte de feuille de route rapproche cet écrit des manifestes qui accompagneront les présentations des principaux films réalisés par l'École et par Birri⁵⁰⁴.

2.2) *Tire dié* et le concept de « film-école »

Parmi les premiers *fotodocumentales* se trouve celui qui sera à l'origine du premier film réalisé par l'École : *Tire dié*, brièvement décrit dans la citation ci-dessus : « des gamins qui mendient au passage du train. » Le film décrit les conditions de vie difficiles des campements sur les bords du Salado, dans la ville de Santa Fe. Plusieurs de ses habitants y sont interviewés : mères, pères, vieux, artisans, vendeuses de légumes, enfants, etc. Une attention particulière est portée sur les enfants du campement qui vont au « *tire dié* » (« Jetez dix centimes »), une pratique dangereuse qui consiste à courir sur les bords d'un pont ferroviaire de six mètres de haut, en demandant des pièces aux passagers des trains qui traversent le viaduc à faible vitesse.

Le film a été défini, à plusieurs reprises, comme un film-école, car il s'agit d'un exercice d'apprentissage cinématographique. Le concept de film-école synthétise la pensée de Birri sur l'apprentissage du cinéma où théorie et pratique sont inséparables : « [...] lo importante es

⁵⁰⁴ Il ne s'agit cependant pas d'un manifeste ; en effet Birri y inclut certains éléments qui l'éloignent de ce type de texte, comme par exemple une description détaillée du processus qui mena à la création de l'École documentaire de Santa Fe, ce qui le rapproche plutôt d'une sorte de chronique sur les premiers pas de l'institution.

hacer cine, y mientras se hace cine se aprende. Teoría y praxis [van] de la mano⁵⁰⁵. » Les conditions de réalisation de ce film sont atypiques dans le cinéma argentin : il s'agit du premier film produit par une université du pays et il fut réalisé par cent-vingt étudiants n'ayant jamais, auparavant, participé à un projet de cinéma, qui furent dirigés par Birri. Son élaboration dura environ deux ans (1956 – 1958) et la méthode des « approximations successives » y fut pratiquée. La première version du film, réalisée en 16 mm et d'une durée d'environ une heure fut modifiée par Birri et ses étudiants en 1960 : elle fut réduite à un peu plus d'une demi-heure et agrandie à 35 mm. Les changements furent en grande mesure adoptés suite à des enquêtes, réalisées lors de certaines des projections du film, qui cherchaient à définir les aspects considérés améliorables par le public⁵⁰⁶. La technique des enquêtes ne fut donc pas uniquement utilisée dans la construction du film, mais aussi lors de sa réception, ce qui, à son tour, amena à une nouvelle construction. Cette logique dialectique servit pour stimuler le rôle actif du spectateur prôné par Birri.

Aucune copie de la version originale n'a été conservée : elle fut entièrement remplacée par cette seconde version considérée comme « définitive » par l'École. Au son original défectueux fut superposée la voix d'acteurs professionnels doublant les personnes interviewées, et le montage du son fut refait dans les studios d'Argentina Sono Films. La qualité de l'image est faible, non seulement à cause de la faible expérience des étudiants, mais aussi – et surtout – à cause du manque de moyens économiques. Comme le rappelle Birri lui-même, *Tire dié* fut filmé avec une pellicule Ferrania périmée, donnée par un de ses contacts du milieu cinématographique italien⁵⁰⁷.

Dans le générique de début de *Tire dié* apparaît la liste des étudiants qui participèrent à sa réalisation, précédée par le texte suivant : « El trabajo original en 16mm que sirvió de base a esta nueva versión en 35mm fue cumplido por los alumnos...⁵⁰⁸. » Après une longue énumération de noms, vient : « dirigidos por FERNANDO BIRRI Director del Instituto de Cinematografía » (« dirigés par FERNANDO BIRRI, Directeur de l'Institut de

⁵⁰⁵ « [...] la chose importante est de faire du cinéma, et pendant qu'on fait du cinéma, on apprend. Théorie et praxis [vont] ensemble ». Fernando Birri, cité par José Carlos Avellar. *A ponte clandestina, teorías de cinema na América Latina*. São Paulo : Editora 34, 1995, p. 62 (nous traduisons).

⁵⁰⁶ Fernando Birri. « Nace una experiencia cinematográfica ». *op. cit.*, p. 265 – 271.

⁵⁰⁷ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. *op. cit.*, p. 21.

⁵⁰⁸ « L'œuvre originale en 16 mm qui servit de base pour cette nouvelle version en 35 mm fut réalisée par les étudiants... » (nous traduisons).

cinématographie »). Le terme « director » qui, en espagnol, renvoie aussi bien à un « directeur » qu'à un « réalisateur » est ici employé deux fois, avec ces deux significations différentes. D'une part, il désigne Birri comme « director » des étudiants qui réalisèrent le film, ce qui suggère qu'il est aussi le réalisateur du film ; d'autre part, il le désigne comme directeur de l'École, mettant ainsi en exergue son rôle d'enseignant. En tenant compte du fait que *Tire dié* est pour Birri un film-école, il faudrait peut-être considérer que son rôle dans le film fut à la jonction de ces deux fonctions : la figure de « director » de cinéma (« réalisateur ») et celle de directeur d'école s'unissent. Cette juxtaposition des deux rôles est en accord avec la conception du cinéma comme entreprise collective défendue par Birri à l'École documentaire de Santa Fe et, en général, tout au long de sa carrière de réalisateur et d'enseignant. « Yo siempre entendí el cine como un arte de equipo, como un arte colectivo »⁵⁰⁹, a-t-il affirmé, ce qui implique une différence marquée par rapport à la « politique des auteurs » qui influença fortement d'autres cinéastes latino-américains de cette époque, tel, par exemple, Glauber Rocha, comme nous le verrons au chapitre suivant.

La conception du cinéma comme art collectif est semblable à celle d'autres cinéastes latino-américains qui travaillèrent avec des groupes stables de collaborateurs – c'est le cas, par exemple, de Santiago Álvarez dans les Actualités ICAIC latino-américaines – et de quelques collectifs de cinéastes tels les groupes *Cine Liberación* et *Cine de la Base* en Argentine ou le groupe *Ukamau* en Bolivie. Le cinéma considéré comme œuvre collective cohabite, dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain, avec des visions plus attachées à la « politique des auteurs », ce qui montre la diversité tant des propositions latino-américaines que des stratégies productives mises en œuvre pour développer un cinéma latino-américain « de libération ».

Dans le cas de *Tire dié*, les étudiants furent divisés en petites équipes chargées de réaliser l'enquête de terrain : il s'agit d'une première approche des personnes vivant dans les campements du Salado. Par la suite, chacune des équipes, accompagnée de deux photographes et des preneurs de son, réalisa des entretiens avec les divers personnages choisis pour le film. Ces deux phases demandèrent une année de travail. L'évaluation du travail final se fit aussi en groupe, ce qui mena à la seconde version de 1960. Si le rôle joué par Birri

⁵⁰⁹ « J'ai toujours considéré le cinéma comme un art d'équipe, comme un art collectif ». Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos. op. cit.*, p. 50 (nous traduisons).

alliait celui de réalisateur à celui de directeur d'école, celui des étudiants conjugua l'apprentissage académique avec la créativité artistique ; c'est pourquoi Birri les définit comme « étudiants-auteurs » (« alumnos-autores »)⁵¹⁰.

2.3) *Tire dié et le rôle social du cinéma*

Comme l'explique Birri dans *La escuela documental de Santa Fe*, l'objectif du film était d'aborder : « [...] el problema de los pibes que piden monedas en el puente, como efecto de causas sociales, con el alerta de que, de no eliminar estas causas, nuevos pibes caerán en esa necesidad⁵¹¹. » La structure du film tend à atteindre ce but, c'est-à-dire à montrer le problème de la mendicité infantile, à expliquer que ce sont les conditions de vie précaires dans le campement du Salado qui poussent les enfants à mendier et à « alerter » le spectateur de la persistance du problème.

Le film commence par des vues aériennes de Santa Fe, un narrateur énumérant quelques-unes des caractéristiques de la ville. Le registre ne s'éloigne pas des documentaires institutionnels, centrés sur la promotion de villes ou régions par l'exaltation de leurs richesses naturelles ou patrimoniales et l'énumération de données sur leur développement économique :

Santa Fe, capital de la provincia del mismo nombre, República Argentina, 31° de latitud sur y 60° de longitud oeste, ubicada en la confluencia de los ríos Paraná y Salado en el litoral argentino. Fundada por Juan de Garay en 1573 bajo el imperativo "hay que abrir puertas a la tierra". Doscientos mil habitantes hasta hoy, año 1958, con 5133 nacimientos el año pasado. Importante centro agrícola ganadero con un puerto de 3200 metros de muelles de piedra con capacidad para 40 buques de ultramar a la vez [...].⁵¹²

Cependant, le discours du narrateur prend rapidement un autre ton ; celui-ci commence à mélanger ces données « sérieuses » ou « officielles » avec d'autres complètement superflues, montrant ainsi le caractère parodique cette introduction :

⁵¹⁰ *Ibidem*. p. 31.

⁵¹¹ « [...] comme effet de causes sociales le problème des gamins qui demandent des pièces sur le pont, en avertissant que, si ces causes ne sont pas éliminées, d'autres gamins tomberont dans cela ». *Ibid.* p. 26 (nous traduisons).

⁵¹² « Santa Fe, capitale de la province du même nom, République Argentine, 31° de latitude sud et 60° de longitude est, située à la confluence des fleuves Paraná et Salado sur le littoral argentin. Fondée par Juan de Garay en 1573 sous la devise « il faut ouvrir des voies vers la terre ». Deux-cents-mille habitants jusqu'aujourd'hui, année 1958, avec 5 133 naissances l'année dernière. Important centre agricole d'élevage, avec un port de 3 200 mètres en pierre ayant une capacité d'accueil de quarante navires de haute mer [...] ». (Nous traduisons).

[Santa Fe cuenta] con 106 escuelas primarias, diurnas y nocturnas, escuelas fábricas, jardines de infantes, donde 36.055 alumnos gastan 13.000 cajas de tiza blanca al año, con tres millones de panes que se comen cada mes, 32.800.000 vasos de cerveza que se beben cada año [...] ⁵¹³.

Au moment où le narrateur commence l'énumération ci-dessus, la vue aérienne de la ville s'amplifie. Vient alors un autre plan d'ensemble qui embrasse un espace plus large, c'est-à-dire que la distance par rapport à la ville est plus élevée et les bâtiments semblent plus petits. La caméra renforce, visuellement, l'effet de distanciation mis en place par la longue énumération du narrateur – le prologue dure presque quatre minutes – ; la futilité et l'abondance des données empêche d'avoir un accès immédiat à la ville et l'utilisation excessive des statistiques finit par confondre et résulter banal.

C'est tout le contraire qui arrive quand passent les vues aériennes des campements du Salado. Le plan est moins large, les baraques sont un peu plus proches, comme si l'avion d'où est prise la vue était sur le point d'atterrir. Le narrateur souligne que nous verrons ce dont les statistiques officielles, trop occupées à dépeindre le progrès, ne se préoccupent pas : « Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se hace incierta: hay muchos, ¿cuántos? demasiados ranchos en los que viven centenares de familias santafesinas ⁵¹⁴. » L'imprécision et même l'absence de données statistiques s'accompagnent du rapprochement du problème qui va être abordé et qui inclut, depuis le début, un positionnement discursif explicite cherchant à générer la prise de conscience du spectateur : à Santa Fe, comme dans *nombre* d'autres villes argentines, il y a *trop* de cahutes dans lesquelles vivent *trop* de familles de Santa Fe. La logique du prologue est semblable à celle du texte de Birri sur les *fotodocumentales* : la marginalité sociale est une réalité crue, trop longtemps ignorée par le discours officiel et c'est pour cela qu'elle doit être mise en avant. Comme

⁵¹³ « [Santa Fe compte] 106 écoles primaires, diurnes et nocturnes, des écoles-usines, des jardins d'enfants, où 36 055 élèves utilisent 13 000 caisses de craie blanche par an, plus trois millions de pains mangés par mois, 32800000 verres de bière bus par an [...] ». María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 373 (nous traduisons).

⁵¹⁴ « En arrivant à la lisière de cette ville organisée, comme dans *nombre* d'autres villes, les statistiques deviennent incertaines : il y a beaucoup – combien ? – de cahutes dans lesquelles vivent des centaines de familles de Santa Fe » (nous traduisons).

l'explique Birri : « Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible – invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver⁵¹⁵. »

L'explication de ce que Birri nomme les « causes sociales » conduisant au phénomène de la mendicité sur le pont est surtout donnée au travers des interviews avec les habitants du campement. Une fois de plus, dans cette première « enquête sociale filmée » – titre sous lequel est présenté le film – l'approche quantitative est abandonnée au profit des témoignages directs des personnages choisis pour le film. Ceux-ci parlent de leurs difficultés à trouver du travail, des salaires de misère qu'ils reçoivent et ils se plaignent de la hausse des prix des biens. Ils parlent aussi des maladies dont ils souffrent, du manque d'hygiène dans le campement, des crues du fleuve qui transforment le terrain en borbier, de la surpopulation, et l'accent est porté sur l'absentéisme et l'abandon scolaires. Le film juxtapose les interviews filmées – les personnes interviewées regardant souvent l'objectif de manière frontale – et d'autres images où elles apparaissent dans leurs activités quotidiennes, pendant que leur témoignage continue en voix-off (et, rappelons-le, doublé par un acteur).

Le point culminant de l'attention et de la tension dramatique se trouve dans la séquence qui montre la course des enfants sur le pont, et qui occupe quasiment tout le dernier tiers du film. Celle-ci commence par un plan large de deux enfants qui courent vers le pont et grimpent sur une tour du chemin de fer pour attendre le train. Vient ensuite un gros plan de chacun des enfants regardant l'horizon depuis là-haut, puis la course des enfants près des wagons, accompagnée de leurs cris « tire dié, oiga » (« Hé, jetez-moi dix centimes ! »). La scène se reconstruit en alternant différents points de vue : depuis l'intérieur du train, depuis ses fenêtres et depuis le pont, c'est-à-dire en combinant diverses plongées et contre-plongées, ce qui accélère le rythme du film et accentue la distance entre ceux qui font l'aumône et ceux qui la reçoivent. Les panoramiques et les travellings sont fréquents – le train étant utilisé pour cela. L'élément principal de la séquence est le visage des filles et garçons qui mendient, mais y sont aussi insérées des images de passagers, comme celle d'une fillette se penchant par la fenêtre du train et faisant une bulle de chewing-gum, ou celle de femmes et hommes regardant les enfants depuis l'intérieur des wagons. Emilio Bernini dit : « [...] la unidad espacial del

⁵¹⁵ « Ce que je voulais, c'était découvrir la face cachée de l'Argentine invisible – invisible non parce qu'on ne la voyait pas, mais parce qu'on ne voulait pas la voir ». Julianne Burton. « Interview de Fernando Birri » (1979), cité par José Carlos Avellar. *op. cit.*, p. 44 (nous traduisons).

acontecimiento queda entonces fragmentada, y en su lugar se ofrece un episodio pautado por el análisis. Con ello la escuela diverge de la herencia neorrealista⁵¹⁶. »



Cette divergence peut se retrouver dans le témoignage du garde-voie, qui parle des risques de ce type de mendicité. Il y a aussi quelques commentaires en voix-off des passagers qui s'apitoient sur les enfants ou les critiquent. La séquence se termine avec d'autres images d'enfants qui courent, filmés en plongée depuis le train, puis une fenêtre se ferme et le train s'éloigne définitivement. Pour finir, viennent s'ajouter quelques images des disputes entre les enfants pour les pièces, des conversations sur ce qu'ils ont gagné et de quelques témoignages

⁵¹⁶ « [...] l'unité spatiale de l'événement est alors fragmentée, et à sa place s'offre à nous un moment réglé par l'analyse. En cela, l'École diverge de l'héritage néoréaliste ». Emilio Bernini. « La vía política del cine argentino », cité par María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 375 (nous traduisons).

sur ce qu'ils feront de l'argent : certains vont acheter à manger ou le donneront à leurs parents, d'autres le joueront entre eux.

L'avertissement sur les risques du maintien de cette coutume, que Birri établit comme l'un des objectifs de *Tire dié*, est donné dans la dernière scène lorsqu'une mère dit, se référant à son enfant d'environ trois ans : « Este todavía es demasiado chiquito para ir al tire dié⁵¹⁷. » Le film termine par un zoom avant sur le visage sale de l'enfant jusqu'à le cadrer en gros plan, ses grands yeux sombres interrogeant et interpellant le spectateur, comme si de lui dépendait la réalisation de la prédiction de sa mère. Comme l'ont montré Aimaretti, Bordigoni et Campo, la durée du plan, de 29 secondes – le maximum permis par la caméra Bolex à ressort – contribue à intensifier la charge émotive du final⁵¹⁸. Pendant quelques secondes, l'image est accompagnée par le tango *Mi Buenos Aires querido* dont le dernier vers qui s'entend est « Aquellos ojos que acarician al mirar »⁵¹⁹. Puis le son s'arrête brusquement, alors que l'image continue quelques secondes de plus. L'utilisation de la musique du tango comme contrepoint, l'allusion aux yeux et le silence abrupt donnent au final un ton de dénonciation ironique, qui clarifie davantage l'un des objectifs du film : obtenir une réaction du public face au problème social décrit.



La séquence du passage du train a une valeur métaphorique, d'autant plus si l'on tient compte de la valeur autoréférentielle du train pour le cinéma, depuis ses origines. *Tire dié* semble dialoguer avec *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, mais alors que dans le film emblématique

⁵¹⁷ « Celui-là est encore trop petit pour aller au *tire dié* » (nous traduisons).

⁵¹⁸ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 375.

⁵¹⁹ « Ces yeux qui caressent en regardant ». (nous traduisons).

des frères Lumière l'arrivée du train paraît une promesse de futur, une célébration de la modernité et du progrès, le départ du train dans *Tire dié*, qui laisse derrière lui des enfants se disputant pour des pièces de monnaie, montre l'autre face de ce progrès. La modernité et le développement apparaissent comme une promesse inaccessible pour de vastes secteurs de l'Argentine – et de l'Amérique latine en général.

Birri a décrit sa propre interprétation métaphorique de cette séquence, non sans réductionnisme :

[...] en *Tire dié* el tren es casi un portador de desgracia, un portador de infelicidad: es el mundo de arriba que se contrapone al mundo de abajo. El mundo de abajo es el de la infelicidad y el de arriba el de la felicidad que se permite arrojar limosnas al de abajo. [...] Mientras el de arriba es el mundo del progreso, del movimiento, el de abajo es el mundo de la necesidad, que corre para alcanzar el tren pero no puede subirse a él⁵²⁰.

Cette division stricte entre deux mondes a mené quelques historiens du cinéma comme César Maranghello à taxer le film de « manichéisme populiste »⁵²¹. Les paroles de Birri laissent entrevoir une lecture du film qui simplifie visiblement la complexité sociale. Certes, le film n'est pas exempt d'un certain réductionnisme ; ses significations sont néanmoins beaucoup plus riches que ce que déclare Birri. Ainsi, par exemple, la fragmentation de l'unité spatiale à laquelle faisait référence Bernini évite qu'un seul point de vue ne soit assumé, pendant la séquence du train. En effet, s'y présentent diverses façons d'interpréter et d'accéder subjectivement au phénomène de la mendicité : celle des enfants (privilegiée par le montage), celle du garde-voie, celle des passagers adultes. Enfin, cette manière de construire la séquence ne va pas sans une certaine réflexion sur le cinéma. Il semblerait qu'il y ait un questionnement implicite du rôle que doit avoir le cinéaste, comme si le film demandait où celui-ci doit se situer, jusqu'où il peut prendre sincèrement la position de l'enfant qui court, alors qu'il appartient au monde qui est à l'intérieur du train. Comme nous le verrons, ce questionnement, sous différentes formes, se trouve au cœur des débats sur le rôle social du cinéma qui enrichirent et forgèrent le projet du Nouveau cinéma latino-américain. Nous pourrions

⁵²⁰ « [...] dans *Tire dié* le train est presque un porteur de malheur, un porteur de misère : c'est le monde d'en haut qui s'oppose au monde d'en bas. Le monde d'en bas est celui du malheur et celui d'en haut celui du bonheur qui se permet de lancer l'aumône à celui d'en bas. [...] Alors que celui d'en haut est le monde du progrès, du mouvement, celui d'en bas est le monde du besoin, qui court pour atteindre le train mais qui ne peut pas y monter ». Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. op. cit., p. 53 (nous traduisons).

⁵²¹ Maranghello fait référence au film en tant que « manichéisme populiste ». Cf. César Maranguello. *Breve historia del cine argentino*. op. cit., p. 170.

également citer les tentatives de « prolétarianisation » du cinéaste – ou du groupe de cinéastes – défendues par le groupe *Cine Liberación* au travers des « groupes de cinéma-guérilla » que nous allons analyser dans la troisième partie.

Au-delà de cela, *Tire dié* a le mérite d'avoir approfondi les thématiques sociales à un moment où la majeure partie de l'industrie cinématographique argentine s'orientait vers le cinéma de genre – particulièrement la comédie et le mélodrame. Dans ce sens, *Tire dié* joue un rôle déterminant dans le « combat » pour ouvrir de nouveaux espaces dans les représentations de l'identité argentine. *Tire dié* est, selon Héctor R. Kohen, le premier film argentin qui « modifica radicalmente el reducido repertorio de tipos, personajes y conductas con el que el cine clásico reprodujo, construyó y multiplicó una propuesta de identidad nacional »⁵²². Dans l'horizon cinématographique argentin s'ouvre ainsi une brèche qui aura une influence importante sur le cinéma révolutionnaire du pays de la seconde moitié des années soixante.

2.4) *Les inondés, premier long-métrage de l'École*

Le concept de film-école fut gardé dans l'autre grand projet cinématographique rattaché à l'Institut : *Les inondés*, de 1961. Cependant, les conditions de réalisation de ce long-métrage – le premier filmé en province – diffèrent en grande mesure de celles de *Tire dié*. En effet, pour avoir accès aux financements publics, Birri dut accepter certaines conditions du Syndicat de l'Industrie cinématographique argentine (SICA), telles qu'engager des techniciens professionnels. Néanmoins, le film étant envisagé comme un exercice d'école de cinéma, le réalisateur fit en sorte que chaque technicien soit accompagné de deux étudiants, ce qui, dans les faits, impliqua que soixante-quinze personnes travaillèrent à la production, sans compter les acteurs⁵²³. Ainsi, une grande partie des responsables de l'équipe de Birri exerçaient aussi des fonctions académiques dans l'École ; parmi ceux-ci, le directeur de la photographie, Adelqui Camusso (coordinateur enseignant du Centre), le producteur exécutif, Edgardo Pallero (chef de l'atelier expérimental) et l'assistant réalisateur, Juan Oliva (chargé du département de Grammaire)⁵²⁴.

⁵²² « modifie radicalement le répertoire réduit de types, personnages et comportements avec lesquels le cinéma classique reproduisit, construisit et multiplia une proposition d'identité nationale ». Héctor R. Kohen. *op. cit.*, p. 115 (nous traduisons).

⁵²³ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 378.

⁵²⁴ Héctor R. Kohen. *op. cit.*, p. 116.

Contrairement à *Tire dié*, et bien qu'intégré dans le programme de l'Institut de cinématographie, *Les inondés* ne fut pas produit par l'Université du Littoral. Birri créa sa propre maison de production pour mener le projet. Les financements provinrent principalement d'un petit crédit de l'Institut national de cinématographie, mais aussi de la vente de « bons » d'un peso dans les boutiques, magasins et hôpitaux de Santa Fe. L'insuffisance des moyens et la grande taille de l'équipe entraînèrent d'importants problèmes de logistique qui firent que le tournage dura trois mois et qu'il fut difficile de terminer le film⁵²⁵.

Le nom de la maison de production de Birri est intéressant : il s'agit de *Producciones América Nuestra*, également connue sous son acronyme PAN, dans lequel on peut voir un indice de la préoccupation latino-américainiste qui caractérisera les suivants écrits théoriques de Birri⁵²⁶. Il serait néanmoins tendancieux d'y voir les prémices d'un projet cinématographique commun : *Les inondés* de même que les autres films produits à la fin des années cinquante et au début des années soixante par l'École documentaire de Santa Fe mettent en relief des thématiques éminemment régionales et nationales. En ce sens, le nom de la maison de production ne doit pas nous tromper : les problématiques latino-américaines sont encore loin d'être abordées dans l'œuvre théorique de Birri, bien qu'il soit possible de trouver des points communs entre l'Argentine et les autres pays d'Amérique latine, tant au niveau du cinéma qu'à celui des défis sociaux. Par ailleurs, Birri semblait particulièrement intéressé par d'autres significations que peut prendre l'acronyme PAN :

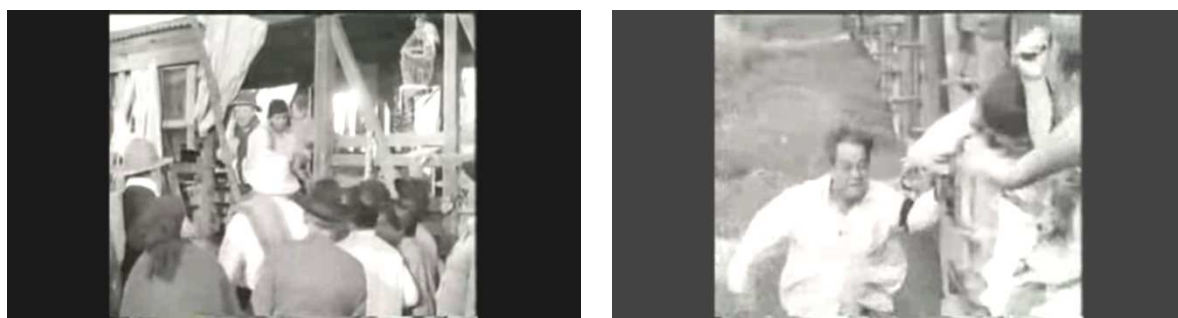
En principio, la sigla PAN significaba Producciones América Nuestra. En segundo lugar, PAN es una abreviatura de panorámica, un tipo de toma cinematográfica, pero también se refiere al pan que se come, es decir, al cine entendido como pan. Yo una vez dije que nuestra generación quería hacer un cine que fuera como un poco de pan; queríamos alimentar a los espectadores a pan y agua, dos elementos muy primarios pero muy sanos y, por otra parte, muy económicos⁵²⁷.

⁵²⁵ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos. op. cit.*, p. 38-40.

⁵²⁶ Il se peut que la conception générale de l'Amérique latine comme lieu d'appartenance et cadre de référence plurinational trouve son origine dans le séjour de Birri en Italie, où il cohabita avec des réalisateurs et des intellectuels d'autres endroits du continent, particulièrement Gabriel García Márquez, Julio García-Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea. Cependant, elle ne commence à se développer théoriquement et pratiquement qu'à la moitié des années soixante.

⁵²⁷ « En principe, le sigle PAN signifiait *Producciones América Nuestra*. Ensuite, PAN est l'abréviation de « panoramique », un type de prise de vue cinématographique, mais elle se réfère aussi au pain (« *pan* » en espagnol) qui se mange, c'est-à-dire, au cinéma considéré comme du pain. J'ai dit, une fois, que notre génération voulait faire du cinéma qui serait comme un peu de pain ; nous voulions alimenter les spectateurs de pain et

Cette dernière définition synthétise bien les propos de l'École de Santa Fe : un cinéma bon marché et simple, proche des classes populaires et qui serve « d'aliment » pour la conscience du spectateur. Le sujet choisi pour *Les inondés*, film qui suivait ces propos, est basé sur le récit homonyme tiré du livre *Santa Fe, mi país* (Santa Fe, mon pays) de Mateo Booz. Le film raconte, de manière satyrique, l'histoire d'une famille d'un campement du quartier Centenario. Le terrain a été inondé suite à une crue du fleuve et les membres de la famille s'approprient un wagon d'un train de marchandises, où ils s'installent avec leurs biens, en attendant le secours des autorités. L'histoire a lieu en pleine campagne électorale et les candidats ont promis aux sinistrés une solution rapide, mais ils ne tiennent pas parole. Un jour, contre toute attente, le train se met en route et la famille, à l'intérieur du wagon, entreprend un long voyage à travers la région jusqu'à revenir, finalement, à son point de départ : le campement inondé.



Les inondés. Le train devient hébergement d'urgence.

Une des caractéristiques du film, qui contribue à l'éloigner du néoréalisme, est son aspect éminemment satyrique. En ce sens, certains traits typiques de l'idiosyncrasie des provinces de l'intérieur sont adoptés, ainsi que l'humour populaire et, surtout, la « picardía » (« malice ») argentine – proche, selon Birri, de la tradition picaresque espagnole du Siècle d'or⁵²⁸ – et les « chantas », personnages joyeux, ironiques, vaguement rusés et filous, qui essaient toujours de tirer profit des diverses situations. Le film se sert de ces outils pour représenter de façon burlesque le populisme des partis politiques argentins – leurs slogans clamés par les haut-parleurs s'entrecroisent dans les rues, se réduisant à d'inutiles bruits, leurs promesses ne sont pas tenues, leur probité est douteuse ; mais la « malice » des sinistrés est montrée aussi, malice qui parfois les porte à essayer de tirer profit de leur situation pour recevoir un

d'eau, deux éléments très primaires mais très sains et, par ailleurs, très économiques. » *Ibidem.* p. 40 (nous traduisons).

⁵²⁸ *Ibid.* p. 47.

quelconque bénéfice. Cependant, Birri différencie clairement, tant dans le film que dans ses réflexions au sujet de celui-ci, la gravité « morale » des tromperies des autorités et les coups des sinistrés : « Todos quieren engañar a todos, pero algunos, nuestros inundados, con más justificación que otros, porque el engaño resulta una necesidad para sobrevivir⁵²⁹. »

Avant de fonder l'École documentaire de Santa Fe, lorsqu'il vivait à Rome, Birri voulait déjà porter à l'écran le récit de Booz ; la réalisation du projet ne fut néanmoins possible qu'après la constitution de l'Institut et grâce à son matériel et à son équipe. En ce sens, l'expérience antérieure de *Tire dié* s'avéra très importante pour le long-métrage. Les deux films sont étroitement liés, ils ont en commun certaines localisations – le campement, les voies du chemin de fer –, leur thématique est similaire – la pénurie et l'oubli dans lesquels vivent les habitants du bord du Salado – et tous deux utilisent le train comme métaphore de la mobilité sociale. Ainsi, les personnages de *Les inondés* furent construits en prenant pour modèle certaines des personnes interviewées par l'équipe de *Tire dié*⁵³⁰.

Pour Birri, *Les inondés* était le film-manifeste de l'École documentaire de Santa Fe, ce qui lui confère un certain caractère programmatique condensant, en large mesure, la conception cinématographique de l'Institut d'un cinéma « nacional, realista, crítico y popular »⁵³¹. Il semble néanmoins paradoxal que le film-manifeste d'une école de cinéma qui porte le mot « documentaire » dans le nom sous lequel elle est généralement connue – son nom officiel restant « Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral » – soit une fiction. Cependant, l'utilisation des prises de vue d'une inondation réelle d'un campement, avec ses véritables habitants, et le fait d'avoir construit les personnages principaux à partir de *Tire dié*, firent que Birri définit le long-métrage comme un « film argumental de base documental »⁵³².

⁵²⁹ « Tout le monde veut tromper tout le monde, mais pour les uns – nos *inondés* – c'est plus justifié que pour les autres, car leur tromperie est nécessaire à la survie ». *Ibid.*, (nous traduisons).

⁵³⁰ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 376-377.

⁵³¹ « national, réaliste, critique et populaire ». Fernando Birri. « Manifiesto de *Los inundados*: Por un cine nacional, realista, crítico y popular, 1962 ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 18 (nous traduisons).

⁵³² « film de fiction, à base documentaire ». *Ibidem*, (nous traduisons). À l'École documentaire de Santa Fe, Birri réalisa diverses œuvres qui peuvent être considérées comme des fictions ayant pour une base un registre documentaire ; par exemple : *Les inondés* (1961) et les court-métrages *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (La véritable histoire de la première fondation de Buenos Aires, 1959) et *La pampa gringa* (1963). La perméabilité entre fiction et documentaire est une des caractéristiques de cette étape des œuvres de Birri, comme le cinéaste lui-même l'indique dans ses manifestes en mentionnant « la caducidad de los límites » (« la caducité des limites ») entre ces deux termes. (Cf. *Ibid.*) Cela nous porte à questionner la pertinence des concepts de ce réalisateur, qui continua de les employer au cours de années soixante bien que conscient de leurs limites. Récemment, Birri a qualifié *Les inondés* de « docu-fic », un film « que no es más

La définition est, remarquons-le, ambiguë, car la « base documentaire » à laquelle fait référence Birri ne diffère pas beaucoup de celle de n'importe quel film inspiré d'une situation réelle. Si Birri a voulu mettre en avant l'existence d'une certaine « base documentaire » dans le film, c'est probablement pour souligner le lien étroit existant entre celui-ci et la « réalité argentine » – où, par « réalité », il entendait surtout la situation d'indigence de certains secteurs de la société. Birri parvient en effet à « fixer les choses », à rendre compte d'une situation à travers la caméra ; cependant, il serait difficile d'accepter que les autres films argentins, qui n'abordaient pas ces sujets ou qui étaient tournés en studio, ne rendaient pas aussi compte du réel.

3. Problèmes de distribution et censure

Comme nous l'avons déjà dit, l'École documentaire de Santa Fe ne s'opposait pas au cinéma industriel, mais plutôt à la façon dont celui-ci était conçu et réalisé en Argentine. Face à cette situation, l'École voulait s'ériger, d'après Ana Laura Lusnich comme « una alternativa viable » et le « motor del cambio cinematográfico »⁵³³, ce qui impliquait la création d'une industrie cinématographique à Santa Fe. Le projet de développer à Santa Fe un cinéma « national, réaliste, critique et populaire » s'accompagne du désir d'atteindre un public à la fois de masse et actif. Cependant, selon Birri, la tâche était difficile, car dans la concurrence au sein des circuits commerciaux, les films argentins n'étaient pas en condition d'égalité face aux productions hollywoodiennes :

Exhibidores y distribuidores, para obstaculizar permanentemente la exhibición de esas películas nacionales, se basan en la tesis de que el espectador tiene el derecho de escoger las películas que prefiera, si bien en ese sofisma “librecambista”, omítese un pequeño detalle: que, para que un público pueda elegir o rechazar un filme, ese filme debe empezar por ser exhibido en un cine, lo que para el filme nacional generalmente no sucede o sucede en pésimas condiciones⁵³⁴.

ficción o documental, sino las dos cosas a la vez » (« *qui n'est plus fiction ou documentaire, mais les deux choses à la fois* ». Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. *op. cit.*, p. 38, nous traduisons). Le procédé du documentaire et celui de la fiction sont différents, mais ils participent de la construction d'un regard. C'est pourquoi, nous pensons que l'utilisation de ces termes en parlant de l'École documentaire de Santa Fe peut mener à une certaine ambiguïté conceptuelle qu'il serait possible d'éviter en soulignant qu'il s'agit de cinéma, sans nul besoin d'établir des différenciations génériques réduisant la complexité de l'œuvre.

⁵³³ « une alternative viable » et le « moteur du changement cinématographique ». Ana Laura Lusnich. *op. cit.*, p. 110 (nous traduisons).

⁵³⁴ « Exploitants et distributeurs, pour faire obstacle de façon permanente à l'exploitation de ces films nationaux, se basent sur l'idée que le spectateur a le droit de choisir les films qu'il préfère, même si ce sophisme « libre-échangiste » omet un petit détail : que, pour qu'un public puisse choisir ou rejeter un film, celui-ci doit

Tire dié subit les problèmes de distribution et d'exploitation propres des court-métrages dans l'Argentine des années soixante, telle l'absence de salles disposées à les projeter, alors même que la loi le rendait obligatoire, au moins sur le papier. Face à cela, Birri privilégia les canaux de distribution indépendants (écoles, ciné-clubs, syndicats, etc.). Malgré tout, la présentation de *Tire dié* dans l'amphithéâtre de l'Université nationale du Littoral, en octobre 1958, en entrée libre, réussit à attirer plus de quatre-mille personnes – desquelles une grande partie ne purent pas entrer – et, à la demande des spectateurs, le film fut projeté trois fois⁵³⁵. Il est probable qu'une telle affluence ait été due à la curiosité – et à l'orgueil – qu'a pu susciter chez les habitants de Santa Fe le premier film réalisé par l'Université, c'est-à-dire une production locale. Il s'agit néanmoins d'un événement marquant parmi les projections de court-métrages argentins.

Dans le cas de *Les inondés*, par contre, les circuits traditionnels furent privilégiés. Le film sortit en salle en novembre 1961 à Santa Fe et, d'après Birri, il réussit à dépasser, au cours de la première semaine, le nombre d'entrées de *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille⁵³⁶. En avril 1962, peu après la chute du président Frondizi, le film arriva à Buenos Aires, où il fut affecté par ce changement politique. Dans le climat de censure et répression croissantes vécu par le pays, les autorités boycottèrent la seule salle où était projeté le film, qui dut l'enlever de l'affiche, malgré les bons résultats qu'il avait obtenus auprès du public de la capitale. Il fut également exclu des remises de prix de l'Institut national de cinématographie et il ne put pas, dans un premier temps, participer aux concours internationaux en raison de problèmes administratifs. Quant aux principaux journaux argentins, ils ne publièrent ni la nouvelle du prix qu'il obtint au festival de Karlovy Vary, ni qu'il reçut le prix du meilleur premier film à Venise⁵³⁷. Cette expérience mena Birri à poser publiquement la nécessité de développer des circuits de distribution et d'exploitation alternatifs (comme il l'avait fait avec *Tire dié*), pour ceux des films qui « encuentran mayores resistencias en los circuitos de distribución y exhibición comercial »⁵³⁸. Cela ne signifie pas l'abandon de l'objectif d'atteindre le grand

commencer par être projeté dans un cinéma, ce qui, pour les films nationaux, ne se passe généralement pas ou se passe dans de très mauvaises conditions ». Fernando Birri. « Cine y subdesarrollo » (1967). In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo...* op. cit., p. 212 (nous traduisons).

⁵³⁵ Fernando Birri. « Nace una experiencia cinematográfica ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo...* op. cit., p. 250.

⁵³⁶ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos*. op. cit., p. 44.

⁵³⁷ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. op. cit., p. 378.

⁵³⁸ « rencontrent de plus grandes résistances dans les circuits de distribution et exploitation commerciaux ». Fernando Birri, « Cine y subdesarrollo ». op. cit., p. 214 (nous traduisons).

public. La nouvelle stratégie qu'il proposait faisait face à la contingence : ce fut une tentative pour faire face au boycott imposé depuis les sphères du pouvoir.

La même année que sortit *Les inondés* à Buenos Aires, l'École documentaire de Santa Fe produisit le court-métrage *Los 40 cuartos* de Juan de Oliva. Le film décrivait les conditions de vie difficiles des locataires d'une pension, en utilisant la méthode de l'« enquête sociale » de *Tire dié*. En janvier 1963, le gouvernement de José María Guido l'interdit et séquestra les négatifs, en accusant le film de favoriser le communisme, malgré les protestations de l'association des court-métragistes⁵³⁹. Les heurts croissants entre l'École et les institutions gouvernementales inquiétèrent les autorités de l'Université du Littoral. Pour éviter la possible fermeture de l'Institut de cinématographie, Birri renonça à son poste de directeur cette même année. Peu après, il abandonna le pays et s'exila en Italie, après un bref passage par le Brésil⁵⁴⁰. Quelques jours avant de partir, Birri finit la rédaction du livre *La escuela de Santa Fe* (L'École de Santa Fe), dans lequel il résumait le travail des six premières années de l'Institut et expliquait ses objectifs et ses méthodes de travail⁵⁴¹.

Après le départ de Birri et d'une partie du corps enseignant, l'École documentaire de Santa Fe entra dans une étape marquée par les conflits internes. Le nombre d'étudiants augmenta, ainsi que celui des productions – certaines participèrent aux éditions du festival de Viña del Mar de 1967 et 1969. Cependant, à côté de cela, deux groupes commencèrent à se disputer l'hégémonie à l'intérieur de l'institution, tant au niveau des étudiants qu'à celui des enseignants : d'une part ceux qui restaient plus ou moins proches des idées de Birri au sujet d'un cinéma « populaire, réaliste et critique » et attribuaient un rôle social au cinéma et, d'autre part, ceux qui étaient moins intéressés par la représentation des conflits sociaux et qui voulaient, de plus, ouvrir la voie à de nouvelles références éloignées du néoréalisme et des films réalisés jusqu'alors par l'École – les nouveaux cinémas européens étaient leur principale influence. La polarisation croissante de la société argentine pendant les années soixante se

⁵³⁹ César Maranghello. « El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período », *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴⁰ Pendant son passage au Brésil, il fut accompagné par ses collaborateurs Edgardo Pallero, Dolly Pussi et Manuel Horacio Giménez. Cf. María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 365.

⁵⁴¹ Parmi les 1 500 exemplaires du livre, 1 200 furent brûlés par la dictature argentine du général Videla. Trois-cents furent sauvés de la destruction grâce au fait qu'Edgardo Pallero et Dolly Pussi les enterrèrent pendant le régime militaire. Une grande partie du livre est reproduite dans Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo...* *op. cit.*

transféra à l'intérieur de l'École, en générant des débats enflammés sur certains travaux pratiques qui allèrent parfois jusqu'à l'agression physique⁵⁴².

Avec le début de la dictature de Juan Carlos Onganía, les financements de l'École se réduisirent, ce qui entraîna un retard dans l'exécution des projets des étudiants. En 1970 fut imposé à l'École un administrateur externe qui censura les scénarios de quelques étudiants, engendrant une grève des enseignants et des étudiants qui dura dix mois. Suite à celle-ci, l'École ferma jusqu'en 1973. Au cours du dernier mandat de Juan Domingo Perón et particulièrement tout au long du gouvernement de sa veuve María Estela Martínez, la polarisation s'intensifia et certains des membres de l'École subirent les menaces et les attaques de groupes de péronistes de droite, qui firent cinq victimes parmi les étudiants. Après avoir été mise sous contrôle une fois de plus, elle fut définitivement fermée après le coup d'État de 1976⁵⁴³.

⁵⁴² María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 371-372.

⁵⁴³ *Ibidem.* p. 390-391.

C) Bilan de l'expérience de Santa Fe

1. *Cinéma national, réaliste, critique et populaire : l'élaboration d'une théorie cinématographique*

Tant *Tire dié* que *Les inondés* s'accompagnèrent de deux courts manifestes théoriques, distribués au public lors des premières des films, recherchant ainsi les plus grandes publicités et diffusion possibles parmi la population de Santa Fe. Ces deux textes – ainsi que celui qui prolongeait l'édition des *fotodocumentales* – jouèrent un rôle programmatique non seulement en établissant les objectifs de l'École documentaire de Santa Fe, mais aussi en soulignant sa singularité dans le champ cinématographique et la rupture entre ce projet et le reste de l'industrie du cinéma argentin. La vaste production théorique de Birri doit se comprendre à partir de cette logique. Comme l'explique Ana Laura Lusnich : « [...] una creciente producción teórica acompañó las obras fílmicas coordinadas por Birri, creemos que con una doble intención: establecer un punto de cesura en la historia del cine argentino y ubicar a la nueva institución en el centro del campo cinematográfico y cultural⁵⁴⁴. »

Manifiesto de Tire dié: por un cine nacional, realista y crítico (Manifeste de *Tire dié* : pour un cinéma national, réaliste et critique) de 1958 est le texte fondateur de l'Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral. Le manifeste présente, de façon synthétique, une série de réflexions théoriques sur le cinéma, qui guidèrent l'élaboration du film ou qui émergèrent – ou furent réorientées – à partir de celui-ci. Le titre résume les objectifs de l'École, qui sont ensuite brièvement énumérés dans le texte :

- 1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica hasta ahora inédita.

⁵⁴⁴ « [...] une production théorique grandissante accompagna les œuvres filmiques coordonnées par Birri, avec, pensons-nous, une double intention : établir un point de césure dans l'histoire du cinéma argentin et placer la nouvelle institution au centre du champ cinématographique et culturel » (nous traduisons). Ana María Lusnich. « La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta ». In Ana Laura Lusnich et Pablo Piedras (éd.) *Una historia del cine político y social argentino. op. cit.*, p. 109.

2) Afianzar las bases para una industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano. [...]

3) Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como la toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí⁵⁴⁵.

Le premier paragraphe reprend la mission que s'est donnée l'École : la création d'un cinéma national (argentin), qui soit critique envers la situation sociale et le cinéma du pays. Ce positionnement critique doit se manifester, selon Birri, à travers un cinéma réaliste. Il est important de rappeler la forme sous laquelle est décrit ce cinéma réaliste : un cinéma qui « se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, [...] la realidad de esas imágenes no pude dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación »⁵⁴⁶. Un tel positionnement se veut « inédit » en Argentine. Il s'agit d'une affirmation qui a été contestée à maintes reprises par plusieurs chercheurs, vu que le cinéma portant sur les thématiques sociales ne commence pas avec Birri⁵⁴⁷ ; cependant, ses paroles n'intéressent pas tant par leur exactitude, que par leur volonté de « faire du nouveau » en niant la validité du passé, attitude typiquement avant-gardiste, qu'assumeront la plupart des cinéastes qui, par la suite, intégreront le projet du Nouveau cinéma latino-américain.

La création d'une industrie de cinéma à Santa Fe – peut-être le postulat le plus ambitieux de Birri – vise précisément le développement de ce type de cinéma. Il convient de souligner que, malgré les imperfections techniques de *Tire dié* – qui sont reconnues dans le manifeste –, le texte souligne la nécessité de développer un travail de qualité professionnelle, car celle-ci est une condition obligatoire pour atteindre le développement d'une industrie cinématographique.

⁵⁴⁵ « 1) Collaborer, dans la mesure de ses jeunes forces, au véritable changement du cinéma argentin, en y apportant une problématique nationale, réaliste et critique jusqu'à présent inédite ; 2) Consolider les bases pour une industrie cinématographique locale, de Santa Fe, de répercussion nationale, à mesure que les étudiants se perfectionnent au niveau technique par l'apprentissage quotidien. [...] ; 3) Mettre le cinéma au service de l'Université et l'Université au service de l'éducation populaire. Dans son acception la plus urgente, cette éducation populaire doit être comprise comme la prise de conscience de plus en plus responsable face aux grandes thématiques et problèmes nationaux, maintenant et ici. » Fernando Birri. « Manifiesto de *Tire dié*: por un cine nacional, realista y crítico ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 16 (nous traduisons).

⁵⁴⁶ « s'appuie sur la réalité des images qui tombent sous nos yeux, sous nos objectifs, [...] la réalité de ces images ne put cesser d'être la réalité de notre propre région, de notre propre nation ». Fernando Birri. « Nace una experiencia cinematográfica ». *op. cit.*, p. 239-240 (nous traduisons).

⁵⁴⁷ Cf. Ana Laura Lusnich. « Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina. In Ana Laura Lusnich et Pablo Piedras (éd.) *Una historia del cine político y social en Argentina*. *op. cit.* p. 25-42.

Néanmoins, selon Birri, l'urgence des problèmes sociaux dénoncés dans le film « han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido »⁵⁴⁸. Cette formule essaie non seulement de justifier, dans une certaine mesure, les problèmes de montage, cadrage et son du film, mais elle esquisse aussi une critique envers le cinéma fait dans les studios argentins, dont Birri avait, peu avant, souligné la « técnica fotográfica y sonora casi perfecta »⁵⁴⁹. Birri exprime ainsi un problème auquel fut confrontée l'immense majorité – pour ne pas dire tous – des cinéastes indépendants latino-américains qui voulaient développer un cinéma de conscientisation sociale. L'impossibilité de compter sur des moyens suffisants et sur une technologie appropriée faisait que leurs films n'avaient pas les standards de qualité technique de ceux des circuits commerciaux ; mais ne pas tourner tant que ces standards n'auraient pas été atteints les aurait condamnés au silence. La solution proposée par Birri est la même qui sera adoptée par ses pairs : entre filmer sans qualité et ne pas filmer, mieux vaut choisir la première option. Ceci n'implique pas de renoncer à la recherche de la qualité technique mais, souvent, de la reporter.

Le troisième point du manifeste – le cinéma au service de l'Université et l'Université au service de l'éducation populaire – ne signifie pas que Birri ait limité son projet au strictement académique. L'éducation populaire peut se comprendre de deux façons différentes, complémentaires entre elles. En premier lieu, l'École documentaire de Santa Fe se conçut elle-même comme un centre d'éducation populaire : les ateliers de l'Institut n'étaient ni structurés comme des études universitaires ni limités aux étudiants inscrits à l'Université, mais ils acceptaient des personnes de tous métiers et de toutes origines sociales – pour favoriser cela, ils avaient lieu en soirée.

En second lieu, l'« éducation populaire » fait aussi référence à l'« éducation » du public, où le concept d'« éducation » s'entend comme la prise de conscience du public des problèmes sociaux argentins : « Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra, *Tire dié* quiere ayudar a la

⁵⁴⁸ « ont fait que la préférence ait été donnée à un contenu plutôt qu'à une technique, à un sens imparfait plutôt qu'à une perfection sans sens ». Fernando Birri. « Manifiesto de *Tire dié*: por un cine nacional, realista y crítico ». *op. cit.*, 16, nous traduisons). Cet extrait du manifeste semble déjà annoncer le concept de cinéma imparfait de Julio García-Espinosa, que nous analyserons dans la troisième partie de ce travail de thèse.

⁵⁴⁹ « technique photographique et sonore presque parfaite ». *Ibidem* (nous traduisons).

formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente⁵⁵⁰. » Cette façon de concevoir la relation avec le public peut sembler paternaliste ou, d'une certaine manière, le reflet d'intellectuels « éclairés » qui tentent d'illuminer un public « trompé ». Cependant, la relation entre le public et le groupe de cinéastes est bien moins verticale que ce qu'elle pourrait sembler, surtout en gardant à l'esprit que *Tire dié*, le film à l'origine du manifeste, fut modifié à partir des suggestions du public. La relation peut, en cela même, réussir à être réciproque, à se rétro-alimenter : le cinéaste – ou le groupe de cinéastes – essaie d'éclairer le public, mais aussi d'être éclairé par lui. Par ailleurs, le manifeste contient un refus catégorique de donner au public des solutions aux problèmes sociaux abordés ; bien au contraire, le film veut pousser à la réflexion et à l'action du public autour de ces réalités :

Tire dié no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa. Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos⁵⁵¹.

Le manifeste de *Les inondés*, de 1962, est significativement plus succinct que celui de *Tire dié*. Tout au long du texte, Birri se contente de signaler qu'il s'agit d'un film « de fiction à base documentaire », sans approfondir davantage, et il relate les conditions dans lesquelles se développa le projet – essentiellement sa genèse et les temps de préparation et de tournage du film. En plus de rattacher cette nouvelle expérience au travail de l'Institut, Birri la situe à l'intérieur « del plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendidos »⁵⁵². La formule qu'il emploie est intéressante : au contraire de *Tire dié*, *Les inondés* est conçu comme un film lié au spectacle, au divertissement et à un certain caractère ludique et il cherche à atteindre le professionnalisme absent du premier. Il s'agit, néanmoins, de spectacle et professionnalisme « dans leur vrai sens », ce qui, à la lumière du premier manifeste, peut s'interpréter comme *doués d'un sens social et critique*, à l'encontre des films de l'industrie argentine, auxquels Birri ne reconnaissait pas un tel caractère. Pour renforcer davantage cette idée, Birri inscrit le

⁵⁵⁰ « Face à une collectivité locale et nationale en grande partie indifférente ou, au mieux, trompée ou déçue, telle la nôtre, *Tire dié* veut participer à la formation de cette conscience sociale au moyen de la critique sociale latente ». *Ibid.* (nous traduisons).

⁵⁵¹ « *Tire dié* ne donne pas cette solution, il ne veut pas la donner, parce qu'il sait que n'importe quelle solution serait partielle, excluant, limitée. Il veut, au contraire, que le public la donne, chacun des spectateurs, vous, cherchant et trouvant à l'intérieur de vous-mêmes celle qui vous paraît la plus juste. Et en l'amenant immédiatement hors de vous, à la pratique, émus mais lucides. ». *Ibid.* (nous traduisons).

⁵⁵² « du plan du spectacle et du professionnalisme dans leur vrai sens ». Fernando Birri. « Manifiesto de *Los inundados*: Por un cine nacional, realista, crítico y popular, 1962 ». *op. cit.*, p. 18.

film sous la devise « national, réaliste et critique » du premier manifeste et y ajoute un nouveau terme semblable : « populaire ». Selon les paroles de Birri : « Los inundados asume en pública polémica la responsabilidad de ser el film-manifiesto de nuestro movimiento, conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, realista, crítica y popular⁵⁵³. »

L'introduction du terme « populaire » est en accord avec les objectifs d'« éducation populaire » énoncés dans le premier manifeste, mais elle rend aussi compte des thématiques privilégiées et du type de public visé. Quelques années plus tard, en 1967 – et déjà exilé en Italie – Birri reviendra explicitement sur cette question : « [...] se nos hace impostergable definir para qué público o, más precisamente, para qué clase de público haremos nuestros films: clase en el sentido económico e histórico. No demoramos más la respuesta: para un público de clase proletaria, urbana y rural⁵⁵⁴. » La question du cinéma populaire, réaliste et critique réapparaît dans le dernier texte que Birri écrivit avant d'être obligé à quitter l'Institut de cinématographie, en 1963. Dans l'introduction de *La Escuela documental de Santa Fe*, il s'attarde plus encore sur la différence entre la proposition populaire et critique de l'École et ce qui, d'après son analyse, se passe pour le reste de la production cinématographique nationale. Selon lui, tant les films des grands studios de Buenos Aires, destinés au public de masse, que le *Nouveau cinéma argentin* offrent une image faussée du pays :

[...] tan irreal y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos films taquilleros, por oportunista, como la que mostraban los pocos films intelectualizados, por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine popular, era cine comercial y cuando se decía cine culto, era cine de élites⁵⁵⁵.

⁵⁵³ « *Les inondés* assume, dans la polémique publique, la responsabilité d'être le film-manifeste de notre mouvement, sous les drapeaux d'une cinématographie nationale, réaliste, critique et populaire. » *Ibidem* (nous traduisons).

⁵⁵⁴ « [...] nous ne pouvons plus tarder à définir le public – ou plus précisément, la classe de public – pour lequel nous ferons nos films : classe au sens économique et historique. N'ajournons pas la réponse : pour un public de classe prolétaire, urbaine et rurale ». Fernando Birri. « Cine y subdesarrollo ». In Fernando Birri. *Fernando Birri: Por un nuevo... op. cit.*, p. 214 – 215, (nous traduisons). Cette affirmation prend comme point de départ *Les inondés*. Malgré les paroles que nous rapportons ici, le film suivant de Birri, *Org* – sur lequel il travailla entre 1967 et 1978 – se caractérisa par une grande expérimentation formelle, qui l'éloigna complètement tant du réalisme que du grand public.

⁵⁵⁵ « [...] si *irréelle* et étrangère à l'image de notre pays était l'image cinématographique montrée au public par les nombreux films à succès – de par son opportunisme – ainsi que celle montrée par les rares films intellectualisés – de par son caractère évasif. Cinéma populaire et cinéma cultivé étaient, ainsi, présentés à tort par cette industrie comme deux termes irréconciliables d'un problème, alors qu'en vérité, ce qu'on voulait dire, en disant cinéma *populaire*, c'était cinéma *commercial*, et en disant cinéma *cultivé*, c'était cinéma *élitiste* ».

L' « irréalisme » auquel se réfère Birri est dû, selon lui, au fait qu'aucune des deux tendances auxquelles se réduit le cinéma argentin ne respectait ce qui aurait dû être une sorte d'obligation pour le cinéma argentin : l'adoption d'une posture critique envers la situation sociale du pays, qui aurait pour résultat des films orientés à un public populaire. L'affirmation, nettement polémique, cherche à positionner l'École documentaire de Santa Fe comme alternative subversive dans le champ cinématographique argentin qui se « bat » « por un cine que sea culto y popular al mismo tiempo »⁵⁵⁶.

Il est possible de remarquer l'influence de la pensée de Gramsci sur les idées de Birri. La proposition d'un cinéma national, réaliste, critique et populaire semble proche de l'idée de culture nationale-populaire défendue par l'auteur italien dans les années trente, où il y aurait une identification entre les intellectuels et le sentiment du peuple-nation (ce dernier étant, selon Gramsci : « la moralidad, cultura y sentimientos nacionales –no entendidos como algo estático, sino como actividad en continua evolución »⁵⁵⁷. » De même, en matière de littérature, la revendication de Gramsci d'une « littérature populaire artistique » semble avoir influencé la recherche d'un cinéma « cultivé et populaire à la fois » auquel aspirait Birri. Lorsque le directeur de l'École documentaire de Santa Fe affirmait qu'il y a une déconnection entre le cinéma argentin (dans ses deux « versants » *commercial* et *élitiste*, qu'il établit de manière schématique) et le peuple argentin, il semble reprendre l'analyse de Gramsci sur la littérature en Italie.

Selon Gramsci :

[...] certes rien n'empêche, théoriquement, qu'il puisse exister une littérature populaire artistique – l'exemple le plus évident étant le succès « populaire » des grands romanciers russes – et cela même de nos jours ; mais il n'existe, en fait, ni une popularité de la littérature artistique, ni une production autochtone de littérature « populaire », parce qu'il manque une identité de conception du monde entre « écrivains » et « peuple », autrement dit les sentiments populaires ne sont pas vécus intimement par les écrivains, et les écrivains n'ont pas une fonction « éducatrice-

Fernando Birri. « La Escuela documental de Santa Fe ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 230 (nous traduisons).

⁵⁵⁶ « pour un cinéma qui soit cultivé et populaire à la fois ». Fernando Birri. « El cine libre hoy en Argentina ». In Fernando. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 225 (nous traduisons).

⁵⁵⁷ « la moralité, culture et sentiments nationaux – non considérés comme quelque chose de statique, mais comme une activité en évolution continue ». Antonio Gramsci. *La formación de los intelectuales*. Mexico : Grijalbo, 1967, p. 120 (nous traduisons).

nationale », car ils ne se sont pas posé et ne se posent pas le problème d'élaborer les sentiment populaires après les avoir fait leurs et les avoir revécus⁵⁵⁸.

Il est vrai que Birri établit, dans le champ cinématographique, une division entre le cinéma et les cinéastes populaires d'une part et le cinéma et les cinéastes cultivés d'autre part. Cependant, l'emploi du terme « populaire » quand il opère cette distinction se réfère surtout au cinéma à la portée des masses – qu'il taxe d'« opportuniste » – et non pas à un cinéma qui rende compte du national-populaire. Au contraire, l'École documentaire de Santa Fe a pour mission la formation de « troupes » de cinéastes capables de construire ce cinéma national-populaire. D'une part, le rôle de l'école pour Birri coïncide avec – et, sûrement, s'inspire de – la mission que Gramsci avait donné à cette institution comme « l'instrument destiné à élaborer les intellectuels de différents degrés ». D'autre part, les intellectuels (ici, les cinéastes) formés par l'École sont appelés à remplir le rôle de ce que Gramsci appelle les « intellectuels organiques » qui, contrairement aux « intellectuels traditionnels », ne se considèrent pas comme autonomes ou indépendants d'un groupe social mais, au contraire, comme liés à un groupe social – qui leur a donné naissance – et qui sont destinés à jouer un rôle actif dans l'organisation du groupe et dans sa conception du monde :

Tout groupe social, écrit Gramsci, qui naît sur le terrain originaire d'une fonction essentielle dans le monde de la production économique, se crée en même temps, de façon organique, une ou plusieurs couches d'intellectuels qui lui donnent homogénéité et conscience de sa fonction, non seulement dans le domaine économique, mais également dans le domaine social et politique⁵⁵⁹.

Le cinéma national, réaliste, critique et populaire de Birri est conçu comme en lien organique avec la réalité sociale et les intérêts populaires (de fait, il est ouvertement établi qu'il est fait *pour* un public prolétaire, urbain et rural). Selon les termes de Velleggia : « Como concepción gramsciana, la progresiva adquisición de conciencia ligada a la praxis política revolucionaria es el elemento que determina el rol de intelectual orgánico en su calidad de vanguardia política y cultural del proletariado⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ Antonio Gramsci. « Cahier de prison 21 ». In Antonio Gramsci. *Cahiers de prison (Cahiers 19 – 29)*. Paris : Gallimard, 1992, p. 153.

⁵⁵⁹ Antonio Gramsci. « Cahier 12 ». In Antonio Gramsci. *Cahiers de prison (Cahiers 10-13)*. Paris : Gallimard, 1978, p. 209.

⁵⁶⁰ « En tant que conception gramscienne, l'acquisition progressive d'une conscience liée à la praxis politique révolutionnaire est l'élément qui détermine le rôle de l'intellectuel organique en sa qualité d'avant-garde politique et culturelle du prolétariat ». Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 195 (nous traduisons).

Déjà dans le texte *La escuela documental de Santa Fe*, Birri étend l'analyse de la situation du cinéma argentin au reste de l'Amérique latine, même s'il n'étudie pas les conjonctures particulières dans lesquelles se développaient les production, distribution et projection cinématographiques. Cette analyse est reprise dans *El cine libre hoy en Argentina* (Le cinéma libre aujourd'hui en Argentine), lu à Gênes en 1964, et dans *Cine y subdesarrollo* (Cinéma et sous-développement), publié par *Cine Cubano* à Cuba en 1967. Tous ces textes proposent la même vision, à peine modifiée : la caractéristique commune des divers pays d'Amérique latine est le sous-développement, le cinéma populaire et cultivé postulé par Birri doit dénoncer ce sous-développement pour aider à sortir de cette situation. L'enjeu est de « ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine »⁵⁶¹.

Par la suite, cette vision est réélaborée dans *La revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* (La révolution dans la révolution du Nouveau cinéma latino-américain), publié par la revue *Ulissee* en Italie en 1968, et dans *Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano* (Notes sur la guerre de guérillas du nouveau cinéma latino-américain), publié par *Cine Cubano* à Cuba, en 1968. Dans le premier de ces textes, Birri reconnaît que l'affirmation sur le sous-cinéma « pudo parecer “cerrada” (o dogmática, o sectaria) »⁵⁶². Bien qu'il conserve sa position critique envers les films en provenance des studios traditionnels, il propose une vision bien plus inclusive, et centrée sur la pluralité des expressions cinématographiques latino-américaines, au moment de revendiquer la nécessité d'un cinéma qui contribue au « développement » du subcontinent. Les trois premiers textes (*La escuela documental de Santa Fe*, 1963 ; *El cine libre hoy en Argentina*, 1964 et *Cine y subdesarrollo*, 1967) présentent une assimilation implicite entre la situation de l'Amérique latine et la conjoncture de l'Argentine ; Birri y parle ainsi de pays « con problemas muy similares a los nuestros »⁵⁶³. Au contraire, dans les nouveau textes théoriques se manifeste une plus grande connaissance des productions cinématographiques latino-américaines, de ses

⁵⁶¹ « se mettre face à la réalité avec une caméra et la documenter, documenter le sous-développement. Le cinéma qui se fait complice de ce sous-développement, c'est du sous-cinéma ». Fernando Birri. « La escuela documental de Santa Fe ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 235 (nous traduisons).

⁵⁶² « avait pu sembler “fermée” (ou dogmatique, ou sectaire) ». Fernando Birri. « Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 192 (nous traduisons).

⁵⁶³ « avec des problèmes très similaires aux nôtres ». Fernando Birri. « El cine libre hoy en Argentina ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 226 (nous traduisons).

auteurs et des particularités de chaque cinématographie – Birri consacre une bonne partie de son analyse au cinéma de Julio García-Espinosa, Nelson Pereira dos Santos et Glauber Rocha, entre autres. Dans ces deux derniers écrits, il utilise le terme Nouveau cinéma latino-américain, en même temps qu’il adopte un point de vue général, où l’Argentine en tant que cadre de référence est remplacée par le « front latino-américain ». Dans ce front, chaque cinéaste, en accord avec les particularités de son pays, doit développer un cinéma de libération.

Serán las circunstancias político-estructurales nacionales e internacionales las que determinarán las tácticas culturales y económicas a seguir, según los momentos y los países: del cine de agresión a la fábula esópica, de la infiltración en las fórmulas industriales al repliegue en el cine clandestino. Sin exclusión de golpes, a lo largo del frente latinoamericano de esta guerra de guerrillas cinematográfica⁵⁶⁴.

Le langage utilisé se sert de multiples métaphores militaires d’influence guévérienne – dans la lignée des « foyers de subversion » – chose qui, comme nous l’avons vu dans la première partie, est habituelle dans les textes de divers réalisateurs formant part du projet du Nouveau cinéma latino-américain. Il est intéressant de constater, par ailleurs, comment l’ambition de générer une industrie cinématographique a cédé le pas au soutien de tout type de cinéma s’opposant aux structures dominantes en Amérique latine ; l’échec de la tentative pour se faire une place dans l’industrie nationale – en partie à cause de la censure, de la corruption et d’autres obstacles imposés depuis les gouvernements – paraît être à l’origine de cette radicalisation de la posture de Birri par rapport à sa pensée de dix ans plus tôt, lorsqu’il rédigea le *Manifiesto de Tire dié*. La revendication pour un cinéma populaire et critique est toujours présente, mais la multiplication des diverses stratégies et « tactiques » de positionnement fait que le réalisme n’est plus un impératif et ne devient qu’une option supplémentaire parmi d’autres. Quant au caractère national défendu au début, il a cédé le pas à une vision nationale-latino-américaine.

⁵⁶⁴ « Ce seront les circonstances politico-structurelles nationales et internationales qui détermineront les tactiques culturelles et économiques à suivre, en fonction des moments et des pays : du cinéma d’agression à la fable ésopique, de l’infiltration dans les formules industrielles au repli dans le cinéma clandestin. Tous les coups sont permis, tout au long du front latino-américain de cette guerre de guérillas cinématographique. » Fernando Birri. « Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 198 (nous traduisons). Ce passage se trouve aussi dans « Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 184.

2. Le départ de Birri et l'évolution de l'École

L'objectif initial de générer une industrie cinématographique à Santa Fe comme alternative critique à celle de Buenos Aires ne fut pas atteint. Parmi les principales raisons à cela se trouvent le boycott exercé depuis le pouvoir en matière de distribution et exploitation, la censure, l'exil de Birri et la nouvelle voie prise par l'École après son départ. Il faudrait se demander si une école de cinéma, du fait de son caractère éminemment académique, était indiquée pour soutenir cette industrialisation. L'École pouvait former une « troupe » professionnelle ayant une bonne préparation et un regard critique, mais elle n'était pas à même de s'ériger en tant que maison de production de long-métrages, à cause des coûts élevés que cela supposait, même pour des films à faible budget. L'exemple de *Les inondés* rend bien compte de cette situation : le film-manifeste de l'École documentaire de Santa Fe ne fut pas produit par celle-ci.

L'École documentaire de Santa Fe ne réussit pas à en finir avec le sous-cinéma dénoncé par son fondateur. La table rase opérée par Birri au milieu des années cinquante est avant tout conceptuelle et elle n'eut pas de résultats empiriques qui changèrent profondément les structures du cinéma argentin : le marché cinématographique resta entre les mains des grands studios. Néanmoins, Birri, au travers de son École encouragea l'émergence de divers cinéastes – parmi lesquels il faudrait citer Gerardo Vallejo, étudiant de l'École et futur membre du groupe *Cine Liberación* – collectifs et, en général, courants de cinéma critique, centrés sur des problèmes sociaux et ayant pour ambition d'atteindre et de représenter les couches populaires. Il réalisait ainsi son objectif d'un cinéma « national, critique et populaire », même si ces nouvelles propositions n'étaient que partiellement « réalistes » d'un point de vue esthétique. Dans ce sens, au sujet des rares films tournés par Birri à l'École de Santa Fe, pourrait se faire le même commentaire que Manuel Martínez Carril au sujet du néoréalisme : « Si la referencia del neorrealismo se reduce a unos pocos títulos, que a su vez han ejercido su influencia, entonces el modelo sirvió más que nada para abrir una vía de expresión, y no a la importación y aceptación de una estética y un método⁵⁶⁵. » Pour le dire en utilisant les mots de Birri lui-

⁵⁶⁵ « Si la référence du néoréalisme se réduit à quelques films qui, à leur tour, ont exercé une influence, alors le modèle servit surtout à ouvrir une voie d'expression, et non à l'importation et à l'acceptation d'une esthétique et d'une méthode ». Manuel Martínez Carril. « Vínculos y proximidades, el neorrealismo y el cine latinoamericano ». *Neo-realismo na América Latina. op. cit.*, p. 220 (nous traduisons).

même, les films et les réflexions théoriques qu'il fit à l'École de Santa Fe furent une « clé » mais pas un « modèle » esthétique ou un « modèle » de production pour les cinéastes suivants.

La voie ouverte par l'École de Santa Fe au projet d'intégration cinématographique latino-américaine trouve son meilleur représentant dans le producteur Edgardo Pallero. D'un point de vue pratique, c'est l'ancien membre de l'École qui apporta la plus grande contribution au développement du Nouveau cinéma latino-américain. Étudiant de Birri pendant la réalisation de la première version de *Tire dié*, il devint rapidement enseignant au sein de l'Institut et fut le producteur exécutif tant de ce premier film que de *Les inondés*. Par la suite, pendant son exil au Brésil – il quitta l'Argentine avec Birri – il fut le producteur de quinze documentaires s'insérant dans le mouvement du Cinema novo, notamment *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). De retour en Argentine, en 1966 il produisit des films indépendants des studios comme *El romance de Aniceto y la Francisca* (L'idylle d'Aniceto et Francisca, Leonardo Favio, 1966). Il collabora ensuite à l'organisation des éditions du festival de Viña del Mar de 1967 et 1969. Il fut également le producteur exécutif de *L'Heure des brasiers* (groupe Cine Liberación, 1968), *Le courage du peuple* (Jorge Sanjinés, 1970) et *Les fils de Fierro* (Fernando Solanas, 1975)⁵⁶⁶.

À la fin des années soixante, Pallero soutenait la nécessité de développer des circuits de distribution indépendants pour faire parvenir au public les productions latino-américaines qui suivaient le projet de libération continentale. Pour cela, il créa sa propre entreprise de distribution ; cependant, l'expérience fut de courte durée, par manque de ressources économiques. L'idée, remarquons-le, est semblable à celle qu'avait commencé à défendre Birri à la même époque et sur fond de censure croissante des films de la part des divers régimes en place en Amérique latine.

Selon Pallero :

Las razones por las cuales los filmes no llegan a su público natural, son muchas, pero hay una fundamental: es que las estructuras de los países latinoamericanos responden a ciertos intereses que se enfrentan a los temas y a los pensamientos de los realizadores de este nuevo cine, por lo menos en Argentina y en Brasil, y por lo tanto creemos que esta es la salida que debemos buscar, es decir, crear una estructura autónoma,

⁵⁶⁶ María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. *op. cit.*, p. 364-370.

independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la distribución de nuestros films⁵⁶⁷.

Par la suite, Pallero joua aussi un rôle important dans l'institutionnalisation du projet cinématographique continental, en participant à la création du Comité de cinéastes d'Amérique latine (1974) et, dix ans après, de la Fondation Nouveau cinéma latino-américain (1985). Avec son associé uruguayen Walter Achugar, il est le principal producteur du Nouveau cinéma latino-américain – mis à part l'ICAIC – et l'un des hommes de cinéma qui développa un travail latino-américaniste.

Si le travail de Pallero est surtout pratique et se centre sur la production et la distribution, au cours de ces mêmes années – la fin des années soixante et les années soixante-dix – l'apport de Birri au projet du Nouveau cinéma latino-américain est exclusivement théorique et consiste dans la participation à des tables rondes en Italie et dans l'écriture de textes publiés principalement en Italie et à Cuba, que nous avons mentionnés dans la section précédente. Aucun film de Birri ne sortit pendant l'apogée du projet latino-américaniste. Entre 1967 et 1978 il réalisa en Italie le film *Org*, présenté au festival de Venise en 1979. Celui-ci ne s'insère pas dans le processus de développement du Nouveau cinéma latino-américain et n'a aucune influence sur lui, en raison de sa sortie tardive, de sa très faible circulation – il ne fut projeté officiellement qu'une seule fois⁵⁶⁸ – et du fait que Birri ne montra le projet à aucun réalisateur au cours du long processus de montage, qui dura dix ans⁵⁶⁹. Il s'agit d'un film dans lequel il abandonne les propositions de cinéma « national, réaliste et critique » pour s'aventurer dans l'expérimentation formelle, à partir de la déconstruction et de la fragmentation d'une histoire basée sur la nouvelle *Les têtes interverties* de Thomas Mann et sur des récits traditionnels de l'Inde. Birri fit particulièrement attention au rythme au montage, chaque plan ayant une durée infime (par exemple, dans certains fragments trois photogrammes s'alternent avec trois photogrammes noirs)⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ « Les raisons pour lesquelles les films n'atteignent pas leur public naturel sont nombreuses, mais l'une d'entre elles est fondamentale : c'est que certains intérêts des structures des pays latino-américains s'opposent aux thématiques et aux pensées des réalisateurs de ce nouveau cinéma, au moins en Argentine et au Brésil. Nous pensons donc que l'issue que nous devons chercher est de créer une structure autonome, indépendante des organismes officiels, au moyen de laquelle nous puissions contrôler l'exploitation et la distribution de nos films ». Edgardo Pallero. « Entrevista » *Cine Cubano* n° 42-43-44, p. 29 (nous traduisons).

⁵⁶⁸ Fernando Birri. « Org ». In Fernando Birri. *Fernando Birri, por un nuevo... op. cit.*, p. 121.

⁵⁶⁹ Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos. op. cit.*, p. 93.

⁵⁷⁰ *Ibidem*. p. 90-94.

L'École documentaire de Santa Fe réalise ses œuvres les plus emblématiques à ses débuts, contrairement à d'autres expériences de rénovation cinématographique en Amérique latine, comme le cinéma révolutionnaire de l'ICAIC ou le Cinema novo brésilien. *Tire dié* et *Les inondés* ont été considérés par certains chercheurs comme part du projet du Nouveau cinéma latino-américain. par exemple, qualifia *Les inondés* de « el acta de nacimiento » de celui-ci⁵⁷¹. Notre vision est différente : l'analyse que nous avons faite dans ce chapitre des films et des textes de Birri nous porte à conclure qu'il ne commença à manifester un certain intérêt pour les points communs avec d'autres cinémas latino-américains que pendant ses derniers mois en tant que directeur de l'École documentaire de Santa Fe. Intérêt qu'il développa au cours de son exil au Brésil et, notamment, en Italie, c'est-à-dire alors qu'il avait déjà dû quitter l'École, le pays et le sous-continent. La thématique de *Tire dié* et de *Les inondés*, ainsi que le projet qui les sous-tend sont résolument nationaux ; il n'y a pas encore de vision latino-américaniste, et aucune tentative n'est faite pour créer des liens avec d'autres expressions artistiques du sous-continent, même si – et nous retrouvons ici la distinction entre clé et modèle – ils constituèrent un exemple important pour de nombreux réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain.

⁵⁷¹ « Acte de naissance ». Hector R. Kohen. *op. cit.*, p. 112 (nous traduisons).

CHAPITRE V

L'ARTICULATION DES DISCOURS NATIONALISTE ET LATINO-AMÉRICANISTE DANS L'ŒUVRE DE GLAUBER ROCHA

Entrepris à partir du milieu des années cinquante, les essais visant à renouveler le cinéma brésilien puis l'essor du Cinema novo durant la décennie suivante, se produisent à une époque où le Brésil connaît un débat intense sur le modèle politique et économique à suivre pour sortir du sous-développement. Les disputes entre les partisans du « national-développementalisme » et les défenseurs du libéralisme transcendent largement le domaine économique et conduisent à une polarisation progressive de la société, déjà marquée par l'exclusion et la mise à la marge de larges secteurs de la population. Les tentatives de mise en place de « réformes de base » – réforme agraire, bancaire, fiscale, urbaine et universitaire – au début des années soixante, suscitent une forte opposition de la part des forces conservatrices et le processus de dégradation progressive de la démocratie, qui s'ensuit s'achève par le coup d'État de 1964⁵⁷².

L'évolution des projets de renouvellement cinématographique est intimement liée au débat portant sur le chemin que doit parcourir le pays pour sortir du sous-développement. Les réalisateurs brésiliens transposent dans le champ du cinéma les dichotomies et les binômes alors en vogue (développement / sous-développement, domination / libération, centre / périphérie) afin d'expliquer la situation précaire de l'industrie cinématographique brésilienne et proposer des modèles pour sortir de la crise.

Ce processus présente quelques points communs avec celui suivi, de manière plus ou moins parallèle, par les cinéastes d'autres pays du sous-continent latino-américain, notamment en Argentine, au Chili et en Bolivie et, bien qu'avec des caractéristiques différentes, à Cuba. De même que ceux de leurs pairs dans d'autres pays, dans les années soixante, les postulats nationalistes des cinéastes du Cinema novo commencent à évoluer vers un plus grand intérêt pour l'intégration latino-américaine, associée aux projets de révolution continentale

⁵⁷² Margarida de Souza Neves, Maria Helena Rolim Capelato. « Retratos del Brasil : ideas, sociedad y política ». In Oscar Terán (dir.) *Ideas en el siglo, intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2008, p. 179-198.

revendiqués par certains secteurs de la gauche, dans beaucoup de cas dissociés ou scindés des partis communistes traditionnels. Ils poursuivent la création d'un projet de développement cinématographique intégrant le domaine national et celui latino-américain, et cherchent ainsi à élaborer une stratégie commune de lutte contre la position dominante des Etats-Unis au sein des marchés culturels d'Amérique latine domination qu'ils continuent d'exercer aujourd'hui.

Glauber Rocha est le cinéaste brésilien qui s'engage le plus profondément dans ce projet, tant au niveau national qu'à celui continental. Bien qu'il ne soit pas le « fondateur » du Cinema novo (il faudrait se demander si les mouvements cinématographiques ont des fondateurs, ou s'ils résultent, plutôt, de la juxtaposition et de l'intégration de discours et de sensibilités communes, dans des contextes temporels et spatiaux déterminés), il est reconnu comme le chef de file de ce mouvement, non seulement par l'importance nationale et internationale de ses films mais aussi grâce au travail théorique qu'il fournit sur le phénomène du Cinema novo.

L'objectif de ce chapitre n'est pas de réaliser une étude détaillée du Cinema novo, entreprise sans doute complexe et fascinante, mais matériellement impossible pour des raisons d'espace, et qui, d'ailleurs, échappe – ce qui semble fondamental – au but de ce travail qui est, rappelons-le, l'analyse du concept du Nouveau cinéma latino-américain. Notre objectif dans ces pages est d'analyser comment s'imbriquent les discours nationaliste et latino-américaniste, comment ils se complètent et parfois s'opposent dans l'œuvre de Rocha pendant les années soixante. Ces pages visent à étudier l'évolution de sa pensée depuis les thèses nationalistes de son livre *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Révision critique du cinéma brésilien, 1963) puis l'émergence d'une ouverture latino-américaine dans le manifeste *Esthétique de la faim* (1965), la concrétisation et l'évolution de ces idées dans le film *Terre en transe* (1967) et leur réélaboration permanente et presque obsédante dans un projet jamais réalisé : *América nuestra* (*Notre Amérique* 1965, 1967, 1969, 1971).

Avant de commencer notre étude, il est plus que jamais nécessaire d'insister sur les particularités de ce cas face au reste de l'Amérique latine. En raison de sa langue, de sa tradition historique (des racines principalement portugaises, amérindiennes et africaines) et par son vaste territoire, le Brésil constitue quasiment un sous-continent à l'intérieur du sous-continent latino-américain. C'est pourquoi le pays pourrait se considérer comme une entité séparée et, dans certains domaines, difficilement comparable avec le reste de l'Amérique

latine. Cependant, le Brésil et le reste des pays latino-américains ont su transcender les frontières idiomatiques pour établir des liens de type économique, politique et culturel. Pour ce qui concerne les réalisateurs brésiliens du Cinema novo et particulièrement Glauber Rocha, la situation du cinéma brésilien et la réalité sociale brésilienne – comme nous le verrons ensuite – n’ont pas été comprises comme étrangères au reste de l’Amérique latine.

A) Cinema novo et nationalisme culturel

1. L'émergence du Cinema novo

Au Brésil, les années cinquante constituent un point névralgique du XX^e siècle. Les pays latino-américains traversent alors un processus de changements accélérés au niveau social, politique et économique au sein de ce qui pourrait être considéré comme un « cycle développementaliste ». L'une de ses caractéristiques principales est la volonté d'industrialiser le pays par la substitution d'importations, avec l'objectif d'atteindre un plus grand développement économique ainsi qu'une plus grande importance sur l'échiquier mondial. Le nationalisme-développementaliste des années cinquante et soixante s'appuie principalement sur les réflexions théoriques réalisées par l'Institut Supérieur d'Études Brésiliennes (ISEB), créé en 1955. Comme l'expliquent Souza Neves et Rolim Capelato : « La ideología isebiana, que se levanta contra la dependencia externa – el imperialismo – no contenía una crítica al sistema capitalista como un todo. Se dirigía contra el capital extranjero, pero no contra el capital [...] »⁵⁷³. » La nationalisation du secteur pétrolier, avec la création de l'entreprise Petrobrás en 1953 durant le dernier gouvernement de Getulio Vargas, la construction de Brasilia à partir de 1956, sous la présidence de Juscelino Kubitschek, le développement de l'industrie de l'automobile, de la métallurgie et des chantiers navals brésiliens sont quelques points saillants de cette période⁵⁷⁴.

En revanche, le cycle développementaliste est marqué par la montée des conflits sociaux dans un pays tourmenté par des inégalités profondes, qui se manifestent particulièrement dans les énormes différences entre le Nord-Est rural et le Sud industrialisé. Le retard socio-économique et les sécheresses continues du Nord-Est forcent des centaines de milliers de paysans à l'exode vers les grandes villes du sud, ce qui, combiné avec l'explosion démographique vécue par le pays⁵⁷⁵, contribue au développement d'un prolétariat urbain.

⁵⁷³ « L'idéologie de l'ISEB qui se dresse contre la dépendance extérieure –l'impérialisme- ne contenait pas une critique du système capitaliste dans son ensemble. Elle était dirigée contre le capital étranger, mais pas contre le capital [...] ». *Ibidem*. p. 193.

⁵⁷⁴ *Ibid*, p. 179-189.

⁵⁷⁵ Selon le recensement de 1950, le Brésil possède une population totale de 51.944.400 habitants ; dix ans plus tard, le recensement de 1960 enregistre 70.992.343 habitants. Cf. Paulo Antonio Paranaguá. « Tableau

L'inégalité économique a également une corrélation politique : les analphabètes, – qui vers 1950 représentent 49 % de la population, et dix ans plus tard 40 %⁵⁷⁶ – ne possèdent pas le droit de vote ce qui permet de mettre en question de la représentativité du système électoral du pays. En outre, la succession de grèves générales et sectorielles, la résurgence de la violence politique – qui se matérialise par exemple dans l'attentat contre le leader de la droite de Rio de Janeiro, Carlos Lacerda – et le suicide de Getulio Vargas témoignent de l'instabilité politique qui menace alors l'ordre démocratique.

Le domaine du cinéma voit converger au moins trois processus qu'il convient de mettre en relief. Nous mentionnerons succinctement les deux premiers, pour nous concentrer ensuite sur le troisième qui s'avère vraiment décisif pour l'essor du Cinema novo. Notons tout d'abord que les tentatives d'industrialisation accélérée, mentionnées ci-dessus, s'étendent également dans le champ cinématographique. Au début des années cinquante, certains cinéastes et entrepreneurs essayent d'introduire dans le pays – notamment à São Paulo – un système de « studios » en vue de développer une industrie cinématographique nationale, il s'agit d'adopter les stratégies productives des États-Unis, afin de réaliser des films pouvant concurrencer, tant au Brésil qu'à l'étranger, l'offre des *majors* hollywoodiennes.

Le cas le plus emblématique de ces expériences reste l'éphémère Société Vera Cruz (1949 – 1954) qui installe dans les alentours de São Paulo ses grands studios équipés de la meilleure technologie du moment. Les administrateurs de la Vera Cruz choisissent comme principal responsable du projet Alberto Cavalcanti, le cinéaste brésilien le plus prestigieux du moment de par son expérience en France et au Royaume-Uni. Ils emploient également un grand nombre de techniciens étrangers, principalement des Italiens. Malgré les prix reçus à Cannes par l'une de ses productions, *O Cangaceiro* (traduit en France comme *Sans peur, sans pitié*,

synoptique : cinéma, culture et société au Brésil ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 37-39.

⁵⁷⁶ *Alfabetização de jovens e adultos no Brasil : lições da prática*. Brasília : UNESCO, 2008. p. 24-25. Disponible sur: <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001626/162640por.pdf> (consulté le 7 juin 2012).. Le droit au suffrage des analphabètes est enfin reconnu en 1985 dans l'Amendement Constitutionnel 25. La Constitution de 1988 le reconnaît comme un droit facultatif pour cette partie de la population et interdit aux analphabètes de se présenter aux élections comme candidats. Actuellement, il y a au Brésil 16,4 millions d'analphabètes (le chiffre considère seulement les personnes âgées de plus de dix années). Adriano Sant'Ana Predra. « La inelegibilidad del analfabeto en Brasil : una lectura desde la perspectiva de la teoría de la concretización ». In *VIII Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Derecho Constitucional (UNAM)*, 2008. Disponible sur: <http://www.juridicas.unam.mx/wccl/ponencias/1/330.pdf> (consulté le 7 juin 2012). Le problème de l'exclusion des analphabètes du droit de vote est traité en 1964 par León Hirszman dans le court-métrage documentaire *Maioria absoluta*. Le film montre bien la préoccupation des *cinemanovistas* pour les conflits sociaux du Brésil des années soixante.

Lima Barreto, 1953), Vera Cruz fait faillite à cause du coût élevé de sa production et de sa connaissance limitée des marchés nationaux et internationaux. L'un des problèmes principaux auquel elle doit faire face a été est l'absence de stratégies de positionnement en conformité avec ses objectifs, ce qui s'avère particulièrement évident en ce qui concerne la distribution internationale de ses films : celle-ci est en effet attribuée à des *majors* nord-américaines – Universal International et Columbia Pictures –, pour lesquelles les productions de la Société Vera Cruz constituent une concurrence potentielle pour leurs propres productions. C'est pourquoi les films de la Vera Cruz ne sont pas bien distribués hors du Brésil⁵⁷⁷. D'après Maria Rita Galvão et Carlos Roberto de Souza : « La Vera Cruz partait du présupposé illusoire que la seule qualité de sa production suffirait à lui assurer d'emblée une place sur le marché, sans tenir compte des limites et des difficultés que la structure même de ce marché imposait aux films brésiliens »⁵⁷⁸.

D'autre part, l'arrivée massive de techniciens italiens est très vivement critiquée par certains cinéastes brésiliens, particulièrement les futurs *cinemanovistes* qui craignent que le développement du cinéma au Brésil reste dans des mains étrangères, ignorantes de la culture et de la tradition cinématographique nationales. Presque dix ans après l'échec de la société Vera Cruz, Rocha reste particulièrement critique à l'heure d'évaluer cette expérience qu'il accuse de créer des schémas de travail où « era pecado hablar en brasileño » et de partir « no del punto cero, sino de un punto podrido del cine extranjero »⁵⁷⁹. Le rejet catégorique de la Vera Cruz est caractéristique de Rocha et du reste des réalisateurs du Cinema novo. Selon leurs analyses, la société de São Paulo abandonne la « culture nationale » pour copier les modèles cinématographiques américains. Par conséquent, même dans les cas où la Vera Cruz aborde des thématiques typiquement « nationales », comme le cangaço dans *O Cangaceiro*, le choix des structures narratives et productives ethnocentriques (accusées par les *cinemanovistes* d'être un modèle artistique « universel »), restreint la culture nationale au pittoresque ou à l'exotique, ce qui empêche une représentation complexe du Brésil dans le

⁵⁷⁷ Maria Rita Galvão y Carlos Roberto de Souza. « Le parlant et les tentatives industrielles : années trente, quarante, cinquante ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 80-81.

⁵⁷⁸ *Ibidem.* p. 80.

⁵⁷⁹ « c'était un pêché de parler le brésilien », « non du point zéro, mais d'un point pourri du cinéma étranger » (nous traduisons) Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño*. La Havane : Ediciones ICAIC, 1965, p. 40, 42. Dans ce chapitre, j'utilise la première traduction en espagnol du livre de Rocha, publié à La Havane en 1965, c'est-à-dire deux ans après sa sortie au Brésil. Malheureusement, je n'ai pas pu trouver une traduction française ou l'original en portugais. Je prends en compte les difficultés et nuances linguistiques que peut entraîner l'emploi de cette traduction.

cinéma. Il ne nous semble pas déraisonnable de suggérer que pour les *cinemanovistes* la Vera Cruz constitue une sorte d'anti-modèle par excellence, qui sera essentiel pour la réaffirmation de leur propre sensibilité cinématographique et de leur identité politique et esthétique.

Le deuxième processus caractéristique de la période – qui est aussi le deuxième modèle contre lequel ont réagi les *cinemanovistes* – est le développement des *chanchadas*, à Rio de Janeiro, pendant les années quarante et cinquante. Il s'agit d'un genre de comédies musicales réalisées via le système des studios. Contrairement à l'expérience de la Vera Cruz, à São Paulo, les *chanchadas* sont produites dans des conditions très précaires, avec une faible qualité technique ne leur permettant pas d'être distribuées à l'étranger. La stratégie des producteurs des *chanchadas* consiste à réduire les coûts de production, en cherchant à maximiser la rentabilité et en se concentrant sur le marché domestique avec des films de divertissement pour un public populaire. En exploitant la parodie, la farce, le folklore et le grotesque, les *chanchadas* obtiennent une certaine rentabilité, ce qui autorise leur survie. Ella Sohat et Robert Stam Sohat associent le phénomène des *chanchadas* au carnaval, à de fortes racines populaires. Selon ces auteurs, ces films populaires participent à la promotion des dernières chansons du carnaval –ce qui leur assure l'acceptation du public –, et ils adoptent également des traits subversifs par rapport à l'ordre établi, similaires à ceux du carnaval carioca. Cette subversion doit être comprise, bien sûr, en termes ludiques et elle consiste à faire la copie burlesque du modèle exogène régnant : « Sus estrategias paródicas están basadas en la hegemonía norteamericana ; asumen que el público ya está inundado de productos norteamericanos⁵⁸⁰. »

Le succès auprès du public populaire s'explique, dans une certaine mesure, par les thématiques retenues, mais aussi par le recrutement de comédiens venant de la radio ou du théâtre de variétés ; cependant, à la fin des années cinquante, les *chanchadas* entrent en crise face à la concurrence de la télévision⁵⁸¹. Bien que les *chanchadas* soient une expression culturelle de racines populaires, elles sont pourtant repoussées par le Cinema novo parce que ces films ne s'insèrent pas dans la dichotomie opposant « culture dominante » / « culture

⁵⁸⁰ « Leurs stratégies parodiques sont basées sur l'hégémonie nord-américaine, elles assument que le public soit déjà inondé de produits nord-américains ». Ella Soha et Robert Stam. *op. cit.*, p. 296 (nous traduisons).

⁵⁸¹ José Carlos Avellar. « Le Cinema Novo : les années soixante ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 91.

dominée », c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas une alternative nationale et libératrice face à l'hégémonie des produits culturels euro-centriques.

Les caractéristiques « populaires » des *chanchadas* sont également évaluées de manière négative par les *cinemanovistas* : non seulement comme une opposition aux modèles culturels provenant de la métropole, mais aussi, selon les mots de Xavier, comme une « “aliénation” face à la domination de classe »⁵⁸². Rocha et d'autres cinéastes tels que Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues et Joaquim Pedro de Andrade s'opposent ainsi fermement aux *chanchadas*. Rocha juge ce genre de cinéma de manière particulièrement âpre : « O povo recebendo na cara a comicidade epidérmica do subdesenvolvimento acha genial sua própria desgraça e morre de rir »⁵⁸³. »

Le troisième processus caractéristique de cette décennie dans le domaine du cinéma brésilien est très éloigné des *chanchadas*. Dans les années quarante, se développe une presse spécialisée en cinéma et le phénomène des ciné-clubs s'étend. En 1940 est créé le Clube de Cinema de São Paulo – la future Cinémathèque brésilienne – suivant le modèle de la Cinémathèque française. Sous la direction de Paulo Emílio Salles Gomes – qui avait travaillé à Paris avec Henri Langlois – et avec le soutien de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Le Clube de Cinema se charge d'obtenir des copies qui lui permettent de faire des rétrospectives de la scène cinématographique internationale de la première moitié du XX^e siècle : les avant-gardes soviétique et française, l'expressionnisme allemand et quelques films classiques du cinéma « muet » italien et nord-américain sont projetés sur les écrans de l'institution. Il faut ajouter à cela la visite de spécialistes et de réalisateurs étrangers comme Abel Gance, Erich von Stroheim, André Bazin, Lars Magnus Lindgren et Henri Langlois⁵⁸⁴. Si ce phénomène semble être moins décisif pour le développement du Cinema novo que ce qu'ont été pour les Cubains les ateliers de cinéastes européens réalisés à l'ICAIC, il s'agit dans les deux cas d'un processus d'ouverture vers des expériences étrangères qui permet

⁵⁸² Ismail Xavier. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 183.

⁵⁸³ « Le peuple reçoit en plein visage le visage comique épidermique du sous-développement, trouve son propre malheur divertissant et meurt en se moquant de celui-ci ». Glauber Rocha. « O cinema novo e a aventura da criação ». *op. cit.*, p. 132 (nous traduisons).

⁵⁸⁴ Maria Rita Galvão. « Parcours de vie : Paulo Emílio Salles Gomes ». *Journal of film preservation*, FIAF, n° 68, décembre 2004, p. 58.

d'enrichir le cadre de références avec lequel une nouvelle génération de cinéastes latino-américains est entrée en dialogue (dialogue synchrétique ou conflictuel, selon les cas)⁵⁸⁵.

Les ciné-clubs contribuent à diversifier l'offre de titres distribués dans le pays. Il se constitue ainsi une sorte d'alternative aux salles commerciales qui privilégient la programmation de films nord-américains. Dans ce contexte, l'arrivée au Brésil de quelques films néoréalistes revêt une importance particulière, spécialement pour une nouvelle génération de réalisateurs qui, après l'échec de la Vera Cruz, commence à tourner ses premiers projets cinématographiques avec des budgets et des ressources techniques très limités. L'exemple néoréaliste trouve une terre fertile au Brésil, surtout parce qu'il offre aux cinéastes brésiliens une manière, en apparence plus directe et moins normative que les genres du cinéma classique, d'essayer de saisir la réalité sociale. Selon Rocha, les cinéastes brésiliens prenaient alors conscience qu'il est possible « abrir los caminos de una producción barata y un compromiso ético »⁵⁸⁶. Soulignons que les possibilités qu'ouvre le néoréalisme aux réalisateurs brésiliens se présente justement à un moment où le pays se trouve immergé dans un conflit sur les stratégies de développement à suivre, ce qui comporte dans le cas brésilien une question sur l'identité nationale.

Si Alex Viany réalise en 1953 *Agulha no palheiro* (Une aiguille dans une botte de foin), un long-métrage effectuant des références au néoréalisme, ce sera Nelson Pereira dos Santos qui marquera un changement profond dans la cinématographie brésilienne en ouvrant pratiquement une plaie dans l'histoire du cinéma national – et latino-américain –, avec deux films inspirés par le mouvement italien : *Rio 40°* (1955) et *Rio, zone nord* (1957). Le premier film, dont l'action se déroule en 24 heures, constitue un véritable tour de Rio de Janeiro à plusieurs voix⁵⁸⁷. Ce film présente des personnages de tous les segments sociaux (du sénateur de l'Etat de Minas Gerais, aux marginaux alcooliques, en passant par les entrepreneurs du

⁵⁸⁵ Ce fait est à peine mentionné par les historiens du cinéma brésilien que nous avons consulté. (Cf. Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma brésilien*, op. cit. ; José Carlos Avellar. *A ponte clandestina*. op. cit. ; Tzvi Tal. op. cit). Il est possible que le phénomène ait été plus important pour les réalisateurs cubains, étant donné qu'ils possédaient une tradition cinématographique plus faible à laquelle recourir face aux œuvres étrangères (et de plus ils cherchaient à rompre totalement avec elle). D'autre part, ils étaient concentrés autour d'une seule institution, l'ICAIC. Ces deux conditions n'étaient pas réunies dans le cas des réalisateurs brésiliens qui avaient une plus grande tradition cinématographique et étaient plus dispersés tant du point de vue institutionnel que géographique.

⁵⁸⁶ « ouvrir la voie d'une production bon marché et d'un engagement éthique ». Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño*. op. cit., p. 59 (nous traduisons).

⁵⁸⁷ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. op. cit., p. 180.

football, la classe moyenne née de l'exode rural ou encore les playboys de Copacabana) ; cependant, le centre qui articule la narration est la favela, et à l'intérieur d'elle, un groupe d'enfants qui vendent des cacahuètes dans les rues. La nouveauté principale du film réside justement dans ce changement d'axe, mettant l'accent sur le drame et la force d'un sous-monde communément oublié et, à partir de là, permet d'offrir un panorama de la grande ville. Ce film n'a pas été autorisé par la censure, comme ce sera également le cas de plusieurs autres productions du Cinema novo dans la décennie suivante⁵⁸⁸. La mobilisation qui suit l'interdiction de diffusion de *Rio, 40°* aboutit finalement à sa sortie en salle, mais avec un an et demi de retard⁵⁸⁹.

Rio, zone nord – deuxième partie d'une trilogie inachevée pour raisons économiques – confirme la voie ouverte par Pereira dos Santos lors de son premier film, avec un ton plus proche du drame et un plus grand intérêt pour les scènes nocturnes et les intérieurs tournés en studios. Ces caractéristiques, ainsi que le choix de Grande Otelo dans le rôle principal – un acteur d'une grande expérience dans le théâtre et les *chanchadas* – signifient une adaptation des codes néoréalistes aux possibilités techniques du cinéma brésilien notamment en ce qui concerne l'utilisation des studios due à la difficulté technique de tourner dans la rue⁵⁹⁰. Il est également possible de voir l'influence néoréaliste dans la préférence pour les personnages marginaux, et dans le réalisme d'un langage qui trouve sa force dans sa nudité expressive et sa simplicité.

Les deux premiers films de Pereira dos Santos ne constituent pas un cas isolé dans le cinéma réalisé en dehors du système des studios du Brésil. À la fin des années cinquante et au début des années soixante, une certaine effervescence règne dans le panorama cinématographique. Un certain nombre de cinéastes notamment à Rio de Janeiro et Bahia, tournent leurs premiers courts-métrages, ainsi que quelques longs-métrages, dont la thématique et l'intérêt pour la réalité sociale brésilienne s'avèrent plus ou moins semblables à la proposition de Pereira dos Santos. On peut citer *Arrial do Cabo* (Paulo Cesar Saraceni, 1959), *O poeta do Castelo* (Le

⁵⁸⁸ L'argument retenu par la censure pour interdire le film est qu'à Rio il ne fait jamais quarante degrés. Tzvi Tal. *op. cit.*, p. 35. Au sujet de la censure dans le cinéma brésilien pendant la dictature voir : Leonor Estela Souza Pinto. *Le cinéma brésilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 à 1985*. Thèse sous la direction de Guy Chapouillie. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel : 2001, 441 p.

⁵⁸⁹ Ronald F. Monteiro. « Nelson Pereira dos Santos ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien*. *op. cit.*, p. 155.

⁵⁹⁰ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. *op. cit.*, p. 184.

poète de Castelo, Joaquim Pedro de Andrade, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) et *Bahia de todos os Santos* (Triguerinho Neto, 1961). Nelson Pereira dos Santos produit à São Paulo *O grande momento* (Le grand moment, Roberto Santos, 1958), et à Bahia réalise le film *Mandacaru Vermelho* (Mandacaru rouge 1961), puis y produit le premier long-métrage de Glauber Rocha, *Barravento* (1962) et commence à y préparer le tournage de *Vidas Secas* (titre en français, Sécheresse, 1963)⁵⁹¹.

Comme dans le cas des cinéastes cubains, malgré l'inspiration néoréaliste du début, d'autres mouvements tels que la Nouvelle vague commencent à exercer une influence sur les Brésiliens ; de même, les restrictions et déficiences techniques ainsi que la précarité et hétérogénéité du matériel font que les films de cette période montrent irrémédiablement leurs coutures, c'est-à-dire les opérations techniques à partir desquelles ils sont construits⁵⁹². Avec cela, ils s'éloignent subtilement, depuis le commencement, des réalistes européens de l'après-guerre qui étaient à la recherche d'une cohérence naturelle du monde visible. Peut-être trouve-t-on là la genèse d'une esthétique qui s'éloigne rapidement du néoréalisme pour s'intéresser aux collages et aux effets choc du montage, ce qui permet d'établir des liens – comme nous l'avons fait – avec d'autres traditions cinématographiques dont le cinéma d'avant-garde soviétique des années vingt. Nous reviendrons sur ce point lors de l'analyse des films de Rocha ; disons pour le moment que dès son premier court-métrage, *O patio* (La cour, 1959) – film réalisé à la même époque que ceux cités plus haut –, le jeune cinéaste est particulièrement préoccupé par les capacités plastiques du cadrage à l'intérieur d'un espace très limité, et sans chercher encore le développement d'une histoire au sens conventionnel.

L'effervescence créative est aussi présente dans la critique spécialisée et dans les textes théoriques sur le cinéma – deux domaines qui ne sont pas toujours différenciés. Les textes, souvent signés par les réalisateurs de la nouvelle génération, remettent non seulement en question le moment actuel du cinéma national, mais établissent parfois une critique générale de l'histoire du cinéma brésilien. À ce sujet, les livres *Introdução ao cinema brasileiro* (Introduction au cinéma brésilien, Alex Viany, 1959) et *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Glauber Rocha, 1963) s'avèrent fondamentaux. L'objectif dans ce cas particulier n'est pas de faire table rase du passé, mais de le réinterpréter à partir d'autres structures de légitimation,

⁵⁹¹ José Carlos Avellar. « Le Cinema Novo : les années soixante ». *op. cit.*, p. 91.

⁵⁹² María Luisa Ortega. « De la certeza a la incertidumbre : *collage*, documental y discurso político en América Latina ». *op. cit.*, p. 102-104.

c'est-à-dire en suivant une forme différente, afin de construire la connaissance sur la réalité sociale (et cinématographique) du pays. C'est ainsi que les mots de José Carlos Avellar deviennent significatifs : « tout ce qui est arrivé après et tout ce qui est arrivé avant le Cinema novo dépend sans conteste de ce dernier »⁵⁹³.

C'est le temps des devises créées pour légitimer la voie que certains cinéastes indépendants commencent à parcourir – et que la presse baptise nouveau cinéma : *cinema novo*. Rocha écrit en août 1960 l'article *Arraial, cinema novo e câmara na mão* (Arraial, nouveau cinéma et caméra à la main), dans le *Suplemento dominical* du *Jornal do Brasil*, où l'on peut trouver déjà préfigurée la maxime la plus fameuse du mouvement : « Pour faire des films, il faut juste avoir une caméra à la main et une idée dans la tête ».

D'après Rocha :

Não desejamos nada mais. E caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados –, vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmara na mão, de câmara 16mm (se não houver 35mm), improvisando nas ruas, montando material já existente⁵⁹⁴.

La même année à São Paulo, lors de la *Convention nationale de la critique cinématographique*, Paulo Emilio Salles Gomes présente une communication intitulée *Uma situação colonial ?* (Une situation coloniale ?) qui va servir de support idéologique aux *cinemanovistes*. Pour l'auteur, le retard du cinéma brésilien par rapport au cinéma des pays d'Europe occidentale et des États-Unis n'est pas dû à un manque de connaissances, de tradition ou de capacités, mais ces lacunes sont produites par un autre facteur plus important, sa condition d'industrie dépendante :

Esse panorama sucinto de diversas categorias da cinematografia brasileira sugere claramente que a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é a consequência direta de uma conjuntura muito precisa. Através do exame de condição dos distribuidores, exibidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com exatidão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas

⁵⁹³ José Carlos Avellar. « Le Cinema Novo : les années soixante ». *op. cit.*, p. 103.

⁵⁹⁴ « Nous ne voulons rien de plus. Et si une telle aide n'apparaît pas immédiatement – nous demandons des éléments qui existent et ne doivent pas être importés –, nous allons faire nos films de toute façon : avec la caméra à la main, 16mm (s'il n'y a pas 35mm), en improvisant dans les rues, en faisant du montage avec du matériel déjà existant ». Glauber Rocha. « Arraial, cinema novo e câmara na mão [1960] ». *Contracampo*. Disponible sur : <http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm> (consulté le 7 juin 2012, nous traduisons)

estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados⁵⁹⁵.

Ce troisième processus caractéristique du Cinema novo s'insère, ne le perdons pas de vue, dans une période de renouvellement de la culture et la société brésiliennes, marquée par les oppositions entre les thèses nationalistes des développementalistes et celles des libéraux, réticents au protectionnisme et ouverts à accepter et promouvoir l'arrivée de capitaux et d'investisseurs étrangers. A cette époque, les Centres populaires de culture (CPCs, créés en 1961 à Rio de Janeiro), associés à l'Union générale des étudiants réussissent à introduire dans le débat public le rôle social et politique que la culture devrait jouer dans le développement du Brésil. Selon De Souza Neves et Rolim Capelato : « Los Centros de Cultura Popular (CPCs), creados a inicios de la década de 1960, significaron la marcha de intelectuales y artistas en dirección al pueblo. A través de un adoctrinamiento político de carácter pedagógico, incitaban al “pueblo” a unirse a la revolución en curso⁵⁹⁶. » Certains des films de cette période sont produits par l'Union nationale des étudiants : par exemple, *Cinco Vezes Favela* (1962) se compose de cinq courts-métrages réalisés par Joaquim Pedro de Andrade, Léon Hirszman, Carlos Diegues, Miguel Borges et Marcos Farias.

Cependant, si les CPCs de l'Union Nationale des étudiants favorisent la discussion sur le rôle du cinéma dans la société et qu'ils soutiennent les premiers films de certains cinéastes du Cinema novo, ils ne réussissent toutefois pas à devenir des institutions centralisant le travail de ces derniers. Au fil des années, ils finissent par s'attaquer durement à la démarche des *cinemanovistes*, en partie parce que ceux-ci refusent de comprendre le cinéma en tant qu'outil doctrinaire et aussi à cause des critiques que des réalisateurs comme Rocha ou Saraceni formulent à la gauche nationale après le coup d'État de 1964 – nous y reviendrons plus loin.

⁵⁹⁵ « Ce bref aperçu des différentes catégories de la cinématographie brésilienne suggère clairement que sa médiocrité n'est pas la responsabilité de personnes déterminées travaillant dans différents métiers, mais est la conséquence directe d'une situation très particulière. En examinant les distributeurs, exploitants, producteurs, responsables des cinémathèques, les critiques et essayistes, sont tracées avec précision les lignes d'une situation coloniale. Si nous présentons, cédant au goût de l'image, un commentaire sur ce qu'on appelle les coproductions, c'est-à-dire l'utilisation par les réalisateurs étrangers de nos histoires, paysages et humanité, nous tombons entièrement dans la formule classique de l'exportation de matière première et d'importation d'objets manufacturés ». Paulo Emílio Salles Gomes. « Uma situação colonial ? [1960] ». *Contracampo*. Disponible sur : <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm> (consulté le 07/06/2012, nous traduisons).

⁵⁹⁶ « Les Centres de Culture Populaire (CPCs), créés aux débuts de la décennie de 1960, ont signifié la marche des intellectuels et des artistes en direction du peuple. Au travers d'un endoctrinement politique à caractère pédagogique, ils incitaient le “peuple” à se joindre à la révolution en cours » Margarida de Souza Neves, Maria Helena Rolim Capelato. *op. cit.*, p. 194 (nous traduisons).

En ce sens, le Cinema novo n'a jamais « milité » pour un parti politique, même si les *cinemanovistes* ont participé, de manière générale, d'une idéologie de gauche. Par ailleurs, contrairement à ce qui s'est passé avec l'ICAIC et l'École de Santa Fe, le Cinema novo ne s'est pas articulé autour d'une institution, même si le mouvement s'est principalement concentré à Rio de Janeiro. Précisément parce que le processus d'institutionnalisation du mouvement est beaucoup plus faible que celui du cinéma cubain post-révolutionnaire et que celui de l'école fondée par Birri, le Cinema novo jouit d'une plus grande diversité stylistique et thématique. Ce mouvement développe des modèles très variés de production et distribution : des coopératives, des producteurs privés, des coproductions, le soutien éphémère des CPCs, l'entreprise de distribution DiFilm⁵⁹⁷, etc. On constate une ambition collective de la part des *cinemanovistes*, toutefois sans créer une école artistique⁵⁹⁸. Cette ambition réunit les tentatives de renouvellement et de réinvention du cinéma brésilien ; la volonté de briser l'hégémonie d'autres cinémas sur le marché national, de réaliser des films sur des thématiques populaires – mais qui renoncent à utiliser le spectacle folklorique pour attirer le public populaire – et de susciter une réflexion sur le présent et l'avenir du Brésil.

2. Rocha et le modèle de développement cinématographique national

2.1) Une politique des auteurs brésilienne

Comme d'autres cinéastes brésiliens tels qu'Alex Viany, Glauber Rocha arrive à la réalisation cinématographique après avoir travaillé dans la critique spécialisée. Ses textes et ses films sont marqués dès le début par une cinéphilie profonde et par une vision à grande échelle de l'histoire du cinéma brésilien et de la situation dans laquelle cette industrie se trouve depuis le milieu des années cinquante. Au début de la décennie suivante, dans les analyses qu'il entreprend dans le livre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, le jeune Rocha est ouvertement influencé par la « politique des auteurs » créée dans les pages des *Cahiers du Cinéma*, principalement par François Truffaut (*Une certaine tendance du cinéma français*, 1954) et déjà annoncée auparavant, dans une certaine mesure, par la théorie de la « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc (*Naissance d'une nouvelle avant-garde*, 1948).

⁵⁹⁷ DiFilms a joué un rôle de premier ordre dans la distribution des films du Cinema novo. Il faut souligner que l'entreprise a été créée par onze producteurs et cinéastes intéressés à faire connaître ces œuvres : Luiz Carlos Barreto, Riva Farias, Roberto Farias, Leon Hirzsmann, Roberto Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni. Parmi ses fondateurs se trouvent quelques uns des plus importants *cinemanovistes*. Cf. Leonor Estela Souza Pinto. *op. cit.*, p. 125 – 126.

⁵⁹⁸ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina. op. cit.*, p. 232.

La critique cinématographique et les postulats théoriques de Paulo Emílio Salles Gomes, mentionnés ci-dessus exercent également une forte influence sur Rocha. Il convient de s'arrêter un instant sur la relation entre l'intellectuel brésilien et le développement du concept de la « politique des auteurs ». Salles Gomes, l'un des créateurs à la fin des années quarante de la Cinémathèque de São Paulo influence la pensée des *jeunes turcs* des *Cahiers du Cinéma* ce qui signifie une altération des flux d'influence centre – périphérie qui caractérisent l'évolution du cinéma, particulièrement dans la première moitié du XX^e siècle. Pendant ses deux séjours en France – dont le second dure plusieurs années –, Salles Gomes devient proche d'Henri Langlois⁵⁹⁹ et contribue à l'appréciation du cinéaste Jean Vigo par un livre écrit en français sur le réalisateur d'*À propos de Nice*. Dans *Jean Vigo* (publié en 1957, mais écrit entre 1949 et 1952), Salles Gomes intègre l'analyse esthétique et l'étude détaillée de la biographie du cinéaste français, en soutenant la thèse que les différents éléments de la vie de Vigo, en particulier son enfance difficile, ont contribué à former la sensibilité que le réalisateur exprime dans son œuvre⁶⁰⁰. Le livre remporte le prix Armand Tallier et est qualifié de « meilleur livre de l'année sur le cinéma ». Trois ans auparavant, François Truffaut dit que le manuscrit encore inédit de Salles Gomes constitue « le plus beau livre de cinéma que j'aie jamais lu »⁶⁰¹. Si les critiques des *Cahiers du Cinéma* ne suivent pas la méthodologie de Gomes Salles, l'importance que le Brésilien accorde à la figure du réalisateur en tant qu'élément préférentiel à partir duquel analyser un ou plusieurs films, peut être perçue comme un antécédent de la « politique des auteurs » et des études monographiques entreprises par Truffaut, Godard, Rivette ou Rohmer.

C'est justement cette prépondérance du réalisateur – devenu un « auteur » – que Glauber Rocha met en relief dans *Revisão crítica do cinema brasileiro* :

El « autor » en el cine es un término creado por la nueva crítica para situar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción, autores que poseen determinaciones específicas. El « director » o el « cineasta » en las contradicciones del cine comercial, perdió su principal significado. « Director », « cineasta » o « artesano » – como observó Paulo Emílio Salles Gomes – pueden, en casos raros, llegar a la condición de autor, a través de la artesanía, si no estuvieran sometidos a la técnica mecánica de los

⁵⁹⁹ La Filmothèque de São Paulo suit à l'origine le modèle de la Cinémathèque française.

⁶⁰⁰ Adilson Inácio Mendes. « Paulo Emilio y Jean Vigo : escribir imágenes ». In Emma Camarero Calandria (dir.). *I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*. Salamanca : Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca, 2011, p. 800-802.

⁶⁰¹ François Truffaut. *Cahiers du Cinéma*, n° 36, juillet 1954. Cité par Maria Rita Galvão. *op. cit.*, p. 57.

estudios, sino a la búsqueda que impone a la técnica una ambición expresiva. El advenimiento del « autor » como substantivo del ser creador de películas, inaugura un nuevo artista en nuestro tiempo⁶⁰².

On s'aperçoit que Rocha – comme Gomes Salles et les critiques des *Cahiers du Cinéma* – considère qu'il peut y avoir des « auteurs » travaillant au sein du système des studios. Toutefois, il a tendance à utiliser ce concept pour différencier les cinéastes « indépendants » (ceux qui réalisent leurs films dans une situation précaire, mais avec une grande liberté créative) de ceux qui travaillent pour les studios brésiliens (les « artisans »). Rocha oppose ainsi, dans une forme hautement schématique, le cinéma d'« auteur » au cinéma industriel qu'il catalogue comme « commercial ». La proposition de Rocha semble une simplification ou, si l'on veut, une radicalisation de la doctrine des *jeunes turcs* des *Cahiers du Cinéma*, mais Rocha attire notre attention car, au contraire de ceux-ci il attribue à l'« auteur » un rôle révolutionnaire :

Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un *autor* como *revolucionario*, porque la condición de autor es un substantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como *autor*⁶⁰³.

On s'aperçoit que Rocha introduit une nuance politique – d'un point de vue idéologique – dans le concept de « cinéma d'auteur », qui ne se trouve pas – au moins en 1963 – dans les textes des *Cahiers de Cinéma*. D'après Julie Amiot, il « y pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences la “politique des auteurs”, en tant que “politique” justement »⁶⁰⁴. Le cinéaste brésilien déclare que le cinéma d'auteur est un cinéma « politique », alors que le cinéma

⁶⁰² « L'«auteur» dans le cinéma est un terme créé par la nouvelle critique pour situer le cinéaste comme le poète, le peintre, le créateur de fiction, des auteurs qui possèdent des déterminations spécifiques. Le “réalisateur” ou le “cinéaste” dans les contradictions du cinéma commercial, ont perdu son signifié principal. “Réalisateur”, “cinéaste” ou “artisan” – comme l'a observé Paulo Emilio Salles Gomes – peuvent, dans de rares cas, arriver à la condition d'auteur, à travers l'artisanat, s'ils n'étaient pas soumis à la technique mécanique des studios, mais plutôt à la recherche qui impose à la technique une ambition expressive. L'avènement de l'«auteur» comme le substantif de l'être créateur de films, inaugure un nouvel artiste dans notre temps. » Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño. op. cit.*, p. 11 (nous traduisons).

⁶⁰³ « Si le cinéma commercial est la tradition, le cinéma d'auteur est la révolution. La politique d'un auteur moderne est une politique révolutionnaire : dans les temps d'aujourd'hui, il n'est même plus nécessaire de qualifier un auteur de révolutionnaire, car la condition d'auteur est un substantif qui assume tout. Dire qu'un auteur est un réactionnaire, au cinéma, revient à le caractériser comme un réalisateur de cinéma commercial; c'est le situer comme un artisan et non pas comme un auteur ». Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 15 (nous traduisons).

⁶⁰⁴ Julie Amiot-Guillouet. « Accords et dissonances : les cinémas latino-américains et les Cahiers du Cinéma (1951 – 2003) ». *La France et les cinémas d'Amérique Latine. Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* n° 83, 2004, p. 53.

commercial « refleja las evasivas del capitalismo reformista »⁶⁰⁵. Cela s'explique par le fait que Rocha fait une lecture de la crise que le cinéma brésilien vit dans les années cinquante suivant la logique du conflit entre la gauche nationaliste et les libéraux qui caractérise alors la vie politique du pays. Pour Rocha, les raisons de la crise du cinéma sont à la fois esthétiques et politiques et les solutions doivent l'être aussi – en fait les deux termes sont indissociables dans son cinéma. Face au nombre limité de productions brésiliennes et au faible soutien du public, Rocha conçoit le film d'« auteur »⁶⁰⁶ comme la seule alternative efficace et culturellement légitime pour développer et renforcer la cinématographie nationale.

Cette position sur le rôle politique de l'auteur ne se limite pas au champ cinématographique ; au contraire, Rocha attend de l'auteur de cinéma un positionnement explicite face à la conjoncture sociale. Dans ce sens, la pensée de Rocha est proche de celle de Franz Fanon ; selon le psychiatre martiniquais, l'intellectuel d'un pays colonisé – ou « néocolonisé » dans le cas du Brésil – peut assumer trois attitudes vis-à-vis de la culture colonisée ; la troisième – nous aborderons les deux autres plus loin – consiste à envisager les processus de formation d'une culture nationale comme faisant partie de la lutte pour la libération de la nation elle-même. D'après Fanon : « Se battre pour la culture nationale, c'est d'abord se battre pour la libération de la nation, matrice matérielle à partir de laquelle la culture devient possible. Il n'y a pas de combat culturel qui se développerait latéralement au combat populaire⁶⁰⁷ ». Quand Rocha déclare que « la política de un autor moderno es una política revolucionaria »⁶⁰⁸, il se fait l'écho des idées de Fanon, puisque la contribution au développement d'un cinéma national qu'il attribue au cinéma d'« auteur » ne semble pas pouvoir être séparée d'une prise de position sur les conflits sociaux du Brésil.

Comme le reste des cinéastes qui entreprennent de renouveler les formes cinématographiques dans le pays depuis la moitié des années cinquante, Rocha s'oppose à l'hégémonie qu'exercent sur le marché cinématographique brésilien les films des studios hollywoodiens. Il critique également les tentatives d'introduction au Brésil du modèle industriel d'Hollywood

⁶⁰⁵ Le cinéma commercial « reflète les faux-fuyants du capitalisme réformiste ». Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño. op. cit.*, p. 15 (nous traduisons).

⁶⁰⁶ Néanmoins le processus de « fabrication » d'un film met en question la notion d'« auteur » – au singulier –, car il s'agit d'un travail de groupe.

⁶⁰⁷ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre. op. cit.*, p. 221.

⁶⁰⁸ « la politique d'un auteur moderne est une politique révolutionnaire ». Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 15 (nous traduisons).

pour faire face aux productions américaines (comme nous avons vu dans le cas de la Vera Cruz). Le rejet de Rocha de l'importation du système de studios nord-américain est lié à son opposition à l'imitation de modèles étrangers : « [...] o cinema industrial brasileiro será apenas um gerador em maior potência da cultura de dominação. Esta *cultura*, inclusive, poderia ser francesa, russa ou belga : não importa⁶⁰⁹. » Rocha semble, à ce sujet, à nouveau influencé par Frantz Fanon. Ce dernier, l'un des principaux idéologues des mouvements de décolonisation, souligne qu'il est fondamental pour les pays du Tiers Monde de construire leur avenir à partir de leurs propres stratégies, lesquelles doivent être différentes des modèles occidentaux :

Si nous voulons transformer l'Afrique en une nouvelle Europe, l'Amérique en une nouvelle Europe, alors confions à des Européens les destinées de nos pays. Ils sauront mieux faire que les mieux doués d'entre nous. Mais si nous voulons que l'humanité avance d'un cran, si nous voulons la porter à un niveau différent de celui où l'Europe l'a manifesté, alors il *faut inventer, il faut découvrir*⁶¹⁰.

Cette opposition à l'importation de modèles étrangers doit être comprise comme une revendication de la richesse multiculturelle du Brésil, à partir de laquelle, selon Rocha, il serait possible de développer une cinématographie avec un caractère authentiquement national. Cependant, ceci ne doit pas être confondu avec une revendication romantique des bontés du pays, et encore moins avec un appui aux films folkloriques ou populistes. Comme le souligne Ismail Xavier⁶¹¹, l'influence de la pensée de Fanon est perceptible, encore une fois, dans ce double refus : d'abord, refus de l'adoption de modèles de la métropole jugés comme des valeurs universelles et, ensuite, refus de la mise en valeur de la tradition culturelle autochtone comprise comme quelque chose d'immuable. Ces deux attitudes que Rocha et les *cinemanovistas* repoussent correspondent à deux des trois phases que Fanon établit dans son analyse des attitudes de l'intellectuel colonisé en face du colonisateur : il s'agit, respectivement, de la phase imitative -quand l'intellectuel assimile la culture de la métropole et qu'il essaye de la reproduire-; et de la phase de rejet de la culture de la métropole et de la préservation de l'identité nationale basée sur la tradition. Le risque de cette dernière attitude est, selon Xavier, de « se perdre dans le travestissement de la réalité présente, dans l'adhésion

⁶⁰⁹ « [...] l'industrie du cinéma brésilien ne fera que générer la culture dominante. Peu importera que cette *culture* soit française, russe ou belge ». Glauber Rocha. « O cinema novo e a aventura da criação ». *op. cit.*, p. 130 (nous traduisons).

⁶¹⁰ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. *op. cit.*, p. 305. (Nous soulignons).

⁶¹¹ Ismail Xavier. *op. cit.*, p. 178.

conformiste aux coutumes vidées de contenu, survivances de pratiques non plus adéquates aux exigences du présent »⁶¹².

2.2) *Anthropophagie culturelle et réalisme critique*

Il est évident que ni Rocha ni le reste des cinéastes du Cinema novo n'ont été libres de l'influence des réalisateurs étrangers. L'adoption de la « politique des auteurs » ; l'évaluation positive – au moins au début – du néoréalisme italien comme une voie expressive et une stratégie productive à suivre ; les références aux films d'autres cinéastes –tels que Buñuel, Eisenstein ou Pasolini-, aux théories de Brecht ; ainsi qu'à la *nouvelle vague* montrent bien que l'œuvre théorique et les films de Rocha sont loin de l'autarcie intellectuelle. Rocha ne repousse pas l'adoption d'éléments externes, mais l'imitation irréfléchie. L'enjeu de Rocha consiste à réaliser un cinéma syncrétique, qui se nourrit de la tradition orale, du mythe archaïque et du pouvoir libérateur et subversif d'expressions populaires comme le carnaval. Comme l'expliquent Shohat et Stam, le syncrétisme n'est pas la simple addition d'éléments différents, mais la constitution d'un « contrapunto de elementos culturales en un proceso de choque e intercambio »⁶¹³.

Cette prise de position qui conjugue la revendication du national et à la fois la mise en valeur de certains apports exogènes n'est pas surprenante. Elle a pour antécédent l'avant-garde littéraire et artistique brésilienne du début du XX^e siècle. Le Cinema novo est explicitement inspiré par le modernisme brésilien des années vingt. Les modernistes n'ont pas essayé de retourner aux origines, à la recherche d'une autarcie culturelle totalement impossible ; au contraire, leur enjeu consistait à déglutir les influences étrangères, pour les incorporer dans la culture nationale avec l'objectif d'aboutir à une synthèse originale. La métaphore que les modernistes choisissent pour expliquer ce processus est celle de l'ethnie tupinambá –qui faisait partie du groupe tupi-guarani, l'un des principaux peuples originaux du Brésil – qui dévorait ses ennemis pour acquérir, au moyen de la déglutition de leurs corps, leur force et leurs vertus⁶¹⁴. La déglutition de l'ennemi signifie aussi la déglutition de sa civilisation, comme le montre le dramaturge Oswald de Andrade dans le *Manifeste Anthropophage*

⁶¹² Ismail Xavier. *Ibidem*.

⁶¹³ « contrepoint d'éléments culturels dans un processus de choc et d'échange ». Ella Shohat, Robert Stam. *op. cit.*, p. 307 (nous traduisons).

⁶¹⁴ *Ibidem*. p. 298-301.

(1928)⁶¹⁵: « Mais ce ne sont pas des croisés qui sont venus. Ce sont les fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger, parce que nous sommes forts et vindicatifs comme le Jabuti⁶¹⁶. »

« Tupy ou non Tupy, telle est la question », écrit Oswald de Andrade au début du manifeste, résumant la position du mouvement moderniste. La célèbre phrase de Hamlet est adaptée, en suivant une stratégie anthropophage, où le verbe « to be » est substitué par « tupy » (Tupi-guarani, au sens de Brésilien). La question essentielle, contenue dans cette formule, est donc de savoir s'il faut opter ou non pour la tradition nationale. La réponse se trouve dans la structure même de la question : l'intellectuel doit adapter, déglutir, dévorer l'influence externe – Shakespeare ici – pour l'incorporer à sa propre culture – tupi. De même, comme l'explique Azahara Palomeque : « [...] la oración no sólo constituye una parodia de las palabras del príncipe de Dinamarca, sino un intento de valorización de lo nacional, puesto al nivel de Shakespeare⁶¹⁷. »

La proposition de l'anthropophagie culturelle a, évidemment, un fond subversif, car elle constitue une revendication du syncrétisme, comme la forme de combattre la domination de la métropole dans le champ culturel. Dans le cas du Cinema novo, ce dernier trait est renforcé par son engagement dans la lutte pour la « libération nationale ». D'après Sohat et Stam, l'anthropophagie culturelle est « la base de una estética insurgente, que reivindicaba una síntesis creativa del vanguardismo europeo y el “canibalismo” brasileño, y sugería zamparse las técnicas y la información de los países superdesarrollados para perfeccionar la lucha contra la dominación »⁶¹⁸. Il s'agit aussi d'un rejet de l'ethnocentrisme culturel. Comme

⁶¹⁵ Toutes les citations du manifeste sont tirées de la traduction française de Michel Riaudel : Oswald de Andrade. « Manifeste anthropophage/Manifesto antropófago [1928] ». *Revue Silène*. Disponible sur : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf (consulté le 7 juin 2012).

⁶¹⁶ D'après Michel Riaudel : « Désignant une tortue de terre, le « jabuti » incarne dans la mythologie tupi la ruse, la patience et la résistance physique ». *Ibidem*.

⁶¹⁷ « [...] la phrase ne constitue pas seulement une parodie des paroles du prince du Danemark, mais plutôt une tentative de valorisation du national, mise au niveau de Shakespeare ». Azahara Palomeque Recio. « Entre la Antropofagia y el hambre : Apropiaciones Cinemanovistas del Modernismo Brasileño en el Debate Nacional ». In Emma Camarero Calandria (dir.) *I Congreso Internacional, Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*. *op. cit.*, p. 1034 (nous traduisons).

⁶¹⁸ L'anthropophagie culturelle est « la base d'une esthétique subversive, qui revendiquait une synthèse créatrice de l'avant-gardisme européen et du “cannibalisme” brésilien, et qui suggérait de bouffer les techniques et l'information des pays surdéveloppés afin de perfectionner la lutte contre la domination ». Ella Sohat, Robert Stam. *op. cit.*, p. 299 (nous traduisons).

l'écrit de Andrade, l'anthropophage lutte « contre les histoires de l'homme, qui commencent au Cap Finistère »⁶¹⁹, « contre la vérité des peuples missionnaires ».

Le sujet de l'anthropophagie est explicitement abordé par quelques auteurs du Cinema novo quand le mouvement commence à perdre de sa force, particulièrement dans les films *Macunaíma*, (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)⁶²⁰ et *Qu'il était bon mon petit français* (Nelson Pereira dos Santos, 1971)⁶²¹. Cependant, ce qui pourrait être qualifié d' « attitude anthropophage », soit la synthèse critique de la tradition brésilienne et des influences culturelles provenant d'Europe et des Etats-Unis, est déjà présente au début des années soixante, notamment dans des films comme *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964)⁶²², deuxième long-métrage de Glauber Rocha.

Le film raconte l'histoire de Manuel et Rosa, un couple de paysans du Nord-Est qui rejoint les adeptes d'un leader messianique, Sebastião, qui grâce à son prêche apocalyptique stimule le peuple. Manuel devient un disciple ardent de Sebastião et rejoint ensuite le groupe du *cangaceiro* Corisco, pourchassé par Antonio das Mortes, tueur à gages (*matador de cangaceiros*) employé par les grands propriétaires terriens. Rocha reprend la thématique du *cangaceiro*, le bandit du Nord-Est, devenu entre la fin du XIX^e siècle et les années trente du XX^e, un symbole des révoltes des paysans contre les propriétaires fonciers et l'ordre établi. La figure du *cangaceiro* se trouve donc solidement implantée dans l'imaginaire national grâce à la « littérature de corde »⁶²³, la tradition orale et le folklore du Nord-Est. Au début des années cinquante, Lima Barreto et la *Vera Cruz*, avec le film *O cangaceiro* contribuent à faire du bandit un personnage d'aventures ou d'histoires d'amour très peu attaché à la réalité historique ou à la tradition culturelle du Nord-Est⁶²⁴. Commence ainsi un genre hybride de

⁶¹⁹ Au Portugal.

⁶²⁰ Le film est une adaptation de l'œuvre *Macunaíma* écrite par l'auteur moderniste Mario de Andrade, en 1928.

⁶²¹ Il s'agit d'une adaptation libre d'*Histoire et description d'un pays de sauvages nus*, un récit écrit au XVI^e siècle par le voyageur allemand Hans Staden (1525 - 1579), capturé par les tupinambás et qui a vécu parmi eux.

⁶²² Nous garderons le titre original *Deus e o diabo na terra do sol* (Dieu et le diable dans la terre du soleil) car la traduction française a un sens différent.

⁶²³ Romans et nouvelles populaires à bas prix qui se vendaient à la fin du XIX^e siècle suspendus à des cordes.

⁶²⁴ Sylvie Debs. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 87-89.

films situés au Sertão, mais filmés au Sud et connus comme *Nordesterns*, principalement pour leur proximité avec le western nord-américain⁶²⁵.

L'enjeu de Rocha est l'inverse de celui du *Nordestern*. Il abandonne complètement le modèle des films d'aventures et du western, et se préoccupe des aspects sociaux du phénomène. Pour ce faire, selon les mots de Paulo Antonio Paranaguá, il « funde dialécticamente » un « material heteróclito »⁶²⁶ c'est-à-dire qu'il assume une attitude anthropophage. Dans le film, il confond et parfois oppose entre eux des éléments provenant de différentes traditions esthétiques. Rocha se sert de la tradition orale du Nord-Est et de la littérature de corde pour construire l'histoire et, dans cette même dynamique, il incorpore des mélodies des paysans du Sertão au long du film. Ces mélodies sont complétées par des morceaux de pièces musicales du compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), qui cherche à atteindre un syncrétisme musical en incorporant dans ses compositions des instruments et des rythmes de musique folklorique et indigène mêlés à des rythmes et instruments de la musique savante européenne (particulièrement dans le cas des *Bachianas brasileiras*)⁶²⁷. Au niveau du jeu des acteurs, nous remarquons également l'intérêt que montre Rocha à travailler avec les paysans du Sertão. Bien qu'il utilise, des acteurs professionnels – Geraldo del Rey (Manuel), Jonas Magalhães (Rosa), Othon Bastos (Corisco), Maurício do Valle (Antonio das Mortes) – le réalisateur invite les habitants des ruines du village de Canudos et les voisins de Monte Santo à jouer leur propre rôle suivant en cela l'exemple néoréaliste⁶²⁸.

La photographie surexposée qui caractérise le film – et bien d'autres du Cinema novo comme *Vidas secas* – aide à transposer à l'écran la violence de la lumière du Sertão, « la terre du soleil », et s'éloigne complètement du cinéma d'Hollywood et des studios de São Paulo. Ceux-ci utilisent normalement des filtres et des diffuseurs pour obtenir une lumière plus douce, avec plus de nuances et moins de contraste entre les zones claires et obscures. Rocha,

⁶²⁵ Selon Debs, *O cangaceiro* a des caractéristiques anthropophages de par « la capacité du metteur en scène à utiliser les qualités des autres et à se les approprier pour créer une expression artistique nouvelle ». Cependant, à mon sens, dans le film seul le sujet est typiquement brésilien. Il manque une compréhension du phénomène du *cangaço* et de ses répercussions dans l'histoire, la culture et la société du Nord-est. C'est pourquoi, plutôt que de créer une œuvre anthropophage, Lima Barreto oublie les racines nationales du *cangaço* pour faire un film qui satisfait les attentes des distributeurs internationaux. Cf. *Ibidem*, p. 85.

⁶²⁶ « Il mélange de manière dialectique » un « matériel hétéroclite ». Paulo Antonio Paranaguá. « América Latina busca su imagen ». In Carlos F. Heredero, Casimiero Torreiro (coord.). *Historia General del Cine. op. cit.*, p. 315 (nous traduisons).

⁶²⁷ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina. op. cit.*, p. 239.

⁶²⁸ Tzvi Tal. *op. cit.*, p. 99.

par le biais de cette photographie surexposée, cherche à rendre compte d'une réalité climatique et sociale qui pourrait difficilement être représentée en suivant les conventions académiques. Cette quête pour capturer l'essence du *Sertão* caractérise l'image du film.



Dans ce film, Rocha abandonne la structure dramatique et opte pour une construction épisodique, marquée par les contradictions et les contrastes qui caractérisent la vie errante de Manuel et de Rosa : la fuite de sa terre, la rencontre avec Sebastião, la lutte entre Coristo et Antonio das Mortes, etc. Pour mettre en relief l'affrontement entre des forces opposées, Rocha laisse de côté la prétendue « transparence » du montage du cinéma dominant⁶²⁹. Afin d'approfondir l'opposition entre éléments contraires qui caractérise à la fois le film et le *Sertão*, le cinéaste s'approche des théories d'Eisenstein sur le montage d'attractions :

D'après Eisenstein :

[...] au lieu du « reflet » statique d'un événement donné, appelé par le thème, en place de sa résolution à travers une action logiquement, dramatiquement liée à cet événement, un nouveau processus est proposé : le libre montage des actions (attractions) arbitrairement choisies, indépendantes, (étrangères même au sujet, à l'agencement narratif des personnages) mais toutes orientées de façon très précise vers un effet thématique final déterminé. C'est cela, le montage des attractions⁶³⁰.

Ce qui semble fondamental dans le film n'est pas la narration d'une action logique, liée à un événement, mais plutôt l'association d'actions qui ne sont pas reliées entre elles par une

⁶²⁹ J'utilise le terme dans le sens que lui donne Joël Magny : « La transparence est également une notion esthétique, historique et idéologique qui caractérise le cinéma classique, hollywoodien ou non. Elle consiste à effacer toute trace du travail cinématographique nécessaire à la production de sons afin de renforcer la croyance du spectateur dans la réalité de ce qu'il voit ». *Vocabulaires du Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2004, p. 90.

⁶³⁰ Sergueï Eisenstein. « Le montage des attractions ». In Barthélemy Amengual. *¡Qué viva Eisenstein!* Lausanne : L'âge d'homme, 1980, p. 54.

logique rationnelle, ni de cause à effet. Elles ne constituent pas non plus un enchaînement raisonné d'actions successives – c'est pourquoi Rocha rejette également la structure dramatique classique. L'accent est mis sur le contraste, sur l'opposition entre forces opposées, qui produit une synthèse qui peut rendre compte de la complexité sociale -et même métaphysique- du Sertão.

Par ailleurs, il est nécessaire de remarquer que l'opposition d'éléments antagoniques ne produit pas un film manichéen, car Rocha n'accorde de valeur positive ou négative intrinsèque à aucune des forces qui s'opposent dans le film. Le choc des contraires se reproduit à différents niveaux tout au long du film : nous le trouvons dans le titre, dans les techniques d'interprétation, dans l'opposition spatiale entre les propriétaires fonciers (à l'intérieur d'une ferme) et les paysans (presque toujours dans des extérieurs), dans la luminosité des costumes de Corisco et les vêtements sombres d'Antonio das Mortes.



La phrase la plus emblématique du film synthétise cette opposition tout en exprimant un désir de changement profond, messianique et révolutionnaire, qui symbolise l'essence de la sécheresse et de la misère du Nord-Est : « le Sertão deviendra la mer et la mer deviendra Sertão ». Le contraste entre éléments opposés, l'exacerbation des traits expressifs, l'attention accordée aux moments de crise, c'est-à-dire à l'éclatement d'un ordre auparavant unifié, semble typique d'une vision baroque du monde. Ce baroque se connecte avec la tradition culturelle latino-américaine et qui souligne l'extase, le déchirement physique et mental comme expression métaphorique de conflits sociaux⁶³¹. Ces caractéristiques sont particulièrement repérables dans le cas de *Deus e o diabo na terra do sol*.

⁶³¹ Ismail Xavier. « Glauber Rocha : le désir de l'Histoire ». In *op. cit.*, p. 151, 152.

Il nous a semblé nécessaire de nous arrêter sur ce film parce qu'il montre de manière claire l'adoption de l'anthropophagie culturelle par Rocha, mais aussi, pour l'importance qu'a eu le Sertão pour le Cinema novo. Le Nord-Est a joué un rôle irremplaçable dans l'imaginaire brésilien comme une image et un emblème de la nation, ou si l'on veut comme foyer originel de la culture brésilienne. Les processus de métissage et de syncrétisme entre les composantes portugaises, amérindiennes et africaines, qui ont constitué la culture traditionnelle brésilienne, ont été particulièrement forts dans le Nord-Est, ce qui a contribué depuis la fin du XIX^e siècle à répandre l'idée que cette région représentait le noyau constitutif de l'identité nationale. Comme l'explique Debs, jusqu'à la moitié du XX^e siècle, la représentation du Nord-Est dans la littérature est passée de la découverte des richesses naturelles et culturelles de la région à la description et à la dénonciation de sa pauvreté matérielle et, ensuite, à sa mythification⁶³². Le Cinema novo, particulièrement dans trois de ses films les plus emblématiques *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* et *Les fusils* (Ruy Guerra)⁶³³ fait du Sertão l'autre face du processus de modernisation du pays, en pleine effervescence sociale précédant le coup d'État. D'après Debs : « C'est avant tout un Brésil rural, pauvre, arriéré, et sous-développé qui est montré. Le *sertão* apparaît comme le contrepoin de l'évolution vers le progrès et l'industrialisation que connaît le pays »⁶³⁴. Il faut souligner que l'intérêt renouvelé et caractéristique du Cinema novo pour le Nord-Est s'explique aussi par le désir de plonger dans les racines de l'identité brésilienne, comme une manière de s'opposer à la forte pénétration des modèles culturels étrangers, notamment ceux des États-Unis.

Au début des années soixante, Rocha défend l'élaboration de différentes voies expressives et de styles de cinéma d'auteur authentiquement nationaux. Dans *Revisão crítica do cinema brasileiro*, le réalisateur met l'accent sur ce qu'il appelle un « réalisme critique »⁶³⁵, c'est-à-dire, la « crítica racional de la realidad » brésilienne, ce qui éveillera dans le peuple « la

⁶³² Sylvie Debs. *op. cit.*, p. 280.

⁶³³ En 1964, quelques mois après le coup d'État du 31 mars-1^{er} avril, *Vidas secas* et *Deus e o diabo na terra do sol* ont été sélectionnés au Festival de Cannes (26 avril-14 mai) et *Les fusils* l'a été au Festival de Berlin (26 juin-7 juillet). Néanmoins, les films ont été tournés avant le renversement de Goulart. Les trois font accroître l'intérêt pour le Cinema novo en Europe occidentale. Comme le souligne Sylvie Pierre, le nouveau cinéma brésilien devient une révélation qui « commence lentement à dépasser le cercle des réseaux intellectuels spécialisés ». Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 18.

⁶³⁴ Sylvie Debs. *op. cit.*, p. 295.

⁶³⁵ Le terme est créé par Alex Viany, comme le reconnaît Rocha lui-même. Cf. Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño. op. cit.*, p. 63.

conciencia de su fuerza, que organizada, cambiará su destino »⁶³⁶. Parmi les premiers indices de ce « réalisme critique », il mentionné mentionne les films d'Humberto Mauro, le film *Agulha no palheiro* de Viany (1953), *Rio 40°* (1955), *Rio zone nord* (1957) et *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos⁶³⁷. Au fil des années, Rocha abandonne ce terme de « réalisme critique » pour souligner l'importance des éléments irrationnels, mythiques et oniriques dans le cinéma ou dans n'importe quel art qui s'engage dans la libération révolutionnaire de l'homme. Cette nouvelle conception est déjà présente – comme nous l'avons vu – dans le film *Deus e o diabo...*, dont le tournage est entrepris en même temps que la rédaction du livre *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Toutefois, le cinéaste ne développe ces arguments que quelques années plus tard, plus particulièrement dans le manifeste *Estética do Sonho* (Esthétique du rêve, 1971) : « L'art révolutionnaire doit être une magie capable d'ensorceler l'homme à tel point qu'il ne supporte plus de vivre dans cette réalité absurde⁶³⁸. » Si nous considérons le « réalisme critique » comme le résultat de l'influence du néoréalisme italien, courant qui marque le début du Cinema novo, ou comme la simple recherche d'une cohérence naturaliste du visible, il est évident que Rocha s'émancipe très tôt de ce concept. Toutefois, cela ne signifie pas l'abandon du réalisme, mais plutôt l'adhésion à une autre façon de comprendre le réel, qui rappelle le concept de « réalité intégrale » tel que l'entend Clément Rosset : « évoquer un réel qui non seulement échappe aux représentations convenues dans lesquelles se complait généralement (et nécessairement) le cinéma, mais encore fait éclater la représentation quotidienne que l'on se fait du réel qui est effectivement vécu et regardé »⁶³⁹.

L'analyse que Rocha entreprend sur l'histoire du cinéma brésilien dans *Revisão crítica do cinema brasileiro* ne se limite pas aux aspects esthétiques. L'auteur se préoccupe également des problèmes de production, de distribution et d'exploitation des films brésiliens. Selon Rocha, pour développer le cinéma au Brésil, il faut soutenir les producteurs et cinéastes indépendants et ne pas dépenser des grandes sommes dans la création de studios. Il insiste particulièrement sur la nécessité de réduire à 49% le total de films étrangers importés, de réformer la censure, de développer un système de crédit pour encourager la production et de

⁶³⁶ La « critique rationnelle de la réalité » brésilienne, ce qui éveillera dans le peuple « la conscience de sa force, et qui, une fois organisée, changera son destin ». *Ibidem*.

⁶³⁷ Glauber Rocha. *Ibid.* p. 62 – 64.

⁶³⁸ Glauber Rocha. « Eztetyke du rêve ». In Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 131.

⁶³⁹ Lorsqu'il établit la notion de « réalisme intégral », Clément Rosset donne en exemple quelques films de Jean-Luc Godard pendant la Nouvelle Vague, notamment *Les Carabiniers* (1963). Cf. Clément Rosset. *Propos sur le cinéma*. Perspectives Critiques, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 132.

réformer la distribution (jusqu'alors aux mains de compagnies américaines ou de distributeurs nationaux qui développent des politiques désavantageuses pour les producteurs brésiliens)⁶⁴⁰. Il est intéressant de constater que le cinéaste brésilien fait appel au discours nationaliste pour soutenir ses propositions :

La primera batalla fue intensa contra la chanchada. La segunda es mayor, es una lucha igual a las otras de la industria brasileña y más que nunca, ahora, este instrumento fundamental en el desenvolvimiento [desarrollo] cultural y en la maduración política de un pueblo necesita el lema: "el cine es nuestro", como en el caso del petróleo. He aquí por qué, en vez de las coproducciones, la burguesía nacional precisa apoyar a los independientes. El cine es, más que la prensa, la fuerza de las ideas nuevas en el Brasil. Las ideas de independencia económica, política y cultural de la explotación imperialista. [...] Torcer la realidad y dejar que nuestra materia prima (pueblo-problema de este pueblo-paisaje) sea fotografiada por extranjeros – que en breve estarán reproduciendo el Amazonas y Bahía en los estudios de la Fox o de Cinecittá – es la misma cosa que dejar que se lleven los fosfatos, como se llevaron el caucho. Igual que el petróleo, el cine debe quedarse aquí⁶⁴¹.

Les mots de Rocha ne sont pas sans rappeler les thèses des national-développementalistes défendant la nationalisation du pétrole, la réforme agraire et l'industrialisation par substitution des importations. Il nous semble significatif que le cinéaste s'approprie, en quelque sorte, le célèbre slogan « le pétrole est à nous », slogan employé à la fin des années quarante par l'opposition au gouvernement d'Eurico Gaspar Dutra pour défendre la nationalisation des hydrocarbures ; ce débat prend fin avec la création de Petrobrás, en 1953, pendant le dernier gouvernement de Getulio Vargas⁶⁴². En assimilant cinéma, pétrole, caoutchouc et phosphate, et en se référant à une sorte de *matière première cinématographique*, Rocha aborde la question du cinéma brésilien comme celle d'une ressource naturelle. Cette analyse semble influencée par les arguments avancés par Salles Gomes dans *Uma situação nacional* ? Dans les deux cas, les principales idées exposées sont la *dépendance* industrielle du cinéma

⁶⁴⁰ Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño*. op. cit., p. 111-118.

⁶⁴¹ « La première bataille a été intense contre la chanchada. La deuxième est plus grande, c'est une lutte pareille aux autres contre l'industrie brésilienne et plus que jamais, maintenant, cet instrument fondamental dans le développement culturel et dans la maturation politique d'un peuple doit avoir pour devise : "le cinéma est à nous", comme dans le cas du pétrole. Voici pourquoi, au lieu de soutenir les coproductions, la bourgeoisie nationale doit soutenir les cinéastes indépendants. Le cinéma représente, plus que la presse, la force des idées nouvelles au Brésil. Les idées d'indépendance économique, politique et culturelle vis-à-vis de l'exploitation impérialiste. [...] Tordre la réalité et permettre que notre matière première (peuple-problème de ce peuple-paysage) soit photographiée par des étrangers – qui bientôt reproduiront l'Amazone et Bahia dans les studios de la Fox ou de Cinecittá – c'est la même chose que leur permettre d'emporter le phosphate, comme ils ont déjà emporté le caoutchouc. Tout comme le pétrole, le cinéma doit rester ici » Glauber Rocha. *Ibidem*. p. 119 (nous traduisons).

⁶⁴² Margarida de Souza Neves, Maria Helena Rolim Capelato. op. cit., p. 181-183.

brésilien, le rejet des coproductions, et le cinéma en tant que *matière première*. Mais à la différence de Salles Gomes, Rocha essaie de convaincre un public qui n'appartient pas nécessairement au champ cinématographique – le texte de Salles Gomes a été présenté lors de la *Convention nationale de critique cinématographique*. La comparaison entre le pétrole et le cinéma, élaborée par Rocha, cherche à simplifier le débat autour de la valeur (intangible) du cinéma national, avec l'objectif probable de gagner à sa cause le courant nationaliste-développementaliste. Le réalisateur s'adresse directement à la bourgeoisie, dont le soutien s'avère fondamental pour mener à bien les projets énoncés. Cela n'est pas surprenant étant donné que pour un secteur de l'intelligentsia brésilienne, inspiré par la théorie de la dépendance, la bourgeoisie nationaliste doit jouer un rôle progressiste en raison de son intérêt à défendre l'industrie nationale contre la pénétration commerciale et industrielle américaine. Il est également intéressant de souligner que le cinéaste tente de répandre l'idée que le développement du cinéma national doit être un objectif privilégié de la modernisation du pays, de par sa capacité à véhiculer de *nouvelles idées* pouvant mener à une plus grande maturité idéologique de la nation. La nation et le cinéma, le cinéma et l'identité nationale sont intimement liés dans les travaux de Rocha.

B) Amérique en transe

1. Les facteurs historiques du développement de l'intérêt latino-américaniste

Glauber Rocha manifeste très tôt son intérêt pour la Révolution Cubaine et le développement du cinéma dans l'île : sa longue relation épistolaire avec Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC, commence le 27 décembre 1960, alors que le réalisateur de Bahia n'a pas encore terminé le montage de son premier long-métrage *Barravento*. Dans sa lettre, Rocha manifeste son soutien à la Révolution et au cinéma que l'ICAIC commence à réaliser, bien qu'apparemment sa connaissance du cinéma cubain se limite à un numéro de la revue de l'institut du cinéma :

Sigue un reportaje que he escrito sobre el cine cubano, basado en la revista *Cine Cubano* [...]. Grande es mi entusiasmo por el nacimiento del movimiento cinematográfico de Cuba, así como por la Revolución, la que es más importante. Su editorial de la revista es un verdadero plan para un nuevo cine latino: auténtico, revolucionario e independiente. Me gustaría recibir nuevos números de la revista para distribuirlos entre otras personas de la cinematografía de Brasil⁶⁴³.

Dans cette lettre, le réalisateur brésilien, qui ne connaît pas encore personnellement Guevara, lui propose de projeter *Barravento* à Cuba et, en échange, de distribuer au Brésil *Histoires de la révolution*, le premier long-métrage de l'ICAIC, réalisé par Tomás Gutiérrez Alea⁶⁴⁴. Bien que l'échange n'ait jamais eu lieu⁶⁴⁵, il est révélateur d'un intérêt précoce de Rocha pour les projets de l'Institut cubain. Cet intérêt est lié, en principe, éminemment à l'admiration de Rocha pour le régime de Castro et pour les textes d'Alfredo Guevara, et non à une connaissance empirique des films cubains. D'autre part, dans l'une des premières lettres que Guevara écrit à Glauber Rocha – datée du 18 mars, 1961 –, il lui demande des renseignements concernant « el director Nelson Pereira dos Santos, y sobre los dos títulos que de su obra

⁶⁴³ « Ci-dessous un article que j'ai écrit sur le cinéma cubain, à partir de la revue *Cine Cubano* [...]. Je suis très enthousiasmé par la naissance du mouvement cinématographique à Cuba, et aussi par la Révolution, ce qui est plus important. Votre éditorial dans la revue est un vrai projet pour un nouveau cinéma latino [latino-américain]: authentique, révolutionnaire et indépendant. J'aimerais recevoir de nouveaux numéros de la revue afin de les distribuer à d'autres personnes du milieu cinématographique brésilien ». Alfredo Guevara et Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 33 (nous traduisons).

⁶⁴⁴ *Ibidem.* p. 34.

⁶⁴⁵ Guevara voit *Barravento* pour la première fois en 1969 ; à ce moment, il connaît déjà Rocha et a vu ses autres long-métrages : *Deus e o diabo...* (1964), *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes, 1969). *Ibid.*, p. 91.

conocemos: *Río, quarenta graus y Río, zona norte* »⁶⁴⁶. Cet extrait montre bien que l'ICAIC commence à s'intéresser aussi aux premières expériences du Cinema novo. Cependant, il révèle aussi sa méconnaissance de la production brésilienne, imputable à la déficience des réseaux de distribution des films latino-américains puisque les films dont parle Guevara avaient respectivement à l'époque six et quatre ans. Il est paradoxal que jusqu'alors ces films n'aient pas pu être distribués à Cuba, mais qu'ils l'aient été en France, un pays avec lequel les cinéastes brésiliens partagent pourtant moins de similitudes culturelles.

De manière assez précoce aussi – la lettre est datée de mai 1961 –, Rocha pense à étendre à toute Amérique latine l'échange de films qu'il commence à envisager avec Guevara. Pour ce faire, il propose à l'ICAIC l'organisation d'une rencontre internationale de cinéastes révolutionnaires du sous-continent :

Espero entonces [en septembre ou octobre 1961] visitar Cuba para conocer de cerca todo vuestro trabajo. Esto de haber tiempo aquí [en Brasil]. ¿Por qué Cuba no organiza un Encuentro Internacional de Cineastas Independientes de América Latina, con exhibición de films y discusión de nuestros problemas comunes? Sería una forma de organizar una Liga Internacional Latino Americana de Cine Revolucionario. Les dejo la idea, y aquí en Brasil estoy dispuesto a trabajar por ella⁶⁴⁷.

Comme pour le cas précédent, ce projet n'a pas été réalisé. Les cinéastes latino-américains engagés dans la lutte de libération doivent attendre jusqu'en 1967 pour pouvoir se réunir en Amérique latine ; l'occasion leur est offerte, rappelons-le, lors du festival de cinéma de Viña del Mar. Même si les propositions de Rocha ne voient pas le jour, elles sont intéressantes car elles révèlent que, dès le début, le réalisateur brésilien considère que les problèmes et les défis du cinéma brésilien présentent des points en commun avec d'autres cinémas d'Amérique latine. En conséquence de quoi il pourrait être utile pour leur développement de mettre en place des stratégies conjointes de positionnement et d'action. Cependant, il serait erroné de surestimer l'importance de ce point. Malgré les références à l'Amérique latine, la relation entre Rocha et Guevara au début des années soixante n'est pas allée au-delà d'un échange de

⁶⁴⁶ « le réalisateur Nelson Pereira dos Santos, et sur les deux titres de son œuvre dont nous avons entendu parler : *Rio 40°* et *Rio zone nord* ». *Ibid.*, p. 40 (nous traduisons).

⁶⁴⁷ « J'espère alors [en septembre ou octobre 1961] visiter Cuba pour connaître de près tout votre travail. Cela si j'ai le temps ici [au Brésil]. Pourquoi Cuba n'organise-t-elle pas une Rencontre Internationale des Cinéastes Indépendants d'Amérique latine, avec projections de films et des débats sur nos problèmes communs ? Ce serait une façon d'organiser une Ligue Internationale Latino-américaine de Cinéma Révolutionnaire. Je vous laisse l'idée, et ici au Brésil je suis prêt à travailler pour elle ». *Ibid.*, p. 44 (nous traduisons).

lettres, où l'attention porte, essentiellement, sur des échanges commerciaux bilatéraux qui, dans la pratique, ne se produiront que des années plus tard.

À notre avis, « l'enthousiasme et la solidarité » de Rocha envers la révolution cubaine et l'ICAIC doivent être lus à partir de la réalité brésilienne, ou si l'on veut, à partir de l'analyse faite par Rocha sur la situation politique de son pays et sur l'état du cinéma brésilien. En d'autres termes, Cuba est pour Rocha, au début des années soixante, un exemple inspirateur du point de vue cinématographique et idéologique. Le cinéaste est encore loin de faire des problématiques latino-américaines l'un des axes principaux de sa production artistique et théorique, bien que celles-ci déjà à l'époque ne soient pas étrangères à sa sensibilité. Par ailleurs, comme nous l'avons vu lors de l'analyse de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, le cinéaste porte l'espoir que la bourgeoisie nationaliste et l'État soutiennent le cinéma indépendant brésilien, en le considérant comme une richesse nationale (« le cinéma est à nous »). Au début des années soixante, il s'agit de la principale stratégie de développement cinématographique conçue par Rocha : la création d'une plate-forme ou d'un réseau cinématographique continental ne sont pas encore envisagés.

Cependant, au milieu de la décennie, l'intérêt de Glauber Rocha pour les expériences de renouvellement cinématographique d'autres pays d'Amérique latine, s'accroît progressivement. Différentes raisons qui expliquent cette nouvelle préoccupation : d'abord, le succès de ses films en Europe – particulièrement *Deus e o diabo...* – lui permet de faire connaissance avec d'autres réalisateurs latino-américains dans des festivals comme Cannes, Karlovy Vary, Gênes ou Pesaro. Cela aide à briser sa relative méconnaissance des expériences de renouvellement cinématographique d'autres pays du sous-continent.

Deuxièmement, le coup d'État de 1964 signifie l'échec des projets de développement de la gauche nationaliste brésilienne et le retour des politiques répressives et autoritaires. L'effondrement de la démocratie, non seulement restreint la liberté créatrice des auteurs, mais de plus, rend non-viable le projet cinématographique présenté par Rocha dans *Revisão crítica do cinema brasileiro* qui nécessite une alliance entre l'État, la bourgeoisie nationaliste et les cinéastes indépendants. Les enjeux idéologiques que Rocha souligne dans sa défense du cinéma brésilien (le cinéma, « instrumento fundamental en el desarrollo cultural y en la

maduración política de un pueblo »⁶⁴⁸) justifient, dans la nouvelle situation politique, que le cinéma soit surveillé par le régime qui craint une « pénétration marxiste ».

L'intérêt de Rocha pour l'unité cinématographique latino-américaine ne doit pas se comprendre comme l'abandon des thèses nationalistes, mais comme la recherche de nouvelles bases théoriques et pratiques servant de soutien à son désir de développer un cinéma libérateur et révolutionnaire du point de vue formel et politique. En ce sens, il ne serait pas correct de dire qu'il y a dans l'œuvre de Rocha une étape nationaliste et une autre latino-américaniste, chronologiquement séparées par le coup d'État⁶⁴⁹. Les deux préoccupations ont toujours été présentes, mais il y a un intérêt progressif dans la création de liens entre les cinéastes révolutionnaires d'Amérique latine, au fur et à mesure de l'avancée de la décennie avance puis au cours des années soixante-dix. Il faut noter à ce sujet que le succès du cinéma de Rocha en Europe et dans des pays comme Cuba se produit en même temps que le durcissement de la répression et de la censure du régime militaire, ceci avec une critique de plus en plus sévère de la part de la gauche brésilienne envers le Cinema novo.

La dictature entraîne une forte limitation de la liberté d'expression et des droits civils, notamment avec la dissolution des partis politiques traditionnels, en 1965, et surtout avec l'Acte Institutionnel n° 5 de 1968 par lequel le Congrès est fermé et les garanties constitutionnelles restreintes⁶⁵⁰. La même année de la promulgation de l'acte institutionnel, la dictature renforce le contrôle de la liberté d'expression, avec la création du Conseil supérieur de la censure, directement rattaché au Ministère de la Justice. De même, il commence à y avoir des censeurs dans les rédactions de certains journaux⁶⁵¹. Avant ces événements, en 1965, Rocha et d'autres cinéastes comme Mario Carneiro et Joaquim Pedro de Andrade sont arrêtés à Rio de Janeiro pour avoir participé à une manifestation contre la dictature lors d'un

⁶⁴⁸ « instrument fondamental dans le développement culturel et dans la maturation politique d'un peuple ». Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño. op. cit.*, p. 119 (nous traduisons).

⁶⁴⁹ Nous ne voulons pas dire non plus qu'à partir de la deuxième moitié des années soixante, Rocha se soit seulement intéressé aux cinéastes latino-américains. Sa collaboration avec Godard dans le film *Vent d'Est* (1969), avec le producteur français Claude Antoine, qui l'invite à réaliser un film en Afrique, *Le Lion à sept têtes* (1969 – 1971) ou avec l'Espagnol Pierre Fages qui produit un film tourné en Espagne, *Têtes coupées* (1970) rendent compte de ses contacts en-dehors du domaine latino-américain. Cependant, dans ces trois films, les thèmes du cinéma révolutionnaire et de la révolution du Tiers monde sont présents. (Cf. Alfredo Guevara et Glauber Rocha. *Un sueño compartido. op. cit.*, p. 228-337 ; Ismail Xavier. « Glauber Rocha ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 147-153).

⁶⁵⁰ Paulo Antonio Paranaguá. « Tableau synoptique : cinéma, culture et société au Brésil ». In Paulo Antonio Paranaguá. *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 42.

⁶⁵¹ Leonor Estela Souza Pinto. *op. cit.* p. 69-71.

congrès de l'Organisation des Etats Américains⁶⁵². En 1969, le réalisateur Olney São Paulo est enlevé et torturé parce que les militaires trouvent une copie de l'un de ses films, *Cinzena Manhã* (Matin cendré, 1967), dans les mains d'un groupe extrémiste qui avait détourné un avion⁶⁵³.

L'arrivée des militaires au pouvoir ne génère pas d'alliance entre les Centres populaires de culture et les *cinemanovistes*. Cela est dû à des querelles entre les réalisateurs du Cinema novo et les CPCs, produites avant la chute de Goulart. L'indépendance idéologique du Cinema novo brésilien par rapport aux partis politiques et aux Centres populaires de culture, est stigmatisée par ceux-ci comme une attitude « bourgeoise ». À la fin de 1962, Carlos Estevam Martins, l'un des fondateurs des CPC, critique durement les *cinemanovistes* dans un texte dont le titre est révélateur : *Artigo sobre Aristocratas* (Article sur des aristocrates). D'après lui, les *cinemanovistes* réalisent des films trop complexes, qui n'intéressent pas le peuple et qui par conséquent, n'ont pas de répercussion sociale. Selon l'expression de Estevam Martins, des cinéastes comme Glauber Rocha sont condamnés à « monologuer seuls dans leur coin », car le public populaire « préfère s'amuser tout seule et échanger des plaisanteries, découragé par un langage tellement différent qu'il a l'air d'être étranger »⁶⁵⁴.

Comme le souligne Ismail Xavier, les Centres de Culture Populaire développent une vision « didactique – instrumentale » de la culture du « peuple » où : « le “populaire” est vidé de son contenu et se réduit à une simple “forme” (dépôt de protocoles de communication) que l'intellectuel utilise pour donner une “communicabilité” au contenu révolutionnaire de son message »⁶⁵⁵. Cette posture n'est bien sûr pas acceptée par Glauber Rocha et, en général par les *cinemanovistes*. Ils s'opposent à l'utilisation de formules préconçues pour s'approcher du public « populaire ». Bien que Rocha affirme que le cinéma peut promouvoir le développement culturel et la conscience politique des couches populaires, il ne le conçoit pas comme un simple instrument des stratégies d'un groupe politique. À ce sujet, dans une lettre à Alfredo Guevara où Rocha fait une analyse des problèmes avec la gauche brésilienne, il

⁶⁵² Carlos Estevam Martins. « Artigo sobre Aristocratas ». *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, octobre 1962, cité par Fernão Ramos. « Crise du Cinema Novo et apparition du Cinéma Marginal ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 188.

⁶⁵³ Tzvi Tal. *op. cit.*, p. 52-53.

⁶⁵⁴ Carlos Estevam Martins. « Artigo sobre Aristocratas ». *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, octobre 1962, cité par Fernão Ramos. « Crise du Cinema Novo et apparition du Cinéma Marginal ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien. op. cit.*, p. 188.

⁶⁵⁵ Ismail Xavier. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim. op. cit.*, p. 180.

affirme : « [...] nosotros rehusábamos a participar de la visión cultural paternalista de moda y preferíamos hacer un cine político que no tuviera la ingenuidad demagógica de justificarse como “principal instrumento revolucionario”⁶⁵⁶. »

Chaque fois avec moins de marge de manœuvre à l’intérieur de son propre pays, l’activité créatrice du réalisateur peut se canaliser grâce à l’alternative de l’ouverture aux expériences internationales et des discours d’intégration latino-américaine – et par la suite du Tiers monde. Rocha semble se sentir progressivement isolé au Brésil, tandis que son cinéma attire les faveurs de la critique à l’étranger. Dans la lettre citée ci-dessous, l’auteur explique cette situation :

Vi estas escenas y participé de las discusiones: desde entonces estaba claro que el movimiento de *Cinema Novo* sería un frente de cultura revolucionaria, aislado en Brasil por la derecha y por la izquierda, y que sobreviviría solamente debido al apoyo político del cine cubano y de algunas izquierdas europeas⁶⁵⁷.

Le discours de plus en plus internationaliste de Rocha s’accompagne d’un éloignement physique progressif du Brésil. À partir de la deuxième moitié des années soixante, Rocha passe de moins en moins de temps dans son pays d’origine, en partie en raison des nombreux engagements auprès de festivals internationaux – Cannes, Venise, Gênes, Pesaro, Karlovy Vary, etc. – et en partie à cause des politiques répressives de la dictature brésilienne.

Sa résidence principale à l’étranger durant cette période oscille entre Paris et Rome, où il écrit le scénario du film *Terre en transe* (1967) et d’un autre projet, *América nuestra* (Notre Amérique). Il y a aussi à cette époque – entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix – un accroissement des échanges épistolaires avec Guevara, et une relation plus étroite avec des producteurs et des cinéastes latino-américains tels que Walter Achugar (producteur et distributeur uruguayen), Fernando Solanas, Edgardo Pallero, Miguel Littin, Julio García-Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Miguel Torres, etc.⁶⁵⁸. Dans cette période,

⁶⁵⁶ « [...] nous refusons de participer à la vision culturelle paternaliste de mode et nous préférons faire un cinéma politique qui n’aurait pas eu l’ingénuité démagogique de se justifier comme “principal instrument révolutionnaire” ». Alfredo Guevara, Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 100 (nous traduisons).

⁶⁵⁷ « J’ai vu ces scènes et j’ai participé aux discussions : dès lors il était clair que le mouvement du *Cinema Novo* serait un front culturel révolutionnaire, isolé au Brésil par la droite et par la gauche, et qu’il survivrait seulement grâce au soutien politique du cinéma cubain et de quelques courants de gauche européenne. » *Ibidem*. p. 101. (nous traduisons).

⁶⁵⁸ Les noms cités sont mentionnés dans différentes lettres échangées entre Guevara et Rocha. Cf. *Ibid*.

l'ICAIC achète des films de Rocha et lui apporte son soutien financier pour entreprendre de nouveaux projets, dont *América nuestra*, que nous analyserons plus loin.

En 1971, la politique répressive de la dictature amène Rocha à prendre le chemin de l'exil jusqu'en 1976. Comme d'autres réalisateurs latino-américains, il passe une partie de son exil à Cuba – entre novembre 1971 et décembre 1972. Là-bas, il commence à réaliser son documentaire *Historia do Brasil* (Histoire du Brésil). Cependant, la structure ouverte du film, sa longueur inhabituelle – la version finale est de 158 minutes –, son caractère profondément allégorique et une partie de son discours politique ne sont pas bien reçus par Guevara, qui décide de retirer l'ICAIC du générique ainsi que de suspendre le financement. Le film ne sera fini qu'en 1974, à Paris⁶⁵⁹. Ce fait, qui se produit, soulignons-le, dans le contexte du *Quinquennat gris*, achève de désenchanter Rocha du processus révolutionnaire cubain et l'éloigne de Guevara.

2. Latino-américanisme et Esthétique de la faim

À partir de la seconde moitié des années soixante, les réflexions théoriques de Rocha se caractérisent aussi par leur portée internationale. Contrairement à *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* et aux critiques et aux analyses de cinéma publiés dans des journaux comme *Jornal do Brasil*, les textes les plus importants de la période n'ont pas le public national comme premier destinataire : *Esthétique de la faim* est écrit en 1965 pour le séminaire *Tiers monde et Communauté mondiale* qui se déroule à Gênes durant le V^{ème} Festival de cinéma latino-américain ; *O cinema novo e a aventura da criação* (Le Cinéma novo et l'aventure de création) est présenté lors du Festival de Pesaro de 1968, et *Esthétique du rêve* en 1971 dans une conférence à l'Université de Columbia (New York). On s'aperçoit que le lieu d'énonciation des discours change et se déplace du Brésil vers les pays développés. L'objectif des nouveaux textes n'est plus de revendiquer le Cinema novo à l'intérieur du Brésil, mais de le répandre et de le défendre devant la critique internationale et les réalisateurs d'autres parties du monde. Comme le dit Ismail Xavier, *Esthétique de la faim* est un « discours pour l'autre », c'est-à-dire « une stratégie de légitimation du *cinema novo*, en tant que "barbarisme", en tant que cinéma non aligné sur les conventions de l'"autre" – l'industrie

⁶⁵⁹ Mariana Martins Villaça. « América Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano », *Revista Brasileira de História*. Vol. 22, n° 44, 2002. Disponible sur : <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14009.pdf> (consulté le 7 juin 2012). p. 489-510.

internationale »⁶⁶⁰. Ces textes ne cherchent que secondairement à ouvrir la discussion au sein de l'intelligentsia brésilienne. À cet égard, Glauber Rocha affirme même que le manifeste *Esthétique de la faim* va au-delà de la capacité de compréhension des cercles intellectuels de son pays : « [Estética del hambre] Era la ruptura con la cultura colonizadora. Era una afirmación muy radical para ser comprendida por las clases intelectuales de Brasil, compuestas de literatos decadentes, de colonizados perdidos en decadente política literaria⁶⁶¹. »

Rocha identifie son nouveau destinataire, de manière provocatrice, au début d'*Esthétique de la faim* : « [...] tandis que l'Amérique Latine pleure sur ses misères générales, l'interlocuteur étranger cultive la saveur de cette misère, non comme un symptôme tragique, mais simplement comme donnée formelle dans son champ d'intérêt »⁶⁶². À partir du texte, nous pouvons déduire que la relation entre le Latino-américain et son interlocuteur européen est marquée par l'incompréhension : « Ni le latin ne communique sa véritable misère à l'homme civilisé, ni l'homme civilisé ne comprend véritablement la misère du latin⁶⁶³. » Pour Rocha, cette incompréhension est due à ce que nous pourrions appeler une « inégalité structurelle » dans la relation. Cette « inégalité » résulte de la domination culturelle, économique et politique du monde « civilisé » sur l'Amérique latine et le Tiers Monde en général : « L'Amérique Latine demeure une colonie, et ce qui différencie le colonialisme d'hier de l'actuel, c'est simplement la forme plus sophistiquée du colonisateur [...] »⁶⁶⁴.

Comme entrevu dans les passages cités précédemment, dans *Esthétique de la faim* Glauber Rocha parle au nom de l'Amérique latine, et pas seulement du Brésil. Malgré le fait que tous les exemples cinématographiques qu'il utilise dans le manifeste soient strictement brésiliens (il ne mentionne aucun film, aucun organisme d'état ni aucun réalisateur d'autre pays), il leur octroie une représentativité qui va au-delà des frontières de son propre pays, comme si la situation du cinéma brésilien était homologue à celle du reste de l'Amérique latine. D'autre part, il est intéressant de remarquer que, notamment au début et à la fin du manifeste, Rocha

⁶⁶⁰ Ismail Xavier. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim. op. cit.*, p. 176.

⁶⁶¹ « [Esthétique de la faim] était la rupture avec la culture colonisatrice. C'était une affirmation très radicale pour être comprise par les classes intellectuelles du Brésil, composées d'écrivains décadents, de colonisés perdus dans une politique littéraire décadente ». Alfredo Guevara et Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 103 (nous traduisons).

⁶⁶² Glauber Rocha. « Esthétique de la faim ». In Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 120.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

utilise les termes « Amérique latine » et « latino » (Latino-américain) plutôt que « Brésil » et « brésilien » pour faire référence à son origine et au cadre territorial et culturel de la problématique qu'il aborde.

Le changement de lieu d'énonciation des discours et de destinataire est accompagné d'un élargissement des objectifs et de la définition que Rocha donne du Cinema novo. Selon le directeur, le mouvement doit avoir une portée latino-américaine. Il est possible d'apprécier clairement ce glissement vers les postulats latino-américanistes dans les derniers paragraphes d'*Esthétique de la faim*. Bien que ce texte soit souvent considéré comme le manifeste clef du Cinema novo, il est aussi l'un des écrits qui préfigurent le projet du Nouveau cinéma latino-américain, grâce à l'importance qu'il accorde à l'unité des cinéastes révolutionnaires latino-américains :

Le Cinema Novo ne peut pas se développer effectivement tant qu'il restera en marge du processus économique et culturel du continent latino-américain ; d'autant plus que le Cinema Novo est un phénomène des peuples colonisés et non une entité privilégiée du Brésil : partout où il y aura un cinéaste disposé à filmer la vérité et à affronter les normes hypocrites et policières de la censure, il y aura un germe vivant du Cinema Novo. Partout où il y aura un cinéaste disposé à affronter le commercialisme, l'exploitation, la pornographie, le technicisme, il y aura un germe du Cinema Novo. Partout où il y aura un cinéaste quel que soit son âge ou son origine, prêt à mettre son cinéma et sa profession au service des causes importantes de son temps, il y aura un germe du Cinema Novo. *Voilà la définition, et par cette définition* le Cinema Novo se marginalise de l'industrie parce que le compromis du *Cinéma Industriel* est avec le mensonge et avec l'exploitation. L'intégration économique et industrielle du Cinema Novo dépend de la liberté de l'Amérique Latine⁶⁶⁵.

Il est possible de distinguer une certaine inspiration bolivarienne dans les mots de Rocha - comme l'appel à la libération du sous-continent-, mais si l'Amérique latine reste le principal territoire où il inscrit le Cinema novo, le cinéaste brésilien affirme aussi que le Cinema novo est un « phénomène des peuples colonisés », ce qui comprend également l'Afrique et l'Asie. Il est intéressant de comparer ce passage d'*Esthétique de la faim* avec les thèses nationalistes que le cinéaste expose deux ans plus tôt dans *Revisão crítica do cinema brasileiro* sur le développement du cinéma au Brésil. Il est notoire que des idées comme « le cinéma est à nous » ou « comme le pétrole, le cinéma doit rester ici » cèdent la place à une conception beaucoup plus intégratrice, où le Cinema novo ne constitue pas « une entité privilégiée du

⁶⁶⁵*Ibid.*, p. 125.

Brésil ». À première vue, ce changement peut être perçu comme incohérent de la part de Rocha. Cependant, notre opinion est différente : devant la position dominante exercée par les productions d'Hollywood, Rocha ne cesse de répéter « le cinéma est à nous » ; ce qu'il fait, c'est augmenter ensuite simplement le nombre et la taille des collectivités qui constituent le « nous », en passant de la société brésilienne aux cultures dominées du Tiers Monde.

Cet élargissement du « nous » est appréciable aussi dans les films de Rocha qui évoluent de l'espace local vers l'universel⁶⁶⁶. Ce glissement progressif n'est pas sans interruptions, mais il peut être remarqué, surtout, dans les longs-métrages des années soixante et du début des années soixante-dix : le regard de Rocha s'étend de la petite communauté de pêcheurs de *Barravento* (1962), à la sécheresse de la région du Nord-Est de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Puis, dans *Terre en transe* (1967), il crée un pays imaginaire, Eldorado, une métaphore du Brésil et de toute l'Amérique latine qu'il reprend dans *Têtes coupées* (1970) – après *Antonio das Mortes* (1969) qui avait signifié le retour aux thèmes nationaux. En 1971, il élargit sa vision à l'Afrique, avec le film *Der Leone Have Sept Cabeças (Le Lion à sept têtes)*, où il aborde la problématique des luttes de décolonisation du Tiers Monde. Le titre original du film, écrit en allemand, italien, français, anglais et portugais montre bien l'internationalisme du discours de Rocha dans cette période et coïncide avec son autodénomination comme « cinéaste tricontinental »⁶⁶⁷. Néanmoins, soulignons que, soit à l'échelle locale, continentale ou mondiale, le rapport au territoire a eu toujours une importance majeure dans le cinéma de Rocha. Comme le souligne Sylvie Pierre, ce n'est pas par hasard si le mot « terre » revient trois fois dans les titres de ses films : *Deus e o diabo na terra do sol* ; *Terre en transe* et, son dernier film *L'Age de la terre* (1980)⁶⁶⁸.

Le projet de développement cinématographique que Rocha commence à envisager au milieu des années soixante présente beaucoup de similitudes avec celui qu'il défendait au début de la décennie ; il n'est pas seulement conçu à partir du territoire brésilien mais cherche au contraire des points en commun avec le reste de l'Amérique latine. Parmi les similitudes avec ses écrits précédents, soulignons l'analyse des erreurs encourues par l'intelligentsia latino-américaine, à l'heure de se confronter à une situation de domination culturelle. Dans *Esthétique de la faim*, Rocha affirme que la dépendance économique et politique du sous-

⁶⁶⁶ Ismail Xavier. « Glauber Rocha, le désir de l'Histoire ». *op. cit.*, p. 145.

⁶⁶⁷ Glauber Rocha. « Tricontinental ». In Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*. *op. cit.*, p. 109.

⁶⁶⁸ Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 15.

continent génère dans l'homme latino-américain un « rachitisme philosophique » et une « impuissance », c'est-à-dire un sous-développement. Cette situation est notoire dans le cas des intellectuels, qui, selon Rocha, ne sont pas capables de réaliser des propositions originales d'un point de vue créatif et identitaire. Cela aurait produit deux réactions équivoques de leur part : la stérilité et l'hystérie.

Rocha définit la première d'elles avec ces mots :

La stérilité : ces œuvres abondamment rencontrées en nos arts, où l'auteur se castre en exercices formels, qui, cependant, n'atteignent pas la pleine possession de leurs formes. Le rêve frustré de l'universalisation : des artistes qui ne se sont pas réveillés de l'idéal esthétique adolescent. C'est ainsi que nous voyons des centaines de tableaux dans les galeries, poussiéreux et oubliés : livres de contes et poèmes ; pièces de théâtre, films (qui, surtout à São Paulo, provoquent jusqu'à des faillites)⁶⁶⁹.

Il est possible de reconnaître dans l'extrait cité une référence à la *Vera Cruz* et aux studios brésiliens : « qui, surtout à São Paulo, provoquent jusqu'à des faillites ». Dans ce sens, Rocha reprend les critiques effectuées au début de la décennie contre les tentatives de développer l'industrie cinématographique au Brésil en suivant des modèles étrangers. Cependant, sa critique de la « stérilité » va plus loin, et se réfère à l'acceptation sans réserves des canons esthétiques occidentaux comme modèle de validité universelle. Ce n'est pas le fait que ces canons soient imposés que Rocha dénonce à cette occasion particulière, mais plutôt l'incapacité d'une certaine intellectualité latino-américaine à adopter une position critique face à ce modèle, en assumant que son identité culturelle soit différente de celle de l'Europe occidentale ou des États-Unis. Comme l'intellectuel ou l'artiste latino-américain n'a pas renforcé ses propres caractéristiques culturelles, il s'annule du point de vue créatif, c'est-à-dire qu'il se « castre » et son œuvre devient « stérile », « rachitique philosophiquement » et par conséquent inutile pour rompre le cercle de la dépendance. On s'aperçoit que Rocha est influencé par la pensée de Fanon, dont nous avons parlé précédemment ; la « stérilité » correspond à la première des trois attitudes – la position imitative – avec lesquelles le psychiatre martiniquais explique l'évolution qu'expérimentent les intellectuels d'un pays colonisé.

L'« hystérie », quant à elle, est selon Rocha une façon erronée de comprendre la défense de l'identité autochtone dans les pays latino-américains :

⁶⁶⁹ Glauber Rocha. « Esthétique de la faim », *op. cit.*, p. 121.

L'hystérie : un chapitre plus complexe. L'indignation sociale provoque des discours flamboyants. Le premier symptôme, c'est l'anarchisme qui marque à ce jour la jeune poésie (et la peinture). Le second, c'est une réduction politique de l'art qui fait de la mauvaise politique par excès de sectarisme. Le troisième, le plus efficace, c'est la recherche d'une systématisation pour l'art populaire⁶⁷⁰.

Les mots de Rocha peuvent être interprétés à partir des controverses qu'il soutient avec les Centres populaires de culture et l'Union générale des étudiants. Si nous laissons de côté sa critique de la situation de la poésie et de la peinture pour nous concentrer sur la deuxième partie de l'extrait cité, nous pouvons voir que Rocha attaque la conception de l'art populaire comme outil qui permettrait de véhiculer des messages politiques aux masses. Rocha considère que cette stratégie présente les traits « hystériques » – dans le sens d'excitation intense et de manifestation nerveuse extrême – qui sont produits par l'impuissance que génère la condition de dépendance. L'hystérie empêche de dimensionner la valeur de l'art et elle réduit l'œuvre à un message paternaliste qu'un groupe d'intellectuels « éclairés » adresse au peuple « aliéné ». Pour ce faire, ils s'approprient (« systématisent ») un langage artistique qui peut être compris par la masse populaire. En 1968, Rocha reprend cette idée dans le manifeste *O cinema novo e a aventura da criação*, présenté durant le festival de Pesaro :

[...] Como o caudilho, o artista [populiste] se sente pai do povo: a palavra de ordem é “vamos falar coisas simples que o povo entenda”. Considerei um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, “fazer coisas simples para um povo simples”. Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto, o povo é complexo⁶⁷¹.

Il est intéressant de mettre en relief ces deux extraits parce que Rocha démontre dans ceux-ci son rejet de toute attitude doctrinaire limitant la liberté créatrice au nom des objectifs politiques. De même, il considère que le public joue un rôle actif –d'où sa complexité– dans le processus de communication. Cela ne veut pas dire que pour Rocha n'importe quel positionnement artistique ou intellectuel soit légitime, mais plutôt que si l'art veut contribuer à la « libération » de l'homme latino-américain, il ne peut jamais négliger la recherche de nouveaux horizons expressifs. Le positionnement de Rocha, est, alors, celui d'un artiste d'avant-garde.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ « Comme le *caudillo*, l'artiste [populiste] se prend pour le père du peuple, le mot d'ordre est “nous allons parler avec simplicité pour que le peuple comprenne”. À mon sens, cela montre un manque de respect envers le public, aussi sous-développé soit-il, que de “faire des choses simples pour un peuple simple”. En premier lieu, le peuple n'est pas simple. Même malade et affamé, le peuple est complexe ». Glauber Rocha. « O cinema novo e a aventura da criação ». *op. cit.*, p. 132 (nous traduisons).

Dans le manifeste *Esthétique de la faim*, Rocha cherche à établir un lien entre les peuples latino-américains qui soit la synthèse de la précarité économique, politique et culturelle qui les caractériserait du fait de leur condition de « dominés ». Ce lien est décrit par Rocha comme la « faim latine », véritable pierre angulaire – « nerf » selon son expression – des sociétés du sous-continent. Rocha utilise le terme au sens littéral (précarité, malnutrition, pauvreté) et métaphorique (recherche de reconnaissance, angoisse, désir de se développer). Comme l'explique Víctor Amar, le Cinema novo « aparece en un “Subcontinente” que tiene por denominador común la “Subnutrición”. Presente a todos los niveles, desde el biológico, hasta el cultural, pasando por el económico, social, político... y cinematográfico »⁶⁷². Pour Rocha, le cinéma doit avoir un engagement avec la « sous-nutrition » du subcontinent ; il est nécessaire d'exprimer, de témoigner et de dénoncer la faim latine : « Et c'est là que réside la tragique originalité du *Cinema Novo* devant le cinéma mondial : notre originalité est notre faim et notre plus grande misère c'est cette faim, elle est sens et pas compréhension ».

L'esthétique du Cinema novo est due à cette faim, c'est-à-dire à cette précarité existentielle accentuée par le manque de moyens techniques. Selon Robert Stam : « la pobreza material del estilo designaría la pobreza del mundo real »⁶⁷³. » La défense d'une esthétique de la faim, propre d'un cinéaste lui aussi affamé, est liée à la consigne « une caméra à la main et une idée dans la tête » élaborée par Rocha au début des années soixante. Il s'agit de cinéastes qui cherchent avec urgence et impétuosité, comme une créature famélique, à se nourrir – dans d'autres mots –, à exprimer de manière audiovisuelle leur trouble.

D'après Rocha :

Nous savons nous – qui avons fait ces films laids et tristes, ces films criés et désespérés où ce n'est pas toujours la raison qui parle le plus fort – que la faim ne sera pas guérie par les planifications de cabinet et que les raccommodages du technicolor ne cachent pas ses plus graves tumeurs⁶⁷⁴.

Selon Rocha, le seul moyen de rompre avec la logique qui a produit la « faim latine » est d'employer la violence. Dans le manifeste, la violence apparaît comme une force libératrice,

⁶⁷²« [...] apparaît dans un “Sous-continent” qui a pour dénominateur commun la “Sous-nutrition”. Elle est présente à tous les niveaux, du biologique au culturel, en passant par l'économie, le social, le politique... et le cinéma ». Víctor Manuel Amar Rodríguez. *El nuevo cine brasileño (1954-1974)*. Madrid : Dykinson, p. 20. Cité par Azahara Palomeque Recio. *op. cit.*, p. 1039 (nous traduisons).

⁶⁷³« [...] la pauvreté matérielle du style désignerait la pauvreté du monde réel ». Robert Stam. *op. cit.*, p. 118 (nous traduisons).

⁶⁷⁴ Glauber Rocha. « Esthétique de la faim ». *op. cit.*, p. 123-124.

une impulsion créatrice et vorace. Grâce à la correspondance entre Rocha et Guevara, l'on sait que le cinéaste soutient la voie armée comme une stratégie révolutionnaire légitime – il a même voulu s'engager dans des groupes armés⁶⁷⁵ – cependant, la « violence » dont il parle dans le manifeste est avant tout symbolique. Il est éclairant à ce sujet que la première fois que le cinéaste emploie le terme, il définit la violence comme « la plus noble *manifestation culturelle* de la faim »⁶⁷⁶. De même, il parle d'une « esthétique de la violence » et non pas de violence tout court. Enfin, il ajoute que « cette violence, cependant, ne fait pas corps avec la haine »⁶⁷⁷, mais elle est guidée par « un amour d'action et de transformation »⁶⁷⁸.

À mon sens, si Rocha fait l'éloge d'une certaine agressivité, c'est parce que pour lui le Cinema novo est un mouvement qui cherche à toucher et à bouleverser le public, à lui imposer « la violence de ses images et sons »⁶⁷⁹. En ce sens, l'utilisation du terme « violence » de la part de Rocha est, dans une certaine mesure, similaire aux proclamations plutôt romantiques d'autres cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain, comme Solanas et Getino qui comparent la caméra au fusil et le rôle du cinéaste avec celui du guérillero. Dans un contexte politique et social particulièrement turbulent, la revendication de la violence de la part des cinéastes légitime leur engagement intellectuel dans les luttes révolutionnaires.

L'« esthétique de la violence » proposée par Glauber Rocha s'inscrit dans la logique de colonisateur / colonisé ou « homme civilisé » / « latino-américain » qui guide tout le manifeste, et dont la principale référence théorique est Fanon. Rocha comprend cette esthétique comme une réaction de l'affamé destinée à assurer sa subsistance, mais aussi, comme une forme de revendication et de défense de sa propre identité vis-à-vis du colonisateur :

Par le Cinema Novo : le comportement exact d'un affamé c'est la violence, et la violence d'un affamé n'est pas primitivisme. [...] Du Cinema Novo : une esthétique de la violence, plutôt que primitive est révolutionnaire, voici le point initial pour que le colonisateur comprenne l'existence du colonisé : en prenant seulement conscience de sa possibilité unique, la violence, le colonisateur peut comprendre, par l'horreur, la force de la culture qu'il exploite. Tant qu'il ne lève pas les armes, le colonisé est un

⁶⁷⁵ Alfredo Guevara, Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 71.

⁶⁷⁶ Glauber Rocha. « Esthétique de la faim », *op. cit.*, p. 124 (nous soulignons).

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

esclave : il aura fallu un premier policier mort pour que le Français perçoive un Algérien⁶⁸⁰.

La violence de l'affamé qui se rebelle contre le colonisateur n'est pas loin, en tant que métaphore de l'image de l'anthropophage qui dévore ses ennemis, propre du modernisme. Tout comme De Andrade dans le *Manifeste Anthropophage*, Rocha dans l'*Esthétique de la faim* utilise des métaphores relatives aux fonctions alimentaires pour aborder la question de la construction identitaire dans un contexte de domination⁶⁸¹. Le cannibale et l'affamé se dressent comme des figures subversives opposées à l'« homme civilisé » auquel s'adresse Glauber Rocha ou de l'« homme habillé » dont fait mention Oswald de Andrade. Les deux auteurs dénoncent de manière provocatrice les valeurs eurocentriques imposées par la domination culturelle, et ils subvertissent cet ordre pour faire ressortir la valeur culturelle de l'homme « dominé ».

Oswald de Andrade circonscrit ses postulats à ce qu'il dénomme la « mappemonde du Brésil », c'est-à-dire qu'il fait du Brésil non seulement son champ d'action, mais son propre univers. Au contraire, Rocha parle au nom du Latino-américain et, même, de l'homme du Tiers monde en général. Ce qui nous paraît le plus intéressant à propos de cet élargissement du « nous » effectué par Rocha, c'est qu'il implique une certaine déviation de la logique colonisateur / colonisé, au moins en ce qui concerne l'anthropophagie culturelle ; même si le cinéaste ne semble pas l'avoir remarqué ou qu'il ne l'a pas explicité. Rocha, comme le dit Susana Velleggia, établit des « vases communicants » avec le reste de l'Amérique latine, ce qui signifie favoriser les échanges, mais aussi le syncrétisme à l'intérieur du sous-continent⁶⁸². C'est pourquoi l'acte de déglutir et de digérer l'autre pour avoir sa force – l'acte anthropophage – se produit aussi entre les différentes cultures d'Amérique latine ; il s'agit, alors, non pas de manger l'« autre Européen » ou l'« homme civilisé », mais de manger l'« autre latino-américain ». Cette sorte de « anthropophagie *inter pares* » est présente dans les projets filmiques entrepris par Rocha après l'écriture du manifeste *Esthétique de la faim*, notamment dans *Terre en transe* et *América nuestra*.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Azahara Palomeque Recio. *op. cit.*, p. 1032.

⁶⁸² Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 218.

3. Le diptyque inachevé : *Terre en transe* et *América nuestra*

En janvier 1965 quelques jours après avoir exposé les thèses d'*Esthétique de la faim*, Glauber Rocha commence à travailler à Rome à la rédaction d'un nouveau scénario: *América nuestra*, dont la première version est achevée en avril 1966. En février ou mars 1965 lorsqu'il est en train d'écrire ce projet, il commence en parallèle à travailler sur un autre scénario : *Terre en transe*⁶⁸³. À l'origine, selon José Carlos Avellar, il s'agit d'une seule idée pour un seul film, mais qui finalement va se décliner en deux projets différents : « Na primera página do original, metade do título datilografado está rabiscado. Glauber escrevera *América nuestra* (*A terra em transe*). Depois, entre as correções e acréscimos feitos a mão, riscou o pedaço do título que estava entre parênteses »⁶⁸⁴.

Terre en transe et *América nuestra* montrent bien le glissement latino-américaniste qu'expérimente la pensée de Rocha après le coup d'État de 1964 et qui trouve son expression théorique dans le manifeste *Esthétique de la faim*. Les deux projets présentent plusieurs points communs, à commencer par certains de leurs personnages principaux : un journaliste-poète de gauche qui hésite entre le chemin de l'art et celui de la révolution armée ; un homme d'affaires nationaliste ; un leader populiste et homme politique conservateur et putschiste. Dans ces deux cas, l'action se situe dans un pays latino-américain imaginaire. Rocha, finalement, n'arrive à tourner que le deuxième de ces scénarios, *Terre en transe* (1967), où il incorpore des éléments d'*América nuestra*. Cependant, il n'abandonne pas ce dernier projet, qu'il réécrit plusieurs fois pendant la seconde moitié des années soixante, et au long de son exil pendant la première moitié des années soixante-dix.

Dans ces projets, Rocha se sert beaucoup du langage allégorique, qui tend à l'emploi du trope sous ses différentes formes : la synecdoque, la métaphore et la métonymie. Ces caractéristiques étaient déjà présentes dans le cinéma de Rocha – comme nous l'avons vu dans le cas de *Deus e o diabo na terra do sol* –, cependant, ils sont encore plus accusés dans *Terre en transe* et *América nuestra*. Cela s'explique, premièrement, par une stylisation des traits caractéristiques du cinéma de Rocha – la distanciation, l'atmosphère baroque, la forme

⁶⁸³ José Carlos Avellar. *A ponte clandestina, teorías de cinema na América Latina*. op. cit., p. 9.

⁶⁸⁴ « Sur la première page de l'original, la moitié du titre dactylographié est rayée. Glauber avait écrit *América nuestra* (*la terre en transe*). Puis, entre les corrections et les ajouts faits à la main, il a taché le morceau du titre qui était entre parenthèses ». *Ibidem* (nous traduisons).

dialectique dans laquelle il intègre des influences, parfois, antagoniques – qui montrent sa propre évolution comme cinéaste. Deuxièmement, par la forte censure implantée par la dictature, qui oblige les artistes à aborder certaines problématiques de manière indirecte ou dissimulée. Comme l'expliquent Shohat et Stam, en se référant aux allégories cinématographiques du Tiers Monde : « La tendencia alegórica disponible a todo arte se exagera en el caso de regímenes represores, tal vez especialmente cuando los cineastas intelectuales, modelados por un discurso nacionalista, se sienten obligados a hablar por y sobre la nación como un todo »⁶⁸⁵.

3.1) *Terre en transe*

Dans *Terre en transe*, Rocha construit un récit allégorique sur le processus de polarisation sociale que traverse un pays imaginaire, *Eldorado*. Chacun des personnages incarne l'une des forces en conflit et ses intérêts particuliers⁶⁸⁶. D'une part, le populisme, incarné par le personnage du gouverneur Vieira, reçoit l'appui stratégique de certains secteurs de la gauche traditionnelle, particulièrement du Parti communiste, représenté par le personnage de Sara. D'autre part, l'oligarchie catholique et conservatrice est représentée par le sénateur Porfirio Díaz. Même si Díaz utilise un discours nationaliste, il soutient pourtant la Compagnie Internationale d'Exploitation *Explint* dont les dirigeants n'apparaissent jamais dans le film, ce qui accentue le sentiment de malaise face à ce pouvoir qui menace *Eldorado*. Quant aux industriels nationaux et aux propriétaires des médias, représentés par le personnage de Fuentes, ils oscillent entre la sympathie initiale pour Vieira, le leader populiste, et le soutien final à Porfirio Díaz. Finalement, le personnage principal du film, Paulo Martins, est un journaliste-poète, proche de Díaz du point de vue social et culturel – il éprouve même une certaine affection pour lui –, mais ses réflexions idéologiques l'amènent à donner son appui à Vieira⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ « La tendance allégorique disponible dans tout art est exagérée dans le cas des régimes répressifs, peut-être surtout quand les cinéastes intellectuels, modelés par un discours nationaliste, se sentent obligés à parler pour et sur la nation considérée comme un tout ». Ella Shohat, Robert Stam. *op. cit.*, p. 271 (nous traduisons).

⁶⁸⁶ Ismail Xavier. « Glauber Rocha : Le désir de l'histoire ». *op. cit.*, p. 146.

⁶⁸⁷ Cette analyse de différentes forces sociales représentées par les personnages est commune à plusieurs auteurs. Cf. Lino Micciché. « Notes pour une étude sur le *cinema novo* et Glauber Rocha ». In Michel Estève (dir.). *Le « cinema novo » brésilien. Glauber Rocha*. Vol. II. Paris : Minard, 1973, p. 21. Ella Shohat et Robert Stam. *op. cit.*, p. 271 - 273. Tzvi Tal. *op. cit.*, p. 164 – 166.

Autour de Martins, les représentants d'*Explint* et les membres de l'oligarchie – avec le sénateur Porfirio Díaz à leur tête – entament un jeu d'intrigues, tandis que Vieira organise des rassemblements de masse et des bains de foule. La lutte entre les différentes factions se termine avec le coup d'état de Díaz, métaphoriquement représenté comme le couronnement d'un monarque absolu. Martins demande à Vieira d'armer le peuple, mais le gouverneur s'y oppose. Dans un geste romantique et tardif, l'intellectuel opte pour la lutte armée, mais il se fait tuer par les militaires. Le refus de Vieira et le geste désespéré de Martins représentent, d'une certaine façon, l'incapacité de la gauche et du populisme brésilien à éviter le coup d'État de 1964.

Rocha donne une importance particulière aux hésitations constantes du personnage principal du film, Paulo Martins, un intellectuel petit-bourgeois. Il s'agit d'un antihéros, pour lequel il s'avère difficile de choisir entre son origine sociale et les exigences de son engagement à gauche ; entre son amour pour la poésie et l'action politique directe ; entre l'évasion que lui offrent les milieux bohèmes de la haute bourgeoisie et sa participation à des complots politiques. Il est extrêmement lucide dans son analyse, mais peu décidé – ou ouvertement contradictoire – dans ses actions. Il est possible de voir dans le personnage de Paulo Martins une autocritique de Rocha sur le rôle joué par les intellectuels de gauche dans le processus politique brésilien. Comme le souligne José Carlos Avellar, la figure du héros individuel, solitaire, « à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société » et qui se trouve à mi-chemin entre deux forces contradictoires, est commune dans le Cinema novo⁶⁸⁸ et peut être associée à l'image que les cinéastes ont d'eux-mêmes et du rôle social que doit jouer le cinéma : « [...] un personnage qui intervient dans l'histoire de la même façon que le film se proposait d'intervenir dans l'Histoire, comme élément instigateur, stimulant la réflexion et l'action, l'action par la réflexion »⁶⁸⁹. Après le coup d'État, ce type de personnage est toujours présent, mais l'accent est mis sur sa défaite, comme si les *cinemanovistes* voulaient faire une réflexion critique sur le rôle social qu'ils avaient accordé au cinéma avant la chute de Goulart.

⁶⁸⁸ Par exemple Gaúcho, le camionneur qui arrive dans un village du Sertão où les militaires contrôlent l'eau et la nourriture (Ruy Guerra, *Les fusils*, 1964); Antonio das Mortes, (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969, tous deux de Glauber Rocha) ; Augusto Matraga, le propriétaire foncier qui devient le défenseur d'une famille pauvre attaquée par un groupe de bandits (*A hora e a vez de Augusto Matraga*, 1966, de Roberto Santos). José Carlos Avellar. « Le cinema Novo : les années soixante », *op. cit.*, p. 99.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

Terre en transe a une structure circulaire : le film commence et finit au moment de la mort de Martins. Le journaliste-poète, à l'heure de sa mort, devient le narrateur qui rend compte du processus de dégradation démocratique que traverse son pays. Le narrateur et la narration sont dans un même état de transe. Dans les deux cas, « transe » est compris au sens de « bataille », mais aussi au sens de « moment crucial de l'existence » ou, même, de « rituel de possession et de transformation ». Ce terme fait référence au moment décisif de la crise structurelle et des changements politiques et sociaux qui bouleversent l'Amérique latine dans les années soixante.

La caméra, toujours portée à la main, accentue l'idée de transe, d'urgence, par le biais de plans séquences successifs et d'un mouvement continu. Elle interroge les personnages, s'approche d'eux jusqu'à ce que leurs traits inondent l'écran dans un très gros plan, ou elle s'éloigne et les personnages deviennent un simple point pris en contre-plongée totale. Comme le souligne Sylvie Pierre dans *Terre en transe* le « cinéma danse » : « C'est une envolée frénétique et euphorique, même dans sa gravité, sa souffrance, ses grimaces⁶⁹⁰. » Même si *Terre en transe* est une fiction, cette manière d'utiliser la caméra, toujours en mouvement, mettant en évidence sa présence, sa singularité et questionnant toujours les sujets, a quelques points communs avec la notion de *ciné-transe* que Rouch développe pour le cinéma documentaire. D'après Rouch :

Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est la plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme [...]. Alors, au lieu d'utiliser le zoom, le cameraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre, l'artisan, il n'est plus lui-même mais un « œil mécanique » accompagné d'une « oreille électronique ». C'est cet état bizarre de transformation de la personne que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la « ciné-transe »⁶⁹¹.

Le regard totalisateur de Rocha trouve, dans une certaine mesure, son écho dans cette caméra qui semble, sinon omnipotente, du moins décidée à essayer une remarquable diversité de mouvements, de cadrages et d'angles de prise de vues. Par ailleurs, la mise en scène de Rocha se caractérise par la profusion de détails et par l'opposition constante d'éléments contraires,

⁶⁹⁰ Sylvie Pierre. *op. cit.*, p. 22 – 23.

⁶⁹¹ Jean Rouch. « La Caméra et les Hommes ». In Claudine de France (dir.) *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : La Haye : Mouton, 1979, p. 63.

de traits typiquement baroques. À cet égard, la réflexion que porte Xavier sur le cinéma de Rocha est singulièrement appropriée pour *Terre en transe* :

Le cinéma de Rocha opère une tension particulière entre la partie et le tout. Le mouvement totalisateur se heurte à une interminable accumulation d'éléments, à une succession de détails qui défient la synthèse. Si le Cinéma Novo a voulu mettre en équation le Brésil et il l'a toujours pensé comme un tout, Rocha plus que personne a incarné cette grande ambition du diagnostic national, affrontant les problèmes esthétiques que le discours de la totalité implique⁶⁹².

Si Rocha oppose de manière drastique dans le film les deux factions qui se disputent le pouvoir, cependant, son regard reste critique envers les deux. Porfirio Díaz déambule dans les salles d'un palais du XIX^e siècle richement décoré. Il porte dans quelques séquences une croix et un étendard qui constituent les insignes distinctifs des conquistadors portugais. Le réalisateur choisit pour les séquences de Díaz des *arias* de Verdi et des morceaux de pièces musicales du compositeur brésilien Carlos Gomes⁶⁹³. Les gestes de Díaz – d'amples mouvements solennels, ampoulés, exaltés et parfois exaspérés – se rapprochent de ceux d'un chanteur d'opéra. Rocha semble vouloir montrer par le personnage de Díaz le poids d'une tradition occidentale qui essaie de s'établir et de s'imposer dans un pays tropical. Peut-être pour cela, lorsque Martins fait le portrait de l'homme politique – dans le « reportage » inséré dans le film, dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre – il montre Díaz déambulant dans les jardins de son palais, où les arcades, les bustes et les statues s'entremêlent avec une végétation exubérante. Il est en bras de chemise, la cravate légèrement dénouée, comme si son costume typiquement occidental n'était pas approprié pour le climat. Il tient dans la main gauche une grande feuille avec laquelle il s'évente et dans la droite, un pistolet. Il s'enfonce dans les jardins, comme un explorateur qui se trouve déconcerté par la terre sauvage qu'il est en train de « découvrir », mais qui reste vigilant face aux dangers. Le titre du « reportage » réalisé par Martins, « Biographie d'un aventurier », accentue encore plus le rapport entre Díaz et les conquistadors européens. Lors de son couronnement, Díaz exprime de manière hystérique sa volonté d'imposer au pays ses propres valeurs et intérêts personnels. C'est une façon despotique d'adapter *Eldorado* au modèle culturel ethnocentrique : « Vous apprendrez ! Vous apprendrez ! Je dominerai cette terre ! Je mettrai de l'ordre dans ces traditions

⁶⁹² Ismail Xavier. « Glauber Rocha : Le désir de l'histoire ». *op. cit.*, p. 149.

⁶⁹³ Ella Sohat et Robert Stam. *op. cit.*, p. 172.

hystériques ! Par la force, par amour de la force ! Par l'harmonie universelle des enfers ! Et nous arriverons à une civilisation ! »



L'apparence physique de Vieira contraste fortement avec celle de Díaz. Si le second est généralement habillé en costumes sombres, d'une élégance traditionnelle, Vieira apparaît toujours légèrement décoiffé et trempé de sueur. Tout au long du film, il est vêtu de couleurs claires, il est un peu maladroit, avec un regard oblique et une manière de parler plus hésitante que celle de Díaz. Pendant les rassemblements politiques, ce sont en effet souvent ses conseillers qui prennent la parole, et pas lui. Rocha fait le portrait d'un leader faible, indécis, qui ne saura pas s'opposer au coup d'État. Le principal meeting de Vieira – qui commence avec l'exclamation de Martins : « un candidat populaire » – est représenté comme un carnaval, où la batucada, la samba et les discours populistes s'entremêlent. « Messieurs, crie un sénateur, ouvrons des pistes dans des forêts, fondons des villes nouvelles là où il n'y avait que pays sauvages⁶⁹⁴, des ponts au-dessus des rivières, des routes déchirant le désert, des machines arrachant le minerai de la terre ». Peu après, le sénateur se met à danser la samba avec les gens. Les personnes rassemblées, dont une grande partie sont des noirs, entourent le

⁶⁹⁴ Il s'agit sans doute d'une référence à l'édification nouvelle de la ville de Brasília.

candidat. Ils chantent et rient. La caméra tourne autour d’eux, se rapproche de leurs visages puis s’éloigne, elle accompagne et souligne la frénésie de la fête populaire.



Le populisme est décrit comme un spectacle où le folklore et la danse populaire sont utilisés pour attirer les masses, sans qu’il existe un vrai débat ou un discours structuré sur les défis auxquels la société doit faire face. Le rassemblement est démocratique seulement en apparence, puisque la participation populaire est limitée à de la danse. Lorsque Sarah, la représentante du Parti communiste, invite Jérônimo, un syndicaliste, à prendre la parole, la musique s’arrête. Il accepte mais semble effrayé : « Je suis un homme pauvre, un ouvrier [...] ». Je ne sais vraiment pas quoi faire. Le pays traverse une grande crise et le mieux c’est d’attendre les ordres du Président ». Martins, s’avance vers lui et lui ferme la bouche, il ne reconnaît pas de légitimité à Jérônimo – voire au peuple –, comme acteur politique : « Tu le vois, ton peuple ? Un imbécile. Analphabète ! Dépolitisé ! Tu imagines un Jérônimo au pouvoir ? ». Un autre homme prend la parole, sans qu’il ait été invité à le faire par les organisateurs. Il commence à se plaindre parce que sa famille n’a pas où dormir. Il est rapidement accusé d’être un « communiste » et est assassiné par les gardes du corps de Vieira. Ensuite, le sénateur qui avait fait le premier discours se penche sur le cadavre, l’observe avec ses lunettes, dans ce qui semble une référence au médecin du *Cuirassé Potemkine* observant la viande en décomposition mais niant qu’elle soit en mauvais état⁶⁹⁵.

Le film peut être interprété comme une critique extrêmement mordante du processus qui conduit au coup d’État de 1964⁶⁹⁶. Cependant, il est possible de faire une analyse de *Terre en*

⁶⁹⁵ Ella Sohat, Robert Stam. *op. cit.*, p. 173.

⁶⁹⁶ Il intéressant de remarquer que, bien que Rocha fasse une allégorie des différentes factions en conflit, il ne montre pas l’armée. Parmi les personnages principaux, il n’y a pas de militaires et la seule référence à eux durant

transe qui ne circonscrit pas le film seulement à la réalité brésilienne, mais qui couvre – comme *Esthétique de la faim* – toute l’Amérique latine. Dans ce sens, *Terre en transe* conjugue les inquiétudes portant sur les situations nationales ainsi que sur les processus politiques et sociaux de l’Amérique latine, surtout si l’on considère que des phénomènes comme le populisme, la lutte armée et les « coups d’État préventifs » se produisent plus ou moins à la même époque dans tout le sous-continent.

D’après Rocha :

Terra em transe se desarrolla en México, en América Latina, [es] la historia de Jango, Arraes, Lacerda⁶⁹⁷, la historia del *janguismo* contada en un país latinoamericano [...]. Cambias el nombre de los personajes, el escenario y el orden de los hechos, pero cuando haces el armado final el resultado es el mismo, porque el modelo es el mismo. Las variaciones culturales, el color de la ropa, la forma de comer, de hablar, la samba aquí, el tango allá, son también llamadas flores de estilo. Levanta todo eso, ¿qué encontraras? El mismo hueso, la misma médula⁶⁹⁸.

Rocha introduit dans le film des éléments propres aux nations latino-américaines hispanophones : quelques personnages ont des noms de famille castillans – Fernández, Fuentes –, il y a des citations du poème *Martin Fierro* de l’Argentin José Hernández et le politicien putschiste s’appelle Porfirio Díaz, ce qui est une référence directe au dictateur Mexicain renversé par la Révolution de 1910. Même le nom du pays imaginaire, *Eldorado*, réunit les traditions portugaise et ibérique et fait référence à la légende de l’époque des conquistadors espagnols sur une ville ou un pays riche en or, qui se trouvait dans un point indéterminé de l’Amazonie brésilienne. *Eldorado* symbolise, donc, un pays immensément riche que les puissances étrangères – hier les conquistadors, aujourd’hui les multinationales telles qu’*Explint* – veulent exploiter.

le coup d’État sont quelques véhicules de l’armée sur une route. Il est possible que Rocha ait exclu les militaires du film pour éviter des problèmes avec la dictature.

⁶⁹⁷ Rocha fait allusion à João (Jango) Goulart, président du Brésil de 1961 à 1964 ; à Miguel Arraes de Alencar, gouverneur de l’état de Pernambuco avant le coup d’État, militant du Partido Social Trabalhista (PST) ; et à Carlos Lacerda, gouverneur de l’état de l’ancien état de Guanabara – Rio de Janeiro – de 1960 à 1965, qui a appuyé les putschistes.

⁶⁹⁸ « *Terre en transe* se développe au Mexique, en Amérique latine [c’est] l’histoire de Jango, Arraes, Lacerda, l’histoire du *janguismo* racontée dans un pays latino-américain [...]. Tu changes les noms des personnages, le décor et l’ordre des événements, mais quand tu fais l’assemblage final, le résultat est le même, parce que le modèle est le même. Les variations culturelles, la couleur des vêtements, la façon de manger, de parler, la samba ici, le tango là-bas, sont aussi appelées figures de style. Enlève tout cela, qu’est-ce que tu vas trouver ? Le même os, la même moelle ». Interview de Glauber Rocha, enregistrée par Raquel Gerber (Rome, 1970). Reproduite dans le documentaire *Después de Tierra en transe*. In *Glauber Rocha, Initial Series*, Barcelone : Cameo, 2009 (nous traduisons).

La décision de Rocha de situer l'action dans un pays imaginaire peut être interprétée comme une tentative d'éluder la censure⁶⁹⁹. Cependant, à notre sens, le choix du pays imaginaire est avant tout une manière de construire un espace indéterminé permettant de récapituler la situation des différentes nations latino-américaines – et tiers-mondistes – traversant des conflits politiques et sociaux similaires. D'après le réalisateur, *Eldorado* constitue « uma tentativa de sintetizar o chamado *terceiro mundo subdesenvolvido* e discutir alguns de seus problemas mais importantes »⁷⁰⁰.

Eldorado est mentionné à nouveau dans *Têtes coupées*. Le film raconte l'histoire d'un ex-dictateur nommé Díaz – Emanuel Prado Díaz II –, ancien gouvernant d'*Eldorado* qui s'est exilé dans un pays indéterminé, vraisemblablement après un coup d'État ou une révolution mené par ses opposants. Même si l'action ne se passe pas à *Eldorado*, le pays est constamment évoqué et devient, en quelque sorte, un *hors-champ* permanent qui obsède Díaz. Le film a été tourné en Espagne, mais les références à l'Amérique latine y sont assez claires : le générique est accompagné d'une *ranchera* ; Díaz mentionne ses plantations de cacao, café et canne à sucre – qu'il vend à l'entrepreneur californien William Bradley de la Compagnie d'exportation internationale – et, au milieu du film, un homme devant la caméra raconte l'expédition de Francisco d'Orellana en Amazonie tandis que Díaz en arrière plan danse une samba avec une mulâtresse. D'ailleurs, Díaz mentionne sa défunte épouse Beatriz, adorée par le peuple, ce qui semble une allusion à Eva Perón.

Comme dans le cas de *Terre en transe* le dictateur s'appelle Díaz, ce qui permet d'établir une connexion entre les deux personnages. De manière métaphorique ils représentent différentes facettes et différents moments de la biographie des leaders oligarchiques latino-américains : le premier est à l'apogée de son pouvoir, tandis que le second est dans une phase de déclin prononcé, presque seul, isolé et entouré de ruines. Plus qu'une personne en particulier, ils

⁶⁹⁹ Cependant le 19 avril 1967 le film est interdit dans tout le territoire brésilien et ses copies ont été confisquées après l'analyse de cinq censeurs. Les raisons pour l'interdiction sont : les références irrévérencieuses aux relations entre l'Église et l'État ; la présence de messages idéologiques contraires aux « valeurs culturelles acceptées dans le pays » ; la défense de la pratique de la violence comme solution aux problèmes sociaux et des séquences de lesbianisme. Après une demande de révision de la part du producteur le film est autorisé en mai 1967 par le directeur de la Police Fédérale, le Colonel Florimar Campello qui considère que le message idéologique du film est subtil et « compris seulement par un public éclairé » – il reste interdit, pourtant, aux moins de 18 ans. En mars 1974 est interdit pour la télévision. Cf. Leonor Estela Souza Pinto. *op. cit.* p. 361 – 366.

⁷⁰⁰ « Une tentative de synthétiser ce que l'on appelle le Tiers Monde sous-développé et de discuter certains de ses problèmes les plus importants ». Cité par José Carlos Avellar. *A ponte clandestina. op. cit.*, p. 10 (nous traduisons).

symbolisent le pouvoir des oligarchies conservatrices dans le sous-continent. D'après le narrateur – les textes sont lus par Rocha –, Emanuel Prado Díaz II appartient à toute une dynastie de militaires, oligarques et dictateurs qui ont contrôlé *Eldorado* depuis son indépendance au XIX^e siècle gagnée par Emanuel Díaz I^{er} : « Díaz a pris le pouvoir plusieurs fois, et plusieurs fois il a été déposé, et plusieurs fois il y est revenu et il y reviendra ». Soulignons que comme Porfirio Díaz, Emanuel Prado Díaz II a le soutien d'une compagnie d'exportation internationale dirigée par des Nord-Américains, qui symbolise le contrôle des États-Unis sur l'économie des pays latino-américains. Inspiré par les théories de la dépendance, Rocha décrit l'alliance entre les oligarchies autochtones et les compagnies nord-américaines comme la principale cause des inégalités sociales et du sous-développement d'*Eldorado*.

Dans *Terre en transe* et *Têtes coupées*, *Eldorado* est, dans une certaine mesure, la face critique, burlesque et tragique de la *Patria Grande* de la pensée martinienne et bolivarienne. Rocha explore dans le film les liens communs existant entre les Latino-américains, mais il le fait en mettant en relief – comme dans *Esthétique de la faim* – les souffrances, les erreurs et les exclusions qu'ils partagent et non leur potentiel. Il met l'accent sur les échecs et non (comme c'est souvent le cas à l'époque) sur l'avènement d'une révolution « libératrice ».

3.2) *América nuestra*

À en juger par les différentes notes, scénarios et lettres de Rocha sur les détails du projet, la révolution « libératrice » pourrait constituer le sujet de *América nuestra*, dont le titre s'inspire vraisemblablement de la lettre homonyme de José Martí (1891) sur l'unité latino-américaine. Dans l'un des scénarios du film – destiné à devenir une sorte de diptyque avec *Terre en transe* –, Rocha raconte l'histoire d'un pays imaginaire, *Eldorado*, depuis un coup d'État orchestré par les militaires jusqu'à la libération par une guérilla, dont le leader s'appelle, soulignons-le, Bolívar⁷⁰¹.

Dans la relation épistolaire entre Rocha et Guevara, il y a assez tôt une première référence à ce projet. Elle remonte à novembre 1962, soit un an et demi avant le coup d'État brésilien et plusieurs mois avant la fin de *Deus et ou diabo...* Dans cette lettre, Rocha mentionne son idée de faire un film sur les processus révolutionnaires qui traverse le sous-continent :

⁷⁰¹ Scénario cité par José Carlos Avellar. *Ibidem*. p. 13-20.

Estoy pensando en un gran film sobre la América Latina cuyo plano inicial sería *América nuestra*. Podría ser realizado en Cuba, Argentina, Brasil, México en sistema de coproducción, pero produciendo también con otros países con equipos locales para fijar el drama de la América en lucha. Habría de ser un film de tres o cuatro horas con Cuba Socialista como epílogo, ejemplo vivo para los oprimidos y explotados⁷⁰².

À la fin de 1967, alors qu'il a déjà terminé *Terre en transe*, Rocha revient sur le projet d'*América nuestra*. La situation politique dans le continent est encore plus tendue que ce qu'elle était en 1962 – notamment à cause du coup d'État au Brésil, 1964 ; du coup d'État en Argentine, 1966 ; et de la mort d'Ernesto Guevara, 1967 – ce qui conduit Rocha à radicaliser son discours et à donner un caractère d'urgence au projet. Le cinéaste élargit les objectifs d'*América nuestra* et vise à couvrir certains des principaux événements de l'histoire de la domination vécue par l'Amérique latine durant les cinq derniers siècles. La révolution continentale s'impose, pour Rocha, comme la conclusion logique à cette expérience de domination centenaire.

Dans une lettre à Guevara il affirme :

Yo necesito tener EL MÁXIMO DE MOVILIDAD para realizar mi próximo film tanto en Brasil, como en Perú y tal vez, en Bolivia. Aplicaré todos mis recursos y riesgos para hacer *América nuestra*. [...] Resolví dedicar el film abiertamente a la memoria del Che. El film será una Historia Práctica Ideológica Revolucionaria de América Latina. Comenzará por un documental sobre los indios, la decadencia histórica impuesta por la “civilización”, explicará los fenómenos de las revoluciones de Bolívar, la contradicción de la Revolución Mexicana, el fenómeno del imperialismo y de las dictaduras, la verdadera Revolución Cubana y las contradicciones actuales para el desarrollo y victoria de las guerrillas⁷⁰³.

À cette période là, Rocha désire coproduire le film avec Cuba, tourner dans différents pays d'Amérique latine, développer la pellicule en Argentine, faire le montage et la postproduction du son à La Havane et, enfin, inscrire le film sous la nationalité uruguayenne car en Uruguay

⁷⁰² « Je suis en train de penser à un grand film sur l'Amérique latine dont le titre original serait *Notre Amérique*. Il pourrait être réalisé à Cuba, en Argentine, au Brésil, au Mexique, avec un système de coproduction, mais en le produisant aussi avec d'autres pays avec des équipes locales pour montrer le drame de l'Amérique en lutte. Ce serait un film de trois ou quatre heures avec Cuba Socialiste en épilogue, en exemple vivant pour les opprimés et exploités ». Alfredo Guevara, Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 49-50 (nous traduisons).

⁷⁰³ « J'ai besoin d'avoir LE MAXIMUM DE MOBILITÉ pour réaliser mon prochain film tant au Brésil qu'au Pérou et, peut-être, en Bolivie. Je vais employer toutes mes ressources et assumer tous les risques pour faire *América nuestra*. [...] Je me suis résolu à ouvertement dédier le film à la mémoire du Che. Le film sera une Histoire Pratique Idéologique Révolutionnaire d'Amérique latine. Il commencera par un documentaire sur les indiens et la décadence historique imposée par la “civilisation”, il expliquera les phénomènes des révolutions de Bolivar, la contradiction de la Révolution Mexicaine, le phénomène de l'impérialisme et des dictatures, la vraie Révolution Cubaine et les actuelles contradictions pour le développement et la victoire des guérillas ». *Ibidem*. p. 70 – 71 (nous traduisons).

il n'y avait pas de censure⁷⁰⁴. De par les conditions de production envisagées et au vu de la thématique il s'agit là d'un projet extrêmement ambitieux et totalement inédit dans l'histoire des cinémas latino-américains. *América nuestra*, plus encore que *Terre en transe*, signifie l'abandon de la part de Rocha de sa maxime « une caméra à la main et une idée dans la tête » devenue célèbre au début des années soixante⁷⁰⁵. Le réalisateur développe alors une nouvelle conception du cinéma de caractère épique, qui implique la multiplication de décors naturels et de personnages ainsi que l'incorporation d'un bon nombre de figurants. Le modèle qui l'inspire n'est certainement pas celui des grandes productions historiques d'Hollywood des années cinquante et soixante, mais le cinéma d'Eisenstein. « Trato de hacer una estructura épica al estilo de *Octubre*, con mucha fuerza poética y emoción revolucionaria », écrit Rocha à Guevara⁷⁰⁶.

L'évolution de Rocha vers d'histoires de plus en plus complexes et de gros budget est alors perçue comme une trahison des fondements du Cinema novo par quelques jeunes réalisateurs brésiliens, dont Rogelio Sganzerla (*O bandido da Luz Vermelha*, Le bandit de la Lumière rouge, 1968), Andrea Tonacci (*Bang-bang*, 1970) et Julio Bressane (*Matou a Família e Foi ao Cinema*, Il a tué sa famille et il est allé au cinéma, 1970)⁷⁰⁷. Si certains long-métrages de Rocha tels que *Terre en transe* ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes, 1969) ont un budget beaucoup plus volumineux que ses productions du début des années soixante, il serait erroné d'établir un point d'inflexion dans le cinéma de Rocha seulement à partir des montants de production. D'abord, parce que le cinéaste continue de

⁷⁰⁴ *Ibid.* p. 59.

⁷⁰⁵ Comme principe créateur, cet appel est toujours d'actualité. Par ailleurs, la notion d'urgence du « mot d'ordre » de Rocha – proche dans ce sens de la pensée d'Álvarez – est encore présente dans le film *Terre en transe*. Cependant, d'un point de vue budgétaire, le troisième long-métrage du cinéaste brésilien est loin de l'idée d'une « caméra à la main et une idée dans la tête ». Selon Zelito Viana, le producteur de *Terra en transe*, l'argent dont ils disposaient n'était pas suffisant pour répondre aux exigences du scénario et faire face au plan de tournage envisagé, mais le budget final s'est finalement avéré élevé pour une production brésilienne des années soixante et correspondait même au double du budget d'autres productions du Cinema Novo, comme *A grande Cidade* (La grande ville, produite par Viana et réalisée par Carlos Diegues, en 1970). Cf. *Después de tierra en transe. op. cit.*

⁷⁰⁶ « J'essaie de développer une structure épique dans le style d'*Octobre*, avec beaucoup de force poétique et d'émotion révolutionnaire ». Alfredo Guevara et Glauber Rocha. *op. cit.*, p. 60 (nous traduisons).

⁷⁰⁷ Ce nouveau groupe de cinéastes est connu sous l'appellation de *Cinema Marginal* ou *Udigrudi* – le terme dérive d'*underground* – et réalise des films à petit budget distribués dans les circuits alternatifs. Le *Cinema Marginal* abandonne tout discours au nom du « peuple » pour aborder des sujets intéressant la jeunesse de la classe moyenne, comme la drogue, la sexualité, la relation avec le corps, le rock, le féminisme. Il s'inspire, pour ainsi dire, des « déchets » de l'industrie culturelle et de la culture de masse, en incorporant des extraits de propagande à ses films, en faisant des citations des films série B d'Hollywood ou en insérant directement les séquences de ce type de films. L'attention accordée au collage et au pastiche a un esprit iconoclaste et fort kitsch qui s'éloigne du discours révolutionnaire élaboré par Rocha. Cf. Fernão Ramos. *op. cit.*, p. 187 – 188.

faire des films à petit budget comme *Cancer* (1972), et ensuite parce que la phrase « une caméra dans la main et une idée dans ma tête » ne constitue pas un dogme, ni une valeur en soi, pour Rocha. Il s'agit davantage d'un appel à ne pas cesser de faire des films critiques sur les conflits sociaux ou l'identité nationale et latino-américaine, même quand il n'y a pas beaucoup de moyens. Par ailleurs, le cinéaste ne cède pas face au modèle industriel ou hollywoodien : *América nuestra* reste, pour l'essentiel, un film que Rocha voulait réaliser hors du système des studios et dont le financement devait principalement venir de ses ressources propres et de l'ICAIC.

Malgré tout, *América nuestra* s'avère être un projet d'exécution très difficile à cause des ses coûts élevés, de l'isolement politique de Cuba et de l'existence de régimes dictatoriaux dans une bonne partie des pays où Rocha désire tourner. Voici certainement pourquoi le cinéaste a successivement repoussé la mise en œuvre de ce projet jusqu'à finir par l'abandonner au début des années soixante-dix – ajoutons à cela que depuis 1972 Rocha n'a plus l'appui de l'ICAIC en raison de dissensions déjà mentionnées avec Guevara.

Dès la maxime « le cinéma est à nous » jusqu'à *América nuestra* (*Notre Amérique*), la pensée théorique et les films de Rocha sont marqués par un intérêt croissant pour les conflits sociaux du Brésil et d'Amérique latine. Pour Rocha, la libération de l'homme et du cinéma latino-américains sont intimement liées aux questions identitaires. Les défis imposés par la pauvreté, l'inégalité, le manque de libertés politiques et le rôle dominant des intérêts américains dans la région doivent trouver une réponse créative venant du « nous », des imaginaires collectifs, de l'appartenance à une communauté dont la principale richesse est son syncrétisme culturel. Rocha pense un cinéma *depuis* et *pour* l'Amérique latine. L'exemple d'*América nuestra* montre dans une forme éclairante son regard global sur le sous-continent. Ce projet inachevé révèle, aussi, les limites pratiques du discours de Rocha : *América nuestra*, l'espace de ce *cinéma à nous* que le réalisateur brésilien réclame, finit par être victime d'un volontarisme et d'une ambition qui ne prend pas suffisamment en compte ses possibilités réelles d'exécution. Néanmoins, les réflexions de Rocha vont enrichir le débat sur l'identité latino-américaine et sur la place du cinéma et des cinéastes dans les sociétés du Tiers Monde. C'est pourquoi Rocha devient une référence majeure pour les cinématographies latino-américaines et pour le projet du Nouveau cinéma latino-américain.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRAN RÉVOLUTIONNÉ : L'ÉCLOSION DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

CHAPITRE VI

LE REGARD ET L'ACTION DE L'« AUTRE » : LE CINÉMA DE DÉCOLONISATION CULTURELLE DU GROUPE *CINE LIBERACIÓN*

A) Le brasier cinématographique

Cette première partie du chapitre a pour objectif d'analyser *L'Heure des brasiers* (1966-1968), le principal film du groupe *Cine Liberación*, ainsi que les relations entre cette œuvre et le manifeste *Vers un troisième cinéma* (1969) rédigé par Octavio Getino et Fernando Solanas, les deux principaux membres du groupe. Le film et le manifeste reflètent des analyses similaires au sujet des recherches esthétiques ainsi que des réflexions sur le cinéma et son rôle en tant qu'expression artistique qui essaye d'agir sur la réalité. Nous privilégierons l'analyse de *L'Heure des brasiers* par rapport aux autres films du groupe, car il s'agit de celui ayant connu une plus grande répercussion au niveau local, latino-américain et mondial après sa première projection lors du Festival de Pesaro, en juin 1968. De plus, Solanas et Getino développent en 1969 le manifeste *Vers un troisième cinéma*, à partir de l'expérience de ce film.

L'Heure des brasiers est un film complexe, profondément éclectique et hétérodoxe tant au niveau de sa structure formelle que de la conception et des idées politiques qu'il promeut. Nous avons privilégié, dans cette analyse, les aspects qui nous semblent révéler clairement les préoccupations et propositions au sujet du rôle du cinéma en tant qu'art et moyen de transmission idéologique dans des sociétés comme celles latino-américaines, qui vivaient, au début des années soixante, des changements structurels drastiques et vertigineusement profonds.

La question du cinéma comme moyen de « libération » est intimement lié au questionnement plus général de *Cine Liberación* sur le rôle que devaient avoir les intellectuels dans ce processus ; voilà pourquoi nous avons décidé de commencer par analyser cet aspect, pour ensuite nous concentrer sur le film. Par ailleurs, conscients que *L'Heure des brasiers* et *Vers un troisième cinéma* sont profondément et explicitement marqués par le contexte historique qui les vit naître – celui d'une Argentine traversant un processus de croissante polarisation

sociale – une brève contextualisation du péronisme et de ses réinterprétations dans les années soixante nous a paru nécessaire.

1. Le contexte idéologique et politique

1.1) Le péronisme

Les œuvres du groupe *Cine Liberación* s'insèrent, d'un point de vue idéologique, dans le péronisme de gauche ou – en utilisant les termes de son principal inspirateur, John William Cooke – « gauche péroniste révolutionnaire » de la fin des années soixante. Parallèlement à la promotion d'actions armées rurales et urbaines de type guévariste, la défense et la promotion d'une réinterprétation du péronisme de la part de la gauche sont le principal objectif de *L'Heure des brasiers*. Nous allons donc brièvement expliquer en quoi consiste ce mouvement politique.

Juan Domingo Perón atteint progressivement la notoriété publique à partir de juin 1943, après le coup d'État qui met fin au gouvernement de Ramón S. Castillo. Le jeune Perón, alors colonel, devient ministre du Travail et de la Protection sociale, fonction dans laquelle il se distingue par des mesures en faveur des classes ouvrières : instauration du salaire minimum, congés payés, réforme du régime des retraites, protection contre les accidents du travail, etc.⁷⁰⁸ En 1944 il est nommé vice-président, mais l'année suivante il est forcé à abandonner son poste et emprisonné par une faction de l'armée qui lui est hostile. L'arrestation de Perón suscite la réaction vive et inattendue des masses ouvrières et de sans-emploi qui, le 17 octobre 1945 occupent par milliers la Plaza de Mayo en exigeant la réintégration de Perón au sein du Gouvernement. Comme le note Olivier Dabène, cet événement deviendra le « mythe fondateur du péronisme » et marquera le sort de Perón, qui gagnera les élections présidentielles de février 1946⁷⁰⁹.

Les deux premiers gouvernements (1946-1951 et 1951-1955) sont caractérisés par le protectionnisme économique, particulièrement la nationalisation de secteurs stratégiques de l'économie (gaz, télécommunications, chemins de fer) et les tentatives pour accélérer l'industrialisation du pays. En matière sociale, les changements sont particulièrement importants : réduction du temps de travail journalier, allocations familiales, droit de vote des

⁷⁰⁸ Pierre Vayssière. *L'Amérique Latine de 1890 à nos jours*, op. cit., p. 143.

⁷⁰⁹ Olivier Dabène. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 83.

femmes, etc.⁷¹⁰ Le Gouvernement bénéficie d'un vaste soutien des classes populaires, des syndicats et, dans un premier temps, de l'Église catholique et d'une partie de l'armée.

Perón développe un leadership basé sur son charisme personnel, sur sa proximité avec la masse ouvrière – de laquelle il se sent le « porte-parole » – et sur une série de doctrines idéologiquement ambiguës réunies sous le nom de « justicialisme » – le terme vient de « justice sociale ». Ses postulats principaux sont énoncés par Perón lui-même dans diverses déclarations publiques. Le pouvoir aux mains du peuple argentin, la souveraineté nationale et la cohésion du mouvement péronistes – ses piliers idéologiques fondamentaux – s'y entremêlent avec des consignes nationalistes, antibritanniques, antiaméricaines et anticomunistes. « La véritable démocratie est celle où le Gouvernement fait ce que le peuple veut et défend un seul intérêt : celui du peuple » écrivait Perón en 1950, pour ensuite ajouter : « Dans l'action politique l'échelle des valeurs de tout péroniste est la suivante : premièrement la patrie, ensuite le mouvement et enfin les hommes »⁷¹¹.

Malgré le rôle central donné aux classes populaires, la lutte des classes ne faisait pas partie des fondements du péronisme ; celui-ci comprenait néanmoins une politique redistributive fondée sur l'idée de cohésion nationale. Par ailleurs, les progrès en matière de travail et droits civiques contrastent avec l'absence de réforme agraire, le progressif contrôle des syndicats et la non-reconnaissance du droit de grève dans la *Déclaration des droits du travailleur* (1947)⁷¹². Dans les faits, le gouvernement de Perón se caractérisa par des politiques de censure contre les opposants, de licenciements d'enseignants universitaires contraires au régime et de contrôle des médias, ce qui porte Oscar Terán à considérer le péronisme comme un « populisme autoritaire »⁷¹³.

Déjà lors des élections de 1946, les forces politiques traditionnelles argentines – le Parti communiste, les socialistes, le Parti radical et les partis conservateurs – rassemblées au sein de l'*Unión democrática* se sont opposées au nouveau mouvement, maintes fois catalogué de

⁷¹⁰ Pierre Vassière. *L'Amérique latine de 1890 à nos jours*, op. cit., p. 144

⁷¹¹ Juan Domingo Perón. *Les vingt vérités* cité par Olivier Dabène. op. cit., p. 86-87.

⁷¹² Olivier Dabène. op. cit., p. 85.

⁷¹³ Oscar Terán. op. cit., p. 63.

fasciste⁷¹⁴. Le péronisme a créé une profonde division politique, qui ne respecte plus la traditionnelle opposition idéologique gauche/droite.

D'après Silvia Sigal :

Gauche et droite, nationalisme et libéralisme, laïcité et catholicisme, presque tous les codes qui organisaient la culture politique se sont brisés en 1945. L'*Unión democrática*, puis l'anti-péronisme ont essayé de rassembler les pièces des configurations idéologiques précédentes, et les puzzles qui en résultaient tiraient leur force soit du refus de l'autoritarisme gouvernemental, soit du rejet de la nouvelle citoyenneté populaire, soit encore du mélange des deux⁷¹⁵.

La situation économique argentine commença à se détériorer à la fin du premier mandat de Perón, ce qui empêcha le Gouvernement de poursuivre ses politiques redistributives au cours de la deuxième période. À cela vinrent s'ajouter de continuels heurts avec l'Église, qui atteindraient leur apogée avec l'approbation, en mai 1955, de la loi séparant l'Église de l'État. Le pays se voyait plongé dans une dynamique de grèves et mobilisations, non sans affrontements violents entre péronistes et opposants. Perón, face au nombre croissant de ses détracteurs au sein de l'Armée, fut obligé à s'exiler suite au soulèvement militaire de septembre 1955⁷¹⁶.

Au cours des années soixante, après l'exil de Perón à Madrid, de nouveaux courants de gauche, pour la plupart scindés du Parti communiste, se montrent intéressés par le péronisme. Ils accusent la gauche traditionnelle d'avoir été contre un mouvement qui représentait les intérêts du prolétariat. Rodolfo Puiggrós, l'un des premiers théoriciens de cette révision du péronisme déclara qu'avant 1955, en s'opposant au péronisme, les partis de la gauche traditionnelle avaient coïncidé : « avec l'oligarchie et l'impérialisme dans la lutte contre le

⁷¹⁴ Michael Löwy. *El marxismo en América Latina*. Santiago du Chili : LOM, 2007, p. 37. (Introduction à la nouvelle édition brésilienne, reprise dans la première édition chilienne).

⁷¹⁵ Silvia Sigal. *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine : La dérive des intellectuels en Argentine*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 65.

⁷¹⁶ Pierre Vayssièrre. *L'Amérique latine de 1890 à nos jours*. *op. cit.*, p. 144. Olivier Dabène compte parmi les causes de l'affaiblissement du gouvernement péroniste la mort d'Eva Perón : « En juillet 1952, la très populaire épouse du général, Evita Perón, décède à l'âge de 33 ans. Son charme et ses activités caritatives ne peuvent plus compenser le retournement économique du gouvernement ». (Cf. Olivier Dabène. *op. cit.*, p. 112). Il est impossible de savoir dans quelle mesure le « charme » d'Eva Perón aurait pu changer le sort du Gouvernement, mais il est indéniable que la deuxième épouse de Perón était l'un des piliers de la relation du Général avec le peuple et qu'elle est restée l'un des symboles du péronisme.

gouvernement démocratique et progressiste qui avait le soutien de larges masses populaires »⁷¹⁷.

Cette analyse coïncide avec la progressive discréditation du système démocratique en Argentine. La continuelle intervention des forces armées dans la vie politique du pays et la proscription, pendant quasiment toute la période, du péronisme – qui restait la force politique prédominante dans les classes populaires – entraînent un doute croissant envers la possibilité d’atteindre des changements sociaux par le vote. Le vote blanc comme signe de protestation envers le système électoral dépasse les 20 % dans toutes les élections dans lesquelles le péronisme était interdit. L’abstentionnisme ne vient pas seulement de l’électorat justicialiste, mais aussi de la gauche et des intellectuels qui, bien que n’étant pas péronistes, s’opposaient aux exclusions du système politique car, selon leur analyse, celles-ci laissaient sans voix les classes populaires⁷¹⁸.

Parallèlement à ce processus, certains intellectuels de gauche font une relecture du péronisme et le taxent de socialisme national. Comme l’a bien montré Silvia Sigal, cette « reconstruction rétrospective » du péronisme est facilitée par le succès de la révolution cubaine : « Cuba bâtit assez rapidement un pont entre la gauche, le nationalisme et le péronisme, dans la mesure où elle prouvait qu’un mouvement non marxiste pouvait fonder un régime socialiste anti-impérialiste »⁷¹⁹. Ces nouveaux intellectuels péronistes et d’anciens dirigeants justicialistes comme John William Cooke⁷²⁰ font un parallèle entre le péronisme et la triomphante révolution de Cuba, qui permettait de réinterpréter celui-ci à partir des codes de cette dernière :

Il n’y a pas là seulement la prédiction d’un revirement révolutionnaire du péronisme mais aussi un nouveau récit du régime, en lui attribuant les propriétés de la Révolution cubaine mais dans les conditions qui étaient celles de l’Argentine quinze ans auparavant : le péronisme acquit, dans ces exégèses, des qualités insoupçonnées⁷²¹.

Le « péronisme révolutionnaire » fait une réinterprétation des doctrines et des mesures politiques de Perón, remises à jour à partir des idéaux révolutionnaires liés aux luttes de

⁷¹⁷ Rodolfo Puiggrós. *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, cité par Oscar Terán, *op. cit.*, p. 73.

⁷¹⁸ Silvia Sigal. *op. cit.*, p. 208-209

⁷¹⁹ *Ibidem.* p. 222.

⁷²⁰ Cooke essaya de convaincre Perón à s’exiler à Cuba après le triomphe de la révolution ; il continua néanmoins à vivre dans l’Espagne franquiste. (*Ibid.*, p. 223)

⁷²¹ *Ibid.*, p. 224.

« libération » (indépendance politique et économique et décolonisation culturelle) des pays du Tiers Monde. Il s'agit d'une pensée politique profondément éclectique, qui résulte du croisement du nationalisme populiste, syndicaliste et anti-impérialiste de Perón avec les théories marxistes-guévaristes ou castristes. Depuis Madrid, Perón lui-même paraît légitimer cette réinterprétation de ses doctrines, faisant un appel à une « libération du Tiers Monde » dans son livre *La hora de los pueblos* (L'Heure des peuples)⁷²² :

El mundo actual, aparentemente dividido en las dos tendencias ideológicas que encabezan ambos imperialismos, está tomando nuevas posiciones, porque hoy se lucha de la misma manera por la liberación tanto al Este como al Oeste de la Cortina de Hierro. Las ideologías han sido superadas y el dilema ha dejado de ser comunismo o capitalismo para pasar a ser liberación o neocolonialismo. [...]

Como Mao encabeza el Asia, Nasser el África y De Gaulle a la vieja Europa y la lucha de Castro en Latinoamérica, millones de hombres de todas las latitudes luchan en la actualidad por su liberación y la de sus patrias. Este “Tercer Mundo” naciente, busca integrarse porque comprende ya que la liberación frente al imperialismo necesita convertirse en una acción de conjunto: éste, como ya hemos dicho, es el destino de los pueblos. Así lo enseña la Historia en el devenir incesante de los imperialismos que, a lo largo de todos los tiempos, azotaron a la humanidad. Hace ya veinte años el Justicialismo anunciaba una “tercera posición” que aparentemente caía en el vacío, pero han pasado los años que no han sino demostrar que estábamos en la verdad, aunque hayamos tenido que pagar el precio de los precursores⁷²³.

⁷²² Le livre fut publié en août 1968, deux mois après la première de *L'Heure des brasiers* à Pesaro. La similitude entre les titres des deux œuvres pourrait ne pas être une simple coïncidence, vu que *L'Heure des brasiers* adhérerait aux postulats du « péronisme révolutionnaire » et avait suscité une énorme polémique publique en Argentine, en raison de son caractère ouvertement contraire à la dictature d'Onganía. Nous n'avons cependant pas pu réussir à savoir si Perón intitula son livre ainsi en référence au film du groupe *Cine Liberación*.

⁷²³ « Le monde actuel, visiblement divisé en deux tendances idéologiques portées par les deux impérialismes, est en train d'assumer de nouvelles positions, car aujourd'hui la lutte pour la libération est la même tant à l'Est qu'à l'Ouest du rideau de fer. Les idéologies ont été dépassées et le dilemme n'est plus communisme ou capitalisme, mais il est devenu libération ou néocolonialisme. [...] Comme Mao représente l'Asie, Nasser l'Afrique et De Gaulle la vieille Europe et la lutte de Castro l'Amérique latine, des millions d'hommes de toutes latitudes luttent aujourd'hui pour leur libération et celle de leurs patries. Ce « Tiers Monde » naissant cherche à s'intégrer car il a compris que la libération face à l'impérialisme a besoin de se convertir en une action d'ensemble : tel, comme nous l'avons dit, est le destin des peuples. Ainsi le montre l'Histoire dans l'incessant devenir des impérialismes qui, au cours de tous les temps, s'abattirent sur l'humanité. Il y a vingt ans déjà le Justicialisme annonçait une « troisième position » qui, apparemment, tombait à plat. Mais les années ont passé et n'ont fait que démontrer que nous étions dans le vrai, bien que nous ayons eu à payer le fait d'être précurseurs ». Juan Domingo Perón. *La hora de los pueblos*. Madrid : Editorial Norte, 1968, p. 21, 22. Disponible sur : <http://www.movimientoperonista.com/ficheros/LaHoradeLosPueblos-Peron.pdf> (consulté le 16 avril 2012, nous traduisons). L'inclusion de De Gaulle comme leader tiers-mondiste (et de la France, ex-métropole coloniale, comme Tiers Monde) est surprenante. Probablement, Perón fait ainsi référence aux mesures de distanciation politique et militaire prises par De Gaulle envers les États-Unis, telles que le retrait de la France de l'OTAN et l'évacuation des bases militaires nord-américaines dans le pays en 1966. Malgré tout, les paroles de l'ex-président argentin semblent ambiguës, car il place comme principaux représentants du front « tiers-mondiste » des leaders aux positionnements idéologiques nettement différents et, parfois, opposés. Un autre détail

Les réinterprétations révolutionnaires étaient en phase avec le sentiment d'une nouvelle génération d'Argentins enclins à l'idée de la « libération » et elles encouragèrent les organisations armées péronistes, comme Montoneros, qui essayèrent de faciliter le retour du Général en assénant des coups armés contre la dictature de Levingston et Lanusse⁷²⁴. Cela ne signifia néanmoins pas un réel virage vers des politiques de gauche de la part de Perón. Malgré les signes qu'il avait donné en faveur de la « gauche péroniste révolutionnaire », cette réinterprétation du péronisme ne réussit pas à atteindre une position majoritaire au sein du mouvement, qui était aussi soutenu par des tendances de droite. Par ailleurs, Perón s'entourait d'un cercle de conseillers appartenant à l'aile plus traditionnelle et conservatrice du justicialisme.

Le 20 juin 1973, Perón rentre de l'exil et il est élu président le 23 septembre, après le bref gouvernement du président péroniste Héctor Campora (11 mars 1973 - 13 juillet 1973), qui avait eu comme principal objectif le retour du Général en Argentine. Au cours de cette période les rapports de Perón avec les groupes révolutionnaires péronistes de gauche, dont Montoneros, deviennent de plus en plus difficiles et violents⁷²⁵. Perón meurt en 1974, neuf mois après les élections, et María Estela Martínez, la vice-présidente du pays – et troisième femme de Perón –, devient la présidente d'Argentine. Le mandat est marqué par l'inexpérience politique de Martínez et par l'influence exercée sur la présidente, jusqu'en 1975, par José López Rega, ex-secrétaire personnel de Perón, ministre du « Bien-être social » pendant le dernier gouvernement du Général et responsable de l'Alliance Anticommuniste Argentine (AAA), un groupe d'extrême-droite clandestin responsable de l'assassinat de militants de gauche. La crise économique et la lutte ouverte entre les différents courants péronistes ont déstabilisé le pays. En 1976, un coup d'État dirigé par le général Videla renverse le gouvernement de Martínez et celui-ci prend le pouvoir.

intéressant est que tous les dirigeants mentionnés sont, de même que Perón, liés au monde militaire, soit parce qu'ils ont suivi la carrière des armes soit parce qu'ils ont eux-mêmes créé des armées rebelles.

⁷²⁴ Parmi ses actions armées, la plus importante a été l'enlèvement et l'assassinat du général Pedro Eugenio Aramburu, dictateur de l'Argentine entre 1955 et 1958.

⁷²⁵ Olivier Dabène. *op. cit.*, 161-162.

1.2) *Le néocolonialisme et le rôle des intellectuels dans la « libération »*

Selon Getino et Solanas, l'activité intellectuelle – et artistique – est intrinsèquement liée à un contexte historique caractérisé par la *dépendance*⁷²⁶. Dans *L'Heure des brasiers* et dans le manifeste *Vers un troisième cinéma* ils établissent que les pays du Tiers Monde sont dans une situation de dépendance structurelle envers les puissances mondiales, notamment les États-Unis et l'Europe. En Afrique et en Asie, cette dépendance s'est manifestée de manière ouverte, à travers un système colonial caractérisé par la dépendance administrative, politique et militaire du territoire colonisé envers l'état métropole. En l'Amérique latine, les pays sont supposés indépendants, mais les intérêts économiques et politiques des puissances mondiales alliées avec l'oligarchie nationale s'imposent dans les affaires internes. Il s'agit d'un système « néocolonial » :

Les bourgeoisies locales des villes portuaires comme Buenos Aires et leurs élites ont constitué, dès l'origine de notre Histoire, la courroie de transmission de la pénétration néocoloniale. Derrière des mots d'ordre comme « Civilisation ou barbarie ! » lancés en Argentine par le libéralisme européenisant, il y avait une tentative d'imposer une civilisation qui correspondait pleinement aux besoins de l'expansion impérialiste et au désir de détruire la résistance des masses nationales de nos pays [...] ⁷²⁷.

Au niveau culturel, la dépendance suppose l'introduction des langages et des idéaux esthétiques de la métropole, ainsi que de ses produits culturels. D'après Getino et Solanas, dans un système « néocolonial » l'influence culturelle a une importance centrale, plus importante parfois – mais pas toujours – que celle des armes : « Si, dans le cas de la situation ouvertement coloniale, la pénétration culturelle est le complément d'une armée étrangère d'occupation, dans les pays néocolonisés, à certaines étapes, cette pénétration a la priorité⁷²⁸. » Cette pénétration trouve ses principaux promoteurs dans la bourgeoisie, très admiratrice de la culture européenne, mais elle touche l'ensemble de la société. Selon l'analyse de Getino et Solanas, les médias et les institutions d'éducation jouent un rôle capital dans tout ce mécanisme de domination culturelle :

Les moyens de communication de masse tendent à compléter la destruction d'une conscience et d'une subjectivité nationales susceptibles de se développer, [...] [les médias] viennent ajouter leur rôle de colonisation culturelle du goût et des consciences à l'enseignement ouvertement néocolonial dans le primaire et le secondaire que

⁷²⁶ Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 193.

⁷²⁷ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *Tricontinental*, n° 3, 1969, p. 95.

⁷²⁸ *Ibidem*.

complète l'université. Pour le néocolonialisme les mass media sont plus efficaces que le napalm⁷²⁹.

Un des aspects de l'approche théorique de *Cine Liberación* est la négation de la valeur universelle des modèles esthétiques et culturels eurocentriques. Le groupe les rejeta ou les considéra comme une imposition « impérialiste », menée avec la collaboration des bourgeoisies nationales néocolonisées et impliquant des interactions problématiques avec les imaginaires collectifs et le patrimoine culturel autochtone. La critique de la tradition culturelle promue par la bourgeoisie impliqua, à son tour, un rejet des réinterprétations de l'histoire et de la culture argentines faites par les oligarchies argentines depuis le XIX^e siècle, celles-ci célébrant la « lutte » pour l'implantation de modèles occidentaux comme élément-clé dans le développement de l'identité nationale. La position adoptée par le groupe *Cine Liberación*, radicalement contraire à ces discours, rapproche *L'Heure des brasiers* du « révisionnisme historique » entrepris depuis les années trente par des intellectuels tels Raúl Scalabrini Ortiz, J.J. Hernández Arregui ou Abelardo Ramos. Ces auteurs – chacun avec ses spécificités idéologiques – avaient mené une révision critique de l'histoire argentine, une véritable « contre-histoire », ayant permis de démasquer les interprétations dominantes de l'histoire – qualifiées d'« antinationales » – et d'en fonder de nouvelles, qui remplissaient une fonction symbolique importante : la production ou la reconstruction d'un passé qui légitimait les discours nationalistes et les projets de décolonisation culturelle⁷³⁰ :

[...] les intellectuels nationalistes voulaient *rendre publique* une « réalité » que d'autres intellectuels (« l'intelligentzia ») avaient sciemment *déformée* et *occultée*. Se plaçant directement sur le plan culturel – l'histoire ou la littérature –, les intellectuels nationalistes s'étaient fixé comme objectif la destruction de l'image de l'Argentine construite par l'anti-Nation, l'appareil culturel responsable, à leurs yeux, d'avoir empêché la prise de conscience de « l'être national »⁷³¹.

Pour *Cine Liberación*, l'assimilation des valeurs culturelles européennes produisait des intellectuels et des artistes aliénés, incapables d'atteindre les standards de la norme occidentale ou de produire un art propre. En d'autres mots, l'acceptation de la norme occidentale comme principal référent esthétique empêchait le développement d'une identité culturelle propre et réussissait à « détacher certains milieux intellectuels, surtout les artistes,

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

⁷³⁰ Silvia Sigal. *op. cit.*, p. 233-238.

⁷³¹ *Ibidem.* p. 241.

de la réalité nationale »⁷³². Le résultat de l'influence étrangère était une classe d'intellectuels devenue étrangère pour la société néocolonisée. L'intellectuel pensait « en français ou en anglais, jamais dans la langue d'une culture qui lui soit propre »⁷³³. L'adoption d'une pensée étrangère suppose une rupture entre l'intellectuel et son peuple. Voilà pourquoi la pénétration culturelle occidentale fut définie par le groupe, dans le film *L'Heure des brasiers*, comme une « monstruosité revêtue de beauté ».

Comme on peut le déduire, attribuer le caractère de « monstruosité » à l'imposition des modèles culturels occidentaux impliquait une inversion des discours oligarchiques qui stigmatisaient l'« autre » non occidental (métis, noir ou indigène) comme sauvage ou non-civilisé, selon la dichotomie déjà citée, « Civilisation ou barbarie » de Sarmiento⁷³⁴, qui avait servi de base idéologique aux campagnes d'occupation de la pampa argentine et aux politiques d'attraction d'immigrants européens pour peupler le territoire argentin.

« Se acerca la hora en que los incivilizados educarán a los civilizadores »⁷³⁵, la citation de l'historien national-marxiste Hernández Arregui au début de *L'Heure des brasiers*, met en relief cette inversion ; par ailleurs, elle implique une revendication identitaire du « je » comme étant l'« autre », le « barbare » ou le « sauvage » crée par le discours hégémonique. Un pas de plus est franchi en dénonçant le résultat de l'imposition impérialiste de modèles culturels en tant que « monstre » (c'est-à-dire « autre », stigmatisé et rejetable) et, en même temps, en revendiquant pour soi-même la condition d'« autre » (barbare, sauvage, non-civilisé) jusqu'alors stigmatisée par le discours hégémonique. De manière cohérente,

⁷³² Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, p. 99

⁷³³ *Ibidem.* p. 95.

⁷³⁴ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Le phrase est tirée de son célèbre livre *Facundo o Civilización y Barbarie (Facundo)* (1845), où l'auteur développe l'idée qu'il existe une Argentine « civilisée » représentée principalement par Buenos Aires et, en une moindre mesure, par quelques autres grandes villes telles Córdoba, et une autre « sauvage », qui prédomine dans les provinces, les villages et la pampa. Elles sont en conflit ouvert l'une contre l'autre : « Ella sola [Buenos Aires], en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas; ella sola explota las ventajas del comercio extranjero; ella sola tiene poder y rentas. En vano le han pedido las provincias que les deje pasar un poco de civilización, de industria y de población europea: una política estúpida y colonial se hizo sorda a esos clamores. Pero las provincias se vengaron mandándole en Rosas, mucho y demasiado de la barbarie que a ellas les sobra » (« Elle seule [Buenos Aires], dans la vaste étendue argentine, est en contact avec les nations européennes ; elle seule exploite les avantages du commerce extérieur ; elle seule détient le pouvoir et les revenus. En vain les provinces lui ont demandé qu'elle leur passe un peu de civilisation, d'industrie et de population européenne : une politique stupide et coloniale resta sourde à cette clameur. Cependant, les provinces se vengèrent en lui envoyant, avec Juan Manuel de Rosas, beaucoup et même plus de barbarie, qu'elles avaient en excès ». Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 25 [nous traduisons].)

⁷³⁵ « L'heure où les non-civilisés éduqueront les civilisés est proche » (nous traduisons).

Néocolonialisme et violence, la première partie de *L'Heure des brasiers* est dédiée au « Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación *indoamericana* »⁷³⁶. La façon de nommer le subcontinent met explicitement en valeur les aspects ethniques, culturels et historiques qui avaient été foulés aux pieds par les oligarchies.

Sur cet aspect, la proposition de *Cine Liberación* est proche de celle de Glauber Rocha qui, dans *Esthétique de la faim* taxa de « monstruosité » l'assimilation de la norme esthétique occidentale : « monstres officiels de la culture », « monstruosité universitaire ». Par ailleurs, comme nous l'avons vu, dans ce même manifeste Rocha revendiqua pour les cinéastes du Cinema novo et d'Amérique latine la condition d'« affamés » et de « non-civilisés ». Malgré tout, Rocha va plus loin en s'identifiant avec l'« autre » stigmatisé par le système, en assumant l'héritage de l'anthropophagie culturelle du modernisme brésilien – et son identification provocatrice à l'acte de dévorer l'ennemi, propre des indigènes Tupis –, un aspect absent chez les Argentins, qui ne se nourrissaient pas de la tradition moderniste brésilienne. La défense du syncrétisme culturel cannibale, qui « déglutit » les influences exogènes, rapproche l'intellectuel de ses racines indo-américaines (les indigènes Tupis), en même temps qu'elle compare l'œuvre du cinéaste décolonisé à la « monstruosité » que signifiait l'anthropophagie pour le colonisateur⁷³⁷.

Tant pour Rocha que pour Getino et Solanas la question de l'« autre », du « non-civilisé » a parmi ses principaux antécédents la pensée de Fanon qui, depuis la psychiatrie, avait attribué l'origine du racisme colonial à une projection raciale d'archétypes de la psyché de l'homme blanc. Comme l'explique Matthieu Renault, selon Fanon, le Noir est pour l'homme blanc la projection de son « ombre » junguienne, de sa « part maudite », « animale », « un “autre” ainsi érigé en incarnation du Mal »⁷³⁸.

D'après Fanon :

⁷³⁶ « Che Guevara et à tous les patriotes tombés dans la lutte pour la libération *indo-américaine* » (nous traduisons et soulignons).

⁷³⁷ Cette perception est conforme à l'objectif que Rocha s'était fixé pour son pays : « Tenemos que encarar a Brasil como un monstruo desafiante de posibilidades culturales inéditas y desconocidas en el mundo moderno ». (« Nous devons affronter le monstre provoquant de possibilités culturelles inédites et inconnues dans le monde moderne ». Glauber Rocha, cité par Joel del Río. « Glauber Rocha, genio inconforme por antonomasia ». *La Jiribilla*, an IV, septembre 2005. Disponible sur : http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n226_09/226_35.html [consulté le 10 juin 2012, nous traduisons]).

⁷³⁸ Matthieu Renault. *Frantz Fanon, de l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011, p. 37.

Il s'est élaboré au plus profond de l'inconscient européen un croissant excessivement noir, où sommeillent les pulsions les plus immorales, les désirs les moins avouables. Et comme tout homme monte vers la blancheur et la lumière, l'Européen a voulu rejeter ce non-civilisé qui tentait de se défendre. Quand la civilisation européenne se trouva en contact avec le monde noir, avec ces peuples de sauvages, tout le monde fut d'accord : ces nègres étaient le principe du mal⁷³⁹.

L'imposition au colonisé de la vision du monde du colonisateur fait qu'il finit par s'identifier subjectivement à ce dernier – c'est-à-dire l'homme blanc – et qu'il en adopte la perspective, bien qu'il ne réussisse jamais à être reconnu comme égal par celui-ci. Il se produit alors un clivage chez le colonisé, une double conscience menant à une dualité : sa conscience blanche (Fanon parle de « masque blanc ») entre en contradiction avec la conscience de sa peau noire⁷⁴⁰. Fanon explique cette dualité vécue par le Noir (ou, par extension, par l'« autre » colonisé) en prenant comme exemple la réception des films de Tarzan par un Antillais : « Aux Antilles, le jeune Noir s'identifie de facto à Tarzan contre les nègres. Dans une salle d'Europe, la chose est beaucoup plus difficile, car l'assistance, qui est blanche, l'apparente automatiquement aux sauvages de l'écran »⁷⁴¹.

Getino y Solanas montrent, tant dans *L'Heure des brasiers* que dans *Vers un troisième cinéma* qu'en Argentine l'identification subjective du « colonisé » (néocolonisé) avec le « colonisateur » est un phénomène qui se produit avec beaucoup plus de force dans la classe moyenne et dans la haute bourgeoisie que dans les groupes métis ou les ethnies autochtones⁷⁴². En exemple de l'identification subjective des intellectuels, *Cine Liberación* insère dans *L'Heure des brasiers* une interview avec l'écrivain Manuel Mujica Lainez. Le ton de la séquence est nettement ironique : l'écrivain apparaît souriant dans un cocktail de la haute société, alors que nous entendons son témoignage en voix off. Sans avoir conscience de l'usage qui sera fait de ses paroles, Mujica Lainez se décrit comme étant complètement immergé dans la culture européenne. Son cas, pour le dire en termes borgiens, est celui d'un authentique « exilé européen » en Amérique latine⁷⁴³ :

⁷³⁹ Frantz Fanon. *Peau noire, Masques Blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 153.

⁷⁴⁰ Matthieu Renault. *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴¹ Frantz Fanon. *Peau noire, Masques Blancs*. *op. cit.*, p. 124.

⁷⁴² Il se produit sûrement en raison de la proportion élevée de la population blanche en Argentine. Il serait intéressant d'analyser cette identification dans d'autres pays avec une plus forte proportion de population métissée, comme le Chili, ou amérindienne comme le Pérou ou la Bolivie.

⁷⁴³ « Tengo una gota de sangre india, de la que no me siento particularmente orgulloso; dos gotas de sangre española, una gota de sangre portuguesa, una gota de sangre inglesa, una gota de sangre francesa, al menos me gusta creer que la tengo, aunque bien podría ser apócrifa. Tengo también una gota de sangre judía, como todo el

Cine Liberación : Avez-vous été influencé par la culture européenne ?

Mujica Lainez : Oui, très fortement. Je suis un homme de formation très européenne. Enfant, j'ai reçu une formation classique, à telle enseigne que j'ai fait des traductions impensables sans une telle formation. Il ne s'agit pas seulement de savoir l'anglais mais de posséder le sens élisabéthain.

C.L. : Où aimeriez-vous vivre ?

M.L. : À Venise, toujours, jusqu'à ma mort. Je voudrais y passer ma vie.

C.L. : Comment voyez-vous la situation ici ?

M.L. : Ici tout est compliqué. Nous sommes loin de tout. Là-bas tout est plus facile. Tous ces jeunes, dès qu'ils ont des vacances, ils prennent le train et ils s'en vont à Venise, à Vienne, à Madrid, à Paris, bref où ça leur chante. C'est qu'ils sont si près de tout, et nous, si loin et à rebours⁷⁴⁴.



Bien que la question de la négritude ne soit pas abordée dans *L'Heure des brasiers* – la population noire de l'Argentine est très réduite – le groupe *Cine Liberación* adapte une part des analyses du racisme de Fanon pour expliquer la marginalisation des indigènes et des métis argentins. Si Fanon s'était centré sur la relation raciste entre colon et colonisé, *Cine Liberación* adapte cette relation à un contexte « néocolonial », où la figure du colon européen est remplacée par les oligarchies nationales. Pour décrire cette relation, Getino et Solanas utilisent le terme « néoracisme », un néologisme qui cherche à démasquer les enjeux du racisme néocolonial plutôt que l'apparition d'un nouveau type de racisme. Le terme sert de titre à l'un des segments de la première partie de *L'Heure des brasiers*.

mundo. Nosotros, americanos del Norte y del Sur, somos europeos exiliados ». (« J'ai une goutte de sang indien, dont je ne me sens pas particulièrement fier ; deux gouttes de sang espagnol, une goutte de sang portugais, une goutte de sang anglais, une goutte de sang français, tout au moins j'aime à penser que je l'ai, bien que ça pourrait être apocryphe. J'ai aussi une goutte de sang juif, comme tout le monde. Nous, les Américains du Nord et du Sud, sommes des Européens exilés ». Ouvrage Collectif. Jorge Luis Borges: *La biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelone : Rubí, Anthropos Editorial, 2004, p. 144 [nous traduisons et soulignons]).

⁷⁴⁴ Les extraits de *L'Heure des brasiers* correspondent à une correction personnelle de la traduction française du DVD édité par Trigon-films, Suisse, 2006.

Cette note commence par la voix du narrateur décrivant le phénomène du racisme néocolonial, pendant que se succèdent à l'écran divers lieux populaires : un salon de billard, un port, les rue d'un bidonville, un chantier, une boîte de nuit, etc. Solanas met en musique ces séquences avec un tango et une cumbia pour caractériser l'ambiance populaire. Néanmoins, les visages de la population marginalisée sont plus importants que le contexte : la caméra filme, généralement en gros plan, des enfants, des adultes, des personnes âgées qui, face à l'objectif, apparaissent timides, pudiques, fuyants et parfois méfiants. La crainte et la gêne que leur cause le fait d'être filmés révèlent de manière métaphorique leur condition de marginaux et d'exclus et met en relief un certain manque de défenses.



L'homme d'un pays dépendant, dit le narrateur, sera toujours pour les nations dominantes, un homme ségrégué, un homme sous-développé, un sous-homme. L'exploitation d'un pays colonisé implique des formes directes de racisme. Dans les pays dépendants, néocolonisés, les formes de discrimination sont plus voilées, mais tout aussi efficaces. L'oligarchie argentine n'hésita pas, à maintes reprises, à la mettre en pratique au cours de l'histoire. [...] Hier « gaucho » ou « montonero », « banlieusard » ou « plèbe ». Aujourd'hui « va-nu-pieds » ou « gros-lard » et dans une certaine mesure « loubard ». En définitive on a toujours voulu dénier au peuple sa dignité humaine.

Vient ensuite la dénonciation du racisme envers les peuples autochtones argentins. Pour cela *Cine Liberación* filme un village indigène du nord-ouest de l'Argentine. La caméra à la main se fait beaucoup plus agressive que dans la séquence précédente, elle poursuit un groupe d'enfants jusqu'à faire pleurer l'un d'eux, elle tourne autour d'hommes et de femmes et s'approche à quelques centimètres de leurs visages, même lorsqu'ils essayent de se détourner. En somme, nous assistons à une violation de l'espace intime des personnes filmées. Cette agression par la caméra sert de métaphore à un racisme cru : « Dans certaines zones rurales du

pays le racisme oubliera les bonnes manières qu'il affiche dans les villes et apparaîtra sous son véritable visage », affirme le narrateur⁷⁴⁵.



L'adaptation au contexte néocolonial de la dichotomie colonisateur/colonisé, telle que l'avait conçue Fanon, est un des principaux axes autour duquel s'articule le discours de *Cine Liberación* ; c'est pourquoi le psychiatre est souvent cité tant dans *L'Heure des brasiers* que dans *Vers un troisième cinéma*. Le groupe *Cine Liberación* s'accorde avec Fanon pour voir la colonisation culturelle comme une des bases de la domination des puissances occidentales sur le Tiers Monde – bien que le collectif argentin lui attribue une plus grande importance, dans le contexte des nations néocolonisées. C'est pour cela que, dans son analyse, le rejet frontal de l'assimilation irréfléchie de la culture occidentale est fondamental, surtout pour les intellectuels. Concrètement, Fanon accusa l'intellectuel colonisé de se *jeter* « frénétiquement dans l'acquisition forcée de la culture de l'occupant en prenant soin de caractériser

⁷⁴⁵ Il faudrait se demander jusqu'à quel point tant la manière de filmer les indigènes que les mots qui les décrivent ne finissent par reproduire la même logique raciste qui veut être dénoncée. Remarquons par exemple comment dans le passage ci-dessous les indigènes sont « animalisés », en les transformant en « autre » par excellence : « Ici dans une vaste zone du pays *il n'y a point d'homme*, de femme, d'individu, il n'y a que le survivant des vieilles tribus indiennes, le « mataco », le « coya », le « chulupie ». Des termes qui, dans la bouche du maître, dénie à l'exploité sa condition d'homme. Le 80 % de la population indigène argentine est tuberculeuse ou syphilitique. Restent des hommes *ou des projets d'hommes* qui se dérobent devant l'objectif pour éviter le « créole » ou le blanc. Infériorisés mais non convaincus de leur infériorité, des hommes qui *parlent à peine*, qui *chantent à peine* » (souligné par nous).

péjorativement sa culture nationale »⁷⁴⁶. Ou encore : « Il ne se contentera pas de connaître Rabelais ou Diderot, Shakespeare ou Edgard Poe, il bandera son cerveau jusqu'à la plus extrême complicité avec ces hommes⁷⁴⁷. » Au contraire, pour Fanon la véritable culture nationale était celle qui s'inscrivait dans la lutte pour la libération nationale. La lutte elle-même est vue comme la plus importante manifestation culturelle capable de libérer l'action créatrice de l'artiste et de transformer l'homme :

Nous pensons que la lutte organisée et consciente entreprise par un peuple colonisé pour rétablir la souveraineté de la nation constitue la manifestation la plus pleinement culturelle qui soit. Ce n'est pas uniquement le succès de la lutte qui donne par la suite validité et vigueur à la culture, il n'y a pas mise en hibernation de la culture pendant le combat. La lutte elle-même, dans son déroulement, dans son processus interne développe les différentes directions de la culture et en esquisse de nouvelles⁷⁴⁸.

L'idée développée par Getino y Solanas suit la même ligne que Fanon, en établissant que le caractère national d'une œuvre – cinématographique ou pas – est déterminé par son inscription dans la lutte pour la libération⁷⁴⁹. Cet engagement permet le développement à la fois d'un artiste et d'un art émancipés, dont l'émergence est décrite par les auteurs comme une véritable purification libératrice, c'est-à-dire comme une *catharsis* :

La bataille commence au-dehors contre l'ennemi qui nous agresse, mais aussi au-dedans, contre les idées, les modèles de l'ennemi qui existent en chacun de nous. Destruction et construction. L'action décolonisatrice consiste à retrouver dans leur praxis les impulsions les plus pures et les plus vitales ; à la colonisation des consciences elle oppose la révolution des consciences. Le monde est scruté, approfondi, redécouvert. On assiste à un continuel étonnement, une espèce de seconde naissance⁷⁵⁰.

Bien que l'analyse de *Cine Liberación* s'accorde, dans ses grandes lignes, avec celle de Fanon, il est nécessaire de détailler les nuances qui les différencient. Dans son œuvre, Fanon dédie un espace considérable à expliquer que la réaction contre l'imposition des modèles culturels occidentaux ne peut se limiter à l'étude et à la défense de la tradition autochtone. L'exaltation du passé national sert à manifester le refus de soumission au colonisateur ; cependant, elle entraîne le risque de mener l'artiste et l'intellectuel à l'immobilisme, aux formes inertes et inactuelles qui ne sont pas en phase avec les conflits du présent et rendent la

⁷⁴⁶ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. *op. cit.*, p. 226.

⁷⁴⁷ *Ibidem*. p. 208.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁴⁹ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op. cit.*, p. 98.

⁷⁵⁰ *Ibidem*. p. 112.

« rencontre » entre artiste et peuple difficile : « Il ne suffit pas de rejoindre le peuple dans ce passé où il n'est plus mais dans ce mouvement basculé qu'il vient d'ébaucher et à partir duquel subitement tout va être mis en question »⁷⁵¹.

Au contraire, Getino et Solanas n'insistent pas sur cette question. Leur analyse consiste plutôt à opposer à la culture « néocoloniale » (imposée) une culture « nationale » (rebelle), enracinée dans le peuple, sans approfondir les diverses postures ou phases caractérisant les manifestations de la culture « nationale ». En ce sens, ils font preuve d'un dualisme marqué, bien plus explicite que dans l'œuvre de Fanon. Selon Susana Velleggia: « Pese a la visión sustancialista y monolítica de la *cultura nacional* de los autores, ésta es percibida como sinónimo de *cultura popular*, cuya identidad reside en la memoria histórica de las luchas de los oprimidos contra los sucesivos opresores, por lo que ella contiene el germen liberador con respecto a la cultura dominante »⁷⁵². La culture nationale, malgré tout, se développe au présent, à partir des besoins de la lutte de libération et son caractère est, pour cela même, éminemment subversif. L'art, mais aussi la science sont conçus comme un champ de bataille dans la lutte pour la « libération » :

Culture, art, science, cinéma répondent toujours aux intérêts des classes en conflit. Dans la situation néocoloniale, deux conceptions de la culture, de l'art, de la science, du cinéma sont concurrentes : la conception dominante et la conception nationale. Et cette situation persistera tant que le national ne s'identifiera pas avec le pouvoir, tant que régnera la situation de colonie ou de semi-colonie. [...] Notre culture en tant qu'impulsion vers l'émancipation continuera, jusqu'à ce que celle-ci se matérialise, à être une culture subversive et elle entraînera avec elle un art subversif, une science subversive, un cinéma subversif⁷⁵³.

D'après Getino et Solanas le manque d'engagement réel des intellectuels dans les luttes révolutionnaires a eu tendance à limiter idéologiquement certains mouvements de libération nationale. Les principaux constructeurs et défenseurs d'une culture nationale ont été les couches populaires et non les intellectuels, trop influencés par les idéaux européens. Selon les auteurs, les intellectuels des pays néocolonisés n'ont pas été conscients de l'opposition entre la culture « nationale » et celle imposée par le « système néocolonial ». Au contraire, ils se

⁷⁵¹ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. op. cit., p. 215.

⁷⁵² « Malgré la vision substantialiste et monolithique de la *culture nationale* des auteurs, celle-ci est perçue comme synonyme de *culture populaire*, dont l'identité réside dans la mémoire historique des luttes des opprimés contre les oppresseurs successifs, raison pour laquelle elle contient le germe libérateur par rapport à la culture dominante ». Susana Velleggia. op. cit., p. 194 (nous traduisons).

⁷⁵³ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». p. 92-93.

sont limités à « aborder les expressions artistiques ou scientifiques telles qu’elles ont été conçues par les classes qui dominent le monde en y apportant, dans le meilleur des cas, quelques corrections »⁷⁵⁴. Comme dans le cas de Birri, la solution face à ce clivage entre le peuple et les intellectuels consiste à former des intellectuels organiques – dans le sens gramscien du terme – qui s’engagent dans le processus de libération entrepris par le peuple. Cependant, selon les auteurs, il y a deux attitudes que l’artiste ne doit pas adopter en s’engageant. D’une part, il ne doit pas oublier ou négliger son activité artistique pour ne se consacrer qu’à des activités spécifiquement politiques. D’autre part, il ne doit pas concevoir l’art comme un absolu ni séparer son activité politique de son travail créatif. L’attitude correcte est d’unir de manière explicite l’art et la politique. Comme l’explique Susana Velleggia, pour *Cine Liberación* : « la suerte del artista y del cineasta están indisolublemente ligadas al proceso de liberación social y política. Ya no se trata del triunfo del talento individual, el éxito del genio aislado y atípico, como muchas veces se pretende desde la cultura del sistema »⁷⁵⁵. » La révolution est ainsi conçue comme un processus créatif.

2. L’Heure des brasiers

2.1) La réalisation du film et la naissance du « cinéma-guérilla »

L’Heure des brasiers et le groupe *Cine Liberación* émergèrent à partir d’un projet cinématographique précédent qui ne fut pas mené à terme. En 1964 le cinéaste italien Valentino Orsini voulut produire en Argentine un long-métrage de dénonciation sociale, *Los que mandan* (Ceux qui dirigent), qui devait être réalisé par un groupe de jeunes court-métragistes du pays. Orsini avait jusqu’alors travaillé comme coscénariste et coréalisateur des films des frères Paolo et Vittorio Taviani (*Un homme à brûler*, 1962 ; *Les Hors-la-loi du mariage*, 1963), qui étaient alors, avec Francesco Rosi (particulièrement avec *Salvatore Giuliano*, 1962) les principales références du cinéma italien explicitement engagé dans un projet de rénovation sociale et politique de gauche.

⁷⁵⁴ *Ibidem.* p. 93.

⁷⁵⁵ « [...] le sort de l’artiste et du cinéaste est indissolublement lié au processus de libération sociale et politique. Il ne s’agit plus du triomphe du talent individuel, du succès du génie isolé et atypique, comme souvent prétendu depuis la culture du système ». Susana Velleggia. *op. cit.*, p. 196 (nous traduisons).

Le groupe qu'Orsini se chargea de former en Argentine était constitué, entre autres, par le journaliste Horacio Verbitsky – alors lié à la critique cinématographique – et par les réalisateurs Fernando Arce, Alberto Fischerman, Fernando Solanas et Octavio Getino. Le projet fut rejeté par l'Institut de cinématographie qui, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, développait des politiques limitant de plus en plus la liberté d'expression, bien qu'à ce moment, avec Arturo Illia comme président, l'Argentine bénéficiait d'une brève parenthèse démocratique. Après le rejet, le groupe se désagrégea ; néanmoins, Getino et Solanas décidèrent de faire un autre film, à partir de certains éléments du projet original. D'après Getino : « Ambos coincidíamos en la necesidad de continuar aquel primer proyecto, pero encarándolo de otra manera. Se trataba ahora de hacer una especie de documental sobre cómo veíamos el país y sobre qué es lo que pensábamos que había que hacer para que este país cambiase »⁷⁵⁶.

Solanas y Getino venaient de milieux différents, ils partageaient néanmoins l'intérêt pour le cinéma et une lecture critique de la situation politique et sociale de l'Argentine qu'ils exprimeraient dans le film. Solanas (né à Buenos Aires en 1936) venait de l'environnement du parti communiste, qu'il avait abandonné pour s'intéresser au péronisme ; il avait commencé des études en musique et théâtre, travaillait comme publiciste audiovisuel – il réalisa plus de quatre-cents spots pendant les années soixante – et avait réalisé deux courts-métrages : *Seguir andando* (Continuer à marcher, 1962) – une histoire d'amour – et *Reflexión ciudadana* (Réflexion citoyenne 1963) – qui critiquait l'arrivée au pouvoir d'Arturo Illia avec un tiers des voix. Quant à Getino (León, 1935), c'était un immigrant d'origine espagnole⁷⁵⁷ installé en Argentine depuis 1952. En 1964 il avait reçu, ex aequo avec Ricardo Piglia, le prix *Casa de las Américas* à Cuba, pour le recueil de nouvelles *Chulleca* ; cette même année, il avait réalisé son premier court-métrage *Trasmallos* et il était membre de l'Association de cinéma expérimental de Buenos Aires. Son militantisme politique était lié au syndicalisme péroniste et au trotskisme.

Solanas et Getino commencèrent à rassembler du matériel filmique et des coupures de revues sur l'histoire récente de l'Argentine. Il s'agissait principalement d'actualités

⁷⁵⁶ « Nous étions tous deux d'accord sur la nécessité de continuer ce premier projet, mais en l'affrontant autrement. Il s'agissait maintenant de faire une sorte de documentaire sur comment nous voyions le pays et sur ce que nous pensions qu'il fallait faire pour que ce pays changeât. » (nous traduisons, interview avec l'auteur en Annexes).

⁷⁵⁷ Getino est né à León, en Espagne, cependant il est naturalisé argentin.

cinématographiques de l'époque à laquelle le péronisme était au pouvoir et des années suivant la chute du général Perón. L'objectif était d'utiliser le matériel pour faire un film sur la situation politique et sociale du pays depuis le début du régime péroniste jusqu'au milieu des années soixante⁷⁵⁸.

D'après Solanas :

Pour essayer d'être simple : [*L'Heure des brasiers*] c'est d'une part la résultante d'une recherche de Getino et de moi-même sur le plan idéologique, social et politique, une recherche pour clarifier notre pensée au sujet de la réalité argentine ; et d'autre part un effort pour contribuer par notre œuvre au processus de libération nationale. Disons que l'œuvre naît du besoin de deux intellectuels qui viennent de la gauche traditionnelle, et, depuis l'échec de la gauche traditionnelle, se cherchent et redécouvrent le pays selon les termes d'une idéologie de gauche plus radicalisée, à partir des circonstances nationales⁷⁵⁹.

Environ un an après le début du projet, vint s'unir à Solanas et Getino le réalisateur Gerardo Vallejo (Tucumán, 1942 - Buenos Aires, 2007) qui avait été l'élève de Birri à l'École documentaire de Santa Fe. Tous trois devinrent les principaux membres du groupe *Cine Liberación* qui se chargea de la réalisation, de la production et d'une bonne partie de la diffusion de *L'Heure des brasiers*, ainsi que de la production des films suivants de Getino, Solanas et Vallejo, et de l'élaboration des manifestes et essais théoriques, parmi lesquels *Vers un troisième cinéma*⁷⁶⁰.

Le producteur exécutif de *L'Heure des brasiers* fut Edgardo Pallero qui, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, était, comme Vallejo, lié à l'École documentaire de Santa Fe. Le

⁷⁵⁸ René Predal. « 1936-1976 : 40 ans de cinéma politique, Entretien avec Fernando Solanas ». In René Predal (dir.). *CinémAction : Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, n° 101, 2001, p. 24 ; Luciano Monteagudo. *Fernando Solanas*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1993, p. 13.

⁷⁵⁹ Louis Marcorelles. « Fernando Solanas : "La hora de los hornos", l'épreuve du direct ». *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 39.

⁷⁶⁰ Vallejo, pourtant, n'a pas participé à la rédaction du manifeste. Jusqu'à sa dissolution suite au coup d'État de 1976, les principales productions de *Cine Liberación* furent le court-métrage *Ollas populares* (Marmites populaires, Gerardo Vallejo, 1967), *L'Heure des brasiers* (Solanas et Getino, 1968) et les long-métrages *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Le chemin vers la mort du vieux Reales, Vallejo, 1971), *El familiar* (Le parent, Getino, 1973) et *Les fils de Fierro* (Solanas 1972-1976). *Cine Liberación* mena, au début des années soixante-dix, une série d'interviews de Perón à Madrid, à l'origine des documentaires *Perón, la revolución justicialista* (Perón, la révolution justicialiste) et *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Actualisation politique et idéologique pour la prise de pouvoir), tous deux de 1971. Ils réalisèrent aussi les *Cine Informes* (Ciné-rapports), actualités clandestines destinées à la Confédération générale du travail. En 1972, ils essayèrent de publier la revue *Cine Liberación*, sous la responsabilité de Getino, qui voulait diffuser la pensée théorique du groupe, mais ils ne réussirent à en éditer qu'un seul numéro. Les principales réflexions théoriques du groupe furent recueillies par eux-mêmes dans l'anthologie *Cine, cultura y descolonización* (Bueno Aires : Siglo XXI, 1973). (Cf. José Carlos Avellar, *A ponte clandestina*, op. cit., p. 163-165).

projet « national, réaliste, critique et populaire » de Fernando Birri est la principale référence cinématographique argentine du groupe *Cine Liberación*. Bien qu'ils aient approximativement le même âge que les cinéastes de la Génération des années soixante et qu'ils fréquentent des milieux similaires – les ciné-clubs de Buenos Aires, les agences de publicité, les associations de courts-métragistes – les membres de *Cine Liberación* se positionnèrent de manière critique envers leurs réalisations cinématographiques. Pour Solanas, Getino et Vallejo la Génération des années soixante était un exemple de l'intellectualisme bourgeois que nous avons analysé auparavant et, par conséquence, ils considéraient ses films élitistes et évasifs.

Le tournage de *L'Heure des brasiers* commence à la fin de l'année 1965 et s'étale sur deux ans. Les membres de *Cine Liberación* voyagent à l'intérieur du pays pour filmer la réalité sociale argentine et réaliser des interviews des différents leaders péronistes. Ils utilisent deux caméras 16 millimètres et une pellicule noir et blanc. Solanas se charge de la direction du film et souvent de la caméra. Getino fait les prises de son et il mène la plupart des interviews⁷⁶¹ ; il est aussi, avec Pallero, responsable de la production exécutive. Quant à Gerardo Vallejo, il devient assistant de direction. D'autres participants au groupe, Juan Carlos de Sanzo et Aníbal Libenskon, apportent leur contribution, respectivement comme chef-opérateur et ingénieur du son. Cependant, le travail est conçu pour que les membres de l'équipe puissent être remplacés en cas d'imprévus.

En 1966, un coup d'État renverse le gouvernement du président Illia et la dictature du général Juan Carlos Onganía (1966-1970) commence, suivie par les régimes *de facto* de Roberto M. Levingston (1970-1971) et Alejandro A. Lanusse (1971-1973). Les militaires restreignent les libertés civiles durant toute la période. La situation devient difficile pour *Cine Liberación*, car après la chute du président Illia, le tournage du film continue clandestinement. Solanas utilise sa maison de production publicitaire comme une sorte d'« alibi » pour faire le film sans soulever les soupçons des autorités du régime⁷⁶².

Même si le tournage de *L'Heure des brasiers* se poursuit en secret, il se caractérise par une grande liberté créatrice. Getino et Solanas filment en même temps qu'ils cherchent la forme

⁷⁶¹ Louis Marcorelles. « Fernando Solanas : “La hora de los hornos”, l'épreuve du direct ». *op. cit.*, p. 64.

⁷⁶² Fernando Solanas. *Una passione latinoamericana : le confessioni cinematografiche di un autore argentino*. Parma : Patriche Editrice, 1992, p. 39-40 ; Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas, op cit.*, p.15.

de leur long-métrage⁷⁶³. Solanas fait le montage au fur et à mesure qu'ils filment, ce qui lui permet d'expérimenter différentes structures pour le film⁷⁶⁴. D'après Tzvi Tal il s'agit d'un processus dialectique dans lequel le tournage influence le montage et celui-ci influence à son tour le reste du tournage⁷⁶⁵.

Le montage de petits fragments indépendants du film permet à Solanas de cacher son œuvre face à la dictature. Il sélectionne le matériel chez lui à l'aide d'un projecteur 16 mm, puis réalise un premier montage. Ensuite, c'est avec le monteur Antonio Ripoll que se fait le montage définitif des séquences dans le laboratoire Alex, le seul à posséder une moviola 16 mm dans tout le pays. Le travail s'effectue en secret, entre cinq et huit heures et demie du matin⁷⁶⁶. Pour des raisons de sécurité, *Cine Liberación* décide de finir le montage et de faire le reste de la postproduction du film hors de l'Argentine. En 1968 ils envoient clandestinement les boîtes du film en Italie. Solanas fait le montage de la troisième partie du film, le mixage et la copie en 35 mm dans la maison de production des frères Taviani, Valentino Orsini et Giuliani G. de Negri, qui financent la première copie⁷⁶⁷.

L'expérience du tournage, de la distribution et de la projection clandestins de *L'Heure des brasiers* sera la principale source d'inspiration de Getino et Solanas pour l'élaboration du concept de « cinéma-guérilla » dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*⁷⁶⁸. Dans ce texte, Getino et Solanas donnent une importance particulière au cinéma comme résultat d'une activité collective – ce qui avait déjà été mis en relief par Birri à l'École documentaire de Santa Fe. La nécessité de travailler en groupe est néanmoins justifiée par les membres de *Cine Liberación* par le caractère clandestin du tournage et de la distribution d'une bonne partie des films explicitement engagés dans les processus révolutionnaires dans les pays du Tiers Monde, souvent gouvernés par des dictatures. L'idée est d'organiser des groupes de cinéma

⁷⁶³ Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas, op. cit.*, p. 14-15 ; René Prédal, « 1936-1976 : 40 ans de cinéma politique, Entretien avec Fernando Solanas », *op. cit.*, p. 26-27.

⁷⁶⁴ Luciano Monteagudo, *Ibid.*, 15.

⁷⁶⁵ Tzvi Tal, *Pantallas y revolución...*, *op. cit.*, p. 66. Il s'agit donc d'un cinéma de processus, ce qui montre bien que le film n'est ni le tout ni la fin. Comme nous le verrons plus loin cette manière de concevoir le cinéma est en lien avec la notion d'œuvre ouverte.

⁷⁶⁶ Javier Rombouts, « Ver este trabajo me hace entender que valió la pena » (Interview à Fernando Solanas), *Página 12*, le 14 octobre 2007. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html> (consulté le 7 juin 2012).

⁷⁶⁷ Luciano Monteagudo, *Fernando Solanas, op. cit.*, p. 17 ; Tzvi Tal, *Pantallas y revolución...*, *op. cit.*, p. 67; René Prédal, « 1936-1976 : 40 ans de cinéma politique... » in *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde, op. cit.*, p. 27.

⁷⁶⁸ Octavio Getino et Fernando Solanas, « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 105-109.

qui, comme des guérilleros, soient autosuffisants dans la réalisation de leurs films et s'organisent comme des troupes en suivant une structure militaire. On remarque que l'une des caractéristiques les plus intéressantes de cette conception du cinéma est la polyvalence – qui avait aussi été le mot d'ordre dans le tournage de *L'Heure des brasiers*. Suivant les propositions de Getino et Solanas, tous les membres du groupe doivent avoir quelques notions de tous les rôles techniques ; ils doivent être capables de remplacer les autres membres à « n'importe quelle phase de la réalisation ». Selon les auteurs : « Il faut renverser le mythe des techniciens irremplaçables »⁷⁶⁹.

De même, les progrès techniques tels que l'apparition de caméras 16 mm avec du son synchronisé, plus petites et légères, le progrès des pellicules et le développement des magnétophones ouvrent une opportunité pour le « cinéma-guérilla », car les films peuvent désormais se faire à moindre coût⁷⁷⁰. Faire du cinéma devient accessible à de plus nombreux secteurs ; ce n'est plus réservé aux élites intellectuelles – tel est le désir des auteurs. Par ailleurs, cela entraîne aussi une prolétarianisation du cinéma et du cinéaste. Getino et Solanas expliquent ce projet en paraphrasant Godard :

Il [le cinéaste] cessera, comme dit Godard, d'être champion cycliste pour devenir un cycliste anonyme, à la vietnamienne, enfoncé dans la guerre cruelle et prolongée. Mais il découvrira aussi qu'il existe un public réceptif qui considère son œuvre comme la sienne propre, qui l'incorpore de façon vivante à sa propre existence, prêt à l'entourer et à le défendre comme il ne le fait pour aucun champion cycliste au monde⁷⁷¹.

D'après Getino et Solanas le groupe de cinéma-guérilla doit entretenir des rapports avec des groupes étrangers pour réaliser certaines phases du travail en dehors de son pays – parmi lesquelles le montage ou la copie finale, comme ce fut le cas pour *L'Heure des brasiers* – si cela s'avère nécessaire pour des raisons de sécurité. Selon les auteurs, la collaboration entre les groupes de cinéma-guérilla des différents pays constitue une bonne manière de « coordonner au niveau continental, et même mondial, la continuité du travail dans tous les pays » et de partager du matériel⁷⁷². Solanas et Getino parlent même de créer une *internationale* du cinéma-guérilla pour le développer au niveau international⁷⁷³. Il s'agit d'une

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

⁷⁷¹ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 105.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 107.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 109. Une sorte d'Internationale a été les « États généraux du troisième cinéma » à Montréal (1974), organisés par le Comité d'action cinématographie du Québec, où se sont réunis trente-sept délégués dont certains

idée proche du projet du Nouveau cinéma latino-américain, mais plus ample en termes géographiques.

Le concept de « cinéma-guérilla » se place dans les métaphores d'inspiration militaire auxquelles les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain auront recours à plusieurs reprises pour expliquer le rôle du cinéma comme « arme » politique. Par ailleurs, une année avant l'écriture de *Vers un troisième cinéma*, Birri avait utilisé un terme semblable à celui de groupe de « cinéma-guérilla », qui se voit dans le titre même du texte *Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano* (Notes sur la guerre de guérilla du Nouveau cinéma latino-américain). De même que Getino et Solanas, Birri avait développé une vision globale du cinéma dans laquelle divers groupes de cinéastes révolutionnaires, disséminés dans toute l'Amérique latine devaient se coordonner pour « combattre » les industries cinématographiques nationales et le modèle hollywoodien. Pour sa part, Joris Ivens, en novembre 1969, à Viña del Mar, avait établi un parallèle entre guérilleros et cinéastes :

Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino que ha de actuar y combatir, y si no tiene otra cosa mejor a mano, toma el machete. El hombre de cine puede trabajar con film de 8 mm, puede procesarlo en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. No transformemos en excusa el no contar con elementos muy buenos. Hay que actuar aunque todavía no existan las formas mejores para la distribución del material⁷⁷⁴.

Bannies des grands écrans par la censure et la répression, les actions des groupes de « cinéma-guérilla » sont conçues comme une réaction contre le cinéma « dominant » :

D'après Getino :

Al igual que hoy que hay una guerra de guerrillas mediática en internet con los blogs y esas historias yo creo que en ese momento también había una guerrilla constituida por distintos grupos [cinematográficos]. No era una guerra de posiciones. La guerra de

représentants des groupes de « cinéma-guérilla », parmi lesquels Fernando Solanas. Cependant, l'expérience à été plutôt décevante pour *Cine Liberación* ; nous y reviendrons. (Cf. Philippe Billon (pseudonyme de Guy Hennebelle). « Montréal : Les états généraux du troisième cinéma ». *Cahiers du Cinéma*, n° 253, 1969, p. 42-47).

⁷⁷⁴ « Un guerrillero ne pense pas qu'il doive avoir le meilleur fusil pour combattre, mais plutôt qu'il doit agir et combattre, et s'il n'a rien de mieux à portée de main, il prend la machette. L'homme de cinéma peut travailler avec un film en 8 mm, peut l'élaborer dans des conditions totalement précaires, avec peu de matériel vierge, dans des petits laboratoires. Ne transformons pas en excuse le fait de ne pouvoir compter sur de très bons moyens. Il faut agir même si les meilleures formes de distribution du matériel n'existent pas encore ». Joris Ivens, V^e Rencontre de Cinéastes, Viña del Mar, 1969. Cité par Susana Velleggia. *La máquina de la mirada. op. cit.*, p. 167 (nous traduisons).

posiciones la das con una cámara de 35 milímetros, en las pantallas grandes y ocupando los circuitos de exhibición y de comercialización. Pero para poder dar la guerra de posiciones, necesitas un Estado que te avale y te respalde y una sociedad que haga lo mismo. Eso no se daba en nuestro caso. Por eso teníamos que utilizar lo que era nuestra experiencia, nosotros éramos grupos que operaban en distintas partes de Argentina y de América Latina que tenían que concebir, producir y difundir sus producciones de acuerdo a las circunstancias que estábamos viviendo⁷⁷⁵.

L'idée du « cinéma-guérilla » contient des réminiscences internationalistes liées à la théorie des foyers de subversion guérillera développée par Ernesto Guevara. Cela est particulièrement évident dans le cas de *L'Heure des brasiers* qui assume explicitement sa condition d'œuvre de « cinéma-action » ou de « cinéma-guérilla » dès le début. Son titre vient d'un vers de José Martí « es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz »⁷⁷⁶, cité par Ernesto Guevara dans l'épigraphe de l'essai *Créer deux, trois... de nombreux Vietnam*, un texte destiné à la conférence tricontinentale de la Havane de 1967, qui fut en définitive l'une des principales réflexions théoriques de Guevara sur la nécessité de développer une guerre de guérillas à échelle internationale, comme seule manière de vaincre les puissances capitalistes dans le Tiers Monde⁷⁷⁷.

2.2) *Le film-essai*

L'Heure des brasiers est structuré comme un essai littéraire qui a pour objectif, d'une part, d'analyser la situation politique en Argentine et en Amérique latine et, d'autre part, de soutenir et encourager les luttes révolutionnaires du subcontinent. Le film est divisé en trois

⁷⁷⁵ « Tout comme aujourd'hui où il y a une guerre de guérillas médiatique sur Internet avec les blogs et tout ça, je crois qu'à ce moment-là aussi il y avait une guérilla constituée par différents groupes [cinématographiques]. Ce n'était pas une guerre de positions. La guerre de positions, tu la fais avec une caméra de 35 mm, sur grands écrans et en occupant les circuits d'exploitation et de commercialisation. Mais pour pouvoir faire la guerre de positions, tu as besoin d'un État qui te donne son aval et qui t'appuie et d'une société qui en fasse de même. Pour nous, ce n'était pas le cas. C'est pourquoi nous devons utiliser ce qu'était notre expérience, nous étions des groupes qui opéraient dans différents lieux de l'Argentine et de l'Amérique latine qui devaient concevoir, produire et diffuser leurs productions suivant les circonstances que nous vivions. » Interview à Octavio Getino, voir en annexes.

⁷⁷⁶ « [...] c'est l'heure des brasiers et il ne faut rien voir d'autre que la lumière » (nous traduisons).

⁷⁷⁷ Ernesto Guevara. « Lettre à la Tricontinentale ». In Michael Löwy. *Le marxisme en Amérique latine, de 1909 à nos jours* (anthologie), op. cit., p. 285-289. Ces idées sont déjà présentes dans d'autres ouvrages, notamment *La guerre de guérilla* (1960) publié à Paris par François Maspero en 1968. Régis Debray soutenait que la guérilla peut jouer le rôle d'une Direction politique sans avoir nécessairement le soutien d'un parti politique. Debray considère même que la guérilla « fait l'unité par la base de tous les Partis [de gauche] » de sorte que « la plus décisive des définitions politiques c'est l'appartenance à la guérilla ». Enfin, pour l'auteur : « la future Armée du Peuple engendrera le Parti dont elle aurait dû être théoriquement l'instrument : pour l'essentiel, le Parti c'est elle ». Régis Debray. *Révolution dans la révolution ?* Paris : François Maspero, 1967, p. 112.

grandes parties, chacune d'elles subdivisée en chapitres de longueur variable, comme s'il s'agissait d'un livre.

[...] on est très vite arrivé à penser, dit Solanas, que de la même façon que le roman ou le conte sont à la base du cinéma narratif de fiction, on pourrait choisir nos réflexions historiques ou politiques sur les combats populaires comme modèles d'un film-essai, c'est-à-dire d'un film qui représenterait l'équivalent d'un essai livresque idéologique et historique⁷⁷⁸.

Cette subdivision se fait très clairement dans la première partie, *Néocolonialisme et violence*. Elle se compose d'un « prologue » et de treize « notes »⁷⁷⁹. Pendant les 90 minutes de cette partie, Getino et Solanas analysent la situation politique, économique, sociale et culturelle de l'Argentine et de l'Amérique latine. La deuxième partie du film, « Acte pour la libération », a une durée de 120 minutes et elle se compose d'un prologue et de deux grands chapitres : *Chronique du péronisme* (1945-1955) et « La résistance » ou « Chronique de la résistance » (1956-1966). La première chronique est une analyse du gouvernement de Juan Domingo Perón jusqu'à sa chute en 1955. Elle se compose de onze notes. La deuxième chronique raconte les luttes clandestines des péronistes, durant la période d'instabilité qui suit le coup d'état de 1955, jusqu'à la dictature du général Onganía en 1966. Le but est de donner une vision d'ensemble de la société argentine pendant cette période. Cette chronique est divisée en un prologue et douze notes non numérotées.

Violence et libération, la troisième partie du film, est divisée en seize notes non numérotées et dure 45 minutes, pendant lesquelles se succèdent des témoignages de militants péronistes. Il s'agit de récits des faits par les interviewés face à la caméra, de lettres de militants lues par une voix off – celle de Getino – et d'analyses fournies par les réalisateurs eux-mêmes. La longueur réduite de cette partie par rapport aux deux précédentes s'explique par l'intention des réalisateurs d'ajouter de nouvelles notes et témoignages au fur et à mesure du développement de la lutte de « libération ».

Dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*, Getino et Solanas établissent la nécessité de trouver les langages audiovisuels les plus efficaces pour exprimer le message du changement

⁷⁷⁸ René Prédal, « 1936-1976 : 40 ans de cinéma politique... ». In *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, op. cit., p. 27.

⁷⁷⁹ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Las obras cinematográficas del grupo cine liberación ». In Fernando Solanas, Octavio Getino. *Cine Cultura y Descolonización*, op.cit., p 186. Il convient de souligner que les deux termes entre guillemets ont un rapport assez évident avec l'écrit.

social. L'enjeu est de faire des œuvres inachevées, c'est-à-dire un cinéma d'« hypothèses » et non de certitudes : « L'existence d'un cinéma révolutionnaire n'est pas concevable sans l'exercice constant et méthodique de la pratique, de la recherche, de l'expérimentation. [...] Notre époque est une époque d'hypothèses, désordonnées, violentes, faites la caméra dans une main, une pierre dans l'autre... »⁷⁸⁰.

Dans le cadre d'actions que se sont fixé les réalisateurs, *L'Heure des brasiers* est aussi un véritable *essai* cinématographique, mais au sens de « tentative », « expérience », « expérimentation », voire un exercice d'expérimentation filmique. Au niveau du langage audiovisuel, le film est conçu comme une synthèse des genres et des styles possible grâce à la grande liberté créative avec laquelle Solanas et Getino envisagent leur réalisation. On peut trouver dans le film des extraits d'actualités cinématographiques et d'annonces publicitaires, des séquences filmées avec son direct, des extraits d'autres films, des interviews réalisées par le groupe *Cine Liberación* et des passages joués par des acteurs professionnels. De même, sont utilisées des photographies – certaines provenant de magazines, suivant la procédure des documentaristes de l'ICAIC – ainsi que des dessins. Le but est d'employer toutes les ressources permettant d'exprimer de manière cinématographique les idées du groupe. Comme dans le cas d'autres cinéastes latino-américains – particulièrement Santiago Álvarez à qui le film doit beaucoup – le manque de moyens stimule la créativité du groupe *Cine Liberación*, et le porte à utiliser, à côté du matériel qu'il filme, des archives des plus diverses origines, passant outre, le plus souvent, le droit d'auteur⁷⁸¹.

Au début de la première et de la deuxième partie ainsi qu'à la fin de la troisième, les intertitres et les images se succèdent accompagnés d'un rythme marqué par des percussions aux réminiscences primitivistes et un chœur africain. Les images d'archive de la répression policière s'entremêlent avec des moments où l'écran devient noir, ce qui souligne leur violence. D'après Solanas, ce sont des moments « d'agression envers le spectateur »⁷⁸² où le but confessé est de le bouleverser. Le procédé d'employer des intertitres avec des consignes révolutionnaires semble inspiré par Vertov et, surtout, par les documentaires de Santiago Álvarez. La façon dont Solanas souligne le signifié de ces consignes à travers un travail sur le

⁷⁸⁰ Fernando Solanas, Octavio Getino. « Vers un troisième cinéma », *op.cit.*, p. 105.

⁷⁸¹ Ce dernier aspect a en lui-même une valeur subversive, puisque la propriété intellectuelle est considérée comme un concept typiquement capitaliste qui fait partie de la propriété privée.

⁷⁸² Louis Marcorelles. « L'épreuve du direct ». *Cahiers du Cinéma*, n° 210, *op. cit.*, p. 63.

signifiant est remarquable. Le réalisateur joue avec les cartons, il fait apparaître le même terme répété de nombreuses fois à l'écran ; de plus, les phrases changent de taille et sont toujours en mouvement. Les intertitres peuvent se réduire à un seul mot, « libération » par exemple, ou être une longue citation. Cette profusion de citations, parmi lesquelles des extraits des lettres du Che Guevara et San Martín et des textes de Fanon, Sartre, Césaire et Castro font des intertitres un exercice d'intertextualité.



Des citations filmiques sont également présentes. Durant la première et la troisième partie apparaissent des extraits d'autres films : *Tiré dié* (Fernando Birri, 1960), *Maioria absoluta* (León Hirzmann, 1964), *Le ciel, la terre* (Joris Ivens, 1967), *Hanoi, mardi 13* (Santiago Álvarez, 1967), *I dannati della terra* (Les damnés de la terre, Valentino Orsini, 1968). D'une certaine manière, il s'agit d'un hommage à cinq réalisateurs pour lesquels Solanas et Getino éprouvent une véritable admiration ; mais c'est aussi, à l'évidence, une façon de montrer, à travers le travail d'autres cinéastes, que le néocolonialisme comporte des conséquences négatives pour les peuples tant au niveau argentin qu'à celui continental et mondial, et que la lutte doit se poursuivre sur ces trois niveaux. L'engagement dans une lutte qui dépasse les frontières, proposé par le film, est dans la lignée de l'internationalisme combattant. Ainsi, le film de Birri dénonce les conditions de vie misérables dans les bidonvilles de Santa Fe, celui d'Hirzmann est un témoignage de la pauvreté des *favelas* au Brésil, l'œuvre d'Ivens et Álvarez alerte sur les effets des bombardements américains sur Hanoï et celui d'Orsini porte un regard critique sur le néocolonialisme en Afrique.

Dans « Néocolonialisme et violence », les réalisateurs ont aussi pris des extraits de *Faena*, un court-métrage d'Humberto Ríos sur les abattoirs. On y voit des vaches, des taureaux et des agneaux sacrifiés par les employés. Les images, d'une forte violence, alternent avec des

photographies publicitaires et des extraits de publicités télévisuelles. Solanas utilise le *montage des attractions*, caractéristique d'Eisenstein, pour associer la mort dans les abattoirs et la surconsommation propre aux sociétés capitalistes. La séquence n'est pas sans rappeler la fin de *La Grève*⁷⁸³. Dans ce film, Eisenstein avait associé la mort dans les abattoirs à l'assassinat des grévistes par les militaires.



On retrouve cette technique de montage à d'autres moments de *L'Heure des brasiers*, notamment à la fin de la première partie où des images publicitaires sont associées aux victimes du Vietnam. Dans les deux exemples que nous venons de citer, le montage des attractions est utilisé dans le but de dénoncer la surconsommation des sociétés capitalistes, mais aussi de critiquer les médias, représentés comme *armes* du « système », « plus efficaces que le napalm » dans un pays néocolonisé.

La tentative de renouveler le langage cinématographique de *L'Heure des brasiers* est profondément syncrétique, car elle se nourrit de propositions esthétiques hétérogènes mais caractérisées par la nette rupture avec le modèle cinématographique hollywoodien – une rupture qui, comme nous le verrons, sera théorisée tout au long de *Vers un troisième cinéma*. Cette recherche d'innovation formelle n'est pas juste formaliste mais elle se base sur une idée simple, celle de l'impératif de « nouveauté » révolutionnaire que nous avons analysé dans la

⁷⁸³ Luciano Monteagudo. *Fernando Solanas, op. cit.*, p. 20.

première partie : le cinéma de décolonisation culturelle, qui vise la construction d'un monde nouveau d'où puisse émerger un homme nouveau, se doit d'être un cinéma nouveau.

2.3) *Les versions du film*

Malgré l'intention expresse des réalisateurs de le faire, aucune « nouvelle note » ne vient s'ajouter à la fin de la troisième partie du film. Cependant, entre 1968 et 1973, le groupe introduit des changements dans la structure de celui-ci, en fonction des besoins des projections clandestines. D'après Getino : « Chaque projection s'adapta aux caractéristiques des organisateurs et de leurs récepteurs. La liberté du *projectionniste* ou du *public* fut ainsi mieux respectée que celle de l'*auteur* qui s'effaça à leur profit. Très peu des copies de ces films étaient semblables ; pour en rendre l'utilisation plus fonctionnelle, on coupait des fragments en fonction du temps et de l'espace dont on disposait pour la projection »⁷⁸⁴.

D'ailleurs, au-delà des adaptations opérées en raison de problèmes relatifs aux projections clandestines, le groupe effectue d'autres changements dans la structure et dans le discours du film. Celui-ci sort à la IV^e Mostra di Pesaro en juin 1968, où il obtient le premier prix. Cette première version dure environ 250 minutes et se caractérise – outre l'appel ouvert à la lutte armée – par l'exaltation de la figure de Perón, ce qui lui vaut la réprobation d'une partie de la critique et du public européen. C'est pourquoi une deuxième version sort en Europe peu après le festival. En mars 1969 – neuf mois après l'obtention du grand prix à Pesaro – Louis Marcorelles écrit dans les *Cahiers du Cinéma* que dans cette nouvelle version, parmi d'autres transformations, la deuxième partie a été « décapitée à la volonté expresse des auteurs après les très vives critiques qu'elle suscita en Europe de la part de tous ceux qui identifiaient instantanément Perón à Franco ou Mussolini... »⁷⁸⁵. Dans cette version du film, la structure des deuxième et troisième parties a été modifiée : certaines notes avec les témoignages des militants péronistes sont réduites. Cependant, *Cine Liberación* préféra diffuser en Europe la première partie de *L'Heure des brasiers*, non seulement parce qu'elle était moins centrée sur le contexte argentin, mais aussi parce que le péronisme y était moins présent.

Cela ne signifia néanmoins pas que le film adoucît ses postulats péronistes dans les versions diffusées en Argentine. Fin 1968, le groupe *Cine Liberación* entra en contact avec le cercle de

⁷⁸⁴ Octavio Getino. « Argentine ». In Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dragón (dir.). *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris : Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981. p. 45.

⁷⁸⁵ Louis Marcorelles. « L'épreuve du direct ». *Cahiers du Cinéma*, n° 210, *op. cit.*, p. 37.

Juan Domingo Perón à Madrid et obtint que le réalisateur Carlos Mazar interviewât le Général exilé. Cette interview filmée est ajoutée au milieu de la deuxième partie de *L'Heure des brasiers* est elle est distribuée principalement en Argentine. L'image et le témoignage du leader avaient à cette époque une valeur exceptionnelle au sein du mouvement péroniste, justement en raison des difficultés pour y avoir accès⁷⁸⁶. Par ailleurs, comme le signale Mariano Mestman, à un moment où de nombreux courants politiques se disputaient l'interprétation « correcte » de la pensée du Général, cette interview concédée par Perón sert à « légitimer » *Cine Liberación* en tant que groupe « authentiquement » péroniste⁷⁸⁷.

Il faudrait ajouter que probablement d'autres modifications furent opérées en raison de désaccords entre ses auteurs. En 1969 Solanas fit un voyage à Cuba, au cours duquel il remit à l'ICAIC une copie du film. Dans une lettre à Alfredo Guevara, envoyée juste après son voyage, il lui demande de réaliser certaines coupures spécifiques, après en avoir discuté avec Getino, qui n'avait pas pu participer au montage final à Rome et que certains segments ne convainquaient pas :

Para finalizar debo pedirte un favor. Acabo de leer en carta de Getino, su aprobación a mi sugerencia de cortar una secuencia del filme –la de LOS SECTORES MEDIOS Y LA INTELLECTUALIDAD, rollo 17- que él no pudo ver en el montaje definitivo. Acontece que esta secuencia debía incluir otros intelectuales de diversas tendencias. No pudimos hacerlo y en su estado actual queda esquemática y es contraproducente. Te ruego cortarla del negativo y la copia⁷⁸⁸.

En 1973, après cinq ans de projections clandestines, *L'Heure des brasiers* peut enfin être distribuée dans les cinémas, grâce au retour de la démocratie. Cependant, la version qui sort en salles le 1^{er} novembre 1973⁷⁸⁹ est assez différente de celle de 1968. Il ne s'agit pas du film intégral, mais seulement de la première partie dont la fin a été modifiée. Dans les versions précédentes, à la fin de la première partie, l'écran devient noir et le narrateur se demande

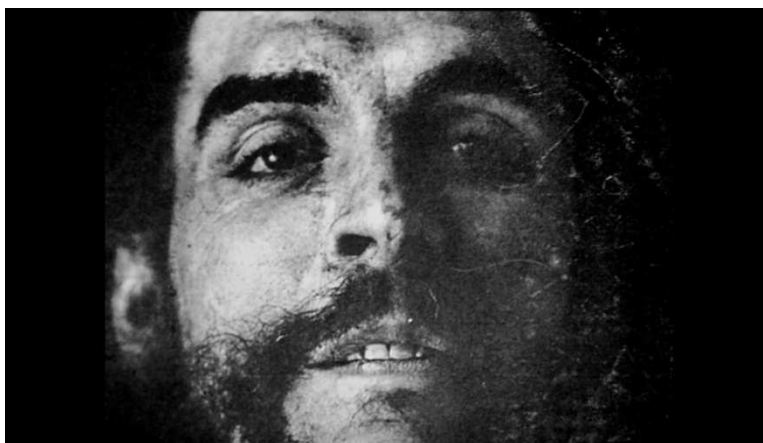
⁷⁸⁶ Interview d'Octavio Getino avec l'auteur (voir Annexes).

⁷⁸⁷ Mariano Mestman. « Raros e inéditos del grupo Cine Liberación ». *Revista Sociedad*, n° 27, 2008, p. 27-79. Disponible sur : http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59 (consulté le 7 juin 2012).

⁷⁸⁸ « Enfin, je dois te demander un service. Je viens de lire dans la lettre de Getino son accord avec ma suggestion de couper une séquence du film – celle de LES CLASSES MOYENNES ET LES INTELLECTUELS, bobine 17 – qu'il n'a pas pu voir dans le montage définitif. Il se trouve que cette séquence aurait dû inclure d'autres intellectuels de diverses tendances. Nous n'avons pas pu le faire et, dans son état actuel, elle est schématique et contreproductive. Je te prie de la couper du négatif et de la copie ». Alfredo Guevara. *Y si fuera una huella*, op. cit., p. 179 (nous traduisons).

⁷⁸⁹ Gonzalo Aguilar. «La hora de los hornos, historia de su recepción». In Claudio España (dir.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*, op. cit., p. 499.

quelles sont les possibilités qui restent aux Latino-Américains face au néocolonialisme. Ensuite, une succession de huit plans montre le cadavre du Che Guevara. Tandis que défilent ces images, le narrateur fait une réflexion sur la valeur du sacrifice au nom de la révolution. Enfin, un gros plan du visage du Che mort envahit l'écran et le narrateur dit : « Par sa rébellion le Latino-Américain récupère son existence ». Le gros plan fixe de l'inquiétant visage du mort se prolonge pendant quatre minutes, accompagné par une musique de tambours composée par Solanas lui-même⁷⁹⁰.



Dans la version de 1973, ce gros plan se réduit à quelques secondes et s'y ajoutent des images de Salvador Allende et de Perón⁷⁹¹. Cette opération fait que tout le discours du film change : à partir des images des deux présidents élus démocratiquement, on peut conclure que la voie armée soutenue par le Che – et par la première version du film – n'est pas le seul chemin possible, et qu'il existe une possibilité de faire la révolution par la voie des urnes. Ce message est en accord avec la nouvelle situation politique du péronisme : Perón avait assumé la présidence le 12 octobre, c'est-à-dire moins d'un mois avant la sortie en salles de *L'Heure des brasiers*. Contrairement à ce qui se passait en 1968, l'objectif du péronisme n'était plus de faire tomber un gouvernement, mais de consolider son pouvoir. Par ailleurs, la modification

⁷⁹⁰ On remarque que la première partie du film est dédiée au Che Guevara. Son décès en octobre 1967, seulement quelques mois avant la fin du tournage, bouleverse le groupe *Cine Liberación* qui décide de lui consacrer toute la fin de la première partie. D'après Solanas : « On ne pouvait pas accepter que le Che ait été assassiné, d'abord parce que nous n'étions pas sûrs, il y avait beaucoup de versions différentes. Finalement, deux ou trois mois avant la finition du film on a eu la chance extraordinaire de recevoir ces images [les images du Che mort du film]. Après octobre 1967 la question principale qu'on se posait était de savoir si le Che vivait ou pas, il n'y avait pas un cadavre, rien. On avait prévu de finir le film plus ou moins comme ça, mais avec d'autres images, il y avait déjà des femmes et des hommes qui avaient fait la lutte armée, mais qui n'arrivaient pas à avoir le même prestige international ». (Rencontre de Fernando Solanas avec le public dans le cadre du programme Éclats et soubresauts d'Amérique latine au Cinéma des Cinéastes, Paris, le 4 février 2012, enregistré par l'auteur).

⁷⁹¹ Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 498.

de *L'Heure des brasiers* servit à éloigner le film et *Cine Liberación* d'autres groupes – tels Montoneros – qui continueraient à préférer la voie armée pour accélérer le processus révolutionnaire.

Encore aujourd'hui, la question des différentes versions de *L'Heure des brasiers* reste ouverte. Celle distribuée en Europe par *Trigon films* (maison de distribution suisse) est différente de celle qui a été distribuée en Argentine en 2007 par le journal *Página 12*⁷⁹². Dans la version argentine – qui correspond plus ou moins à celle de Pesaro –, la troisième partie du film finit par un appel à l'action du public. Vient ensuite une dernière note, intitulée « La violence comme libération », qui renforce l'ensemble du discours précédent et souligne d'une manière très explicite le caractère violent des luttes de libération. Dans cette dernière note – absente de la version européenne – il y a toute une série d'images des manifestations et luttes populaires nocturnes tirée d'actualités cinématographiques. Le montage fait alterner les intertitres et les images de combats avec d'autres images montrant des groupes de torches qui traversent l'écran, jusqu'à la dernière image du film : un grand brasier au milieu de la nuit. Pendant toute cette note un chœur de voix masculines et une voix féminine entonnent une chanson qui convoque les assistants à la lutte :

Chœur :

« *Prépare le combat, prépare le fusil, prépare tes affaires pour lutter*
Prépare le combat, prépare le fusil, prépare ton rifle pour renâitre
Prépare le combat, prépare le fusil, prépare ton corps pour résister [...] ».

Voix féminine :

« *Violence et libération, violence contre l'opresseur [...] ».*

Chœur :

« *Frappe, frappe sans t'arrêter !*
*Frappe avec haine, avec haine et organisation »*⁷⁹³.

⁷⁹² Selon Trigon films sa version date de 1979, c'est-à-dire dix ans après la première du film. Cependant, au cours de cette recherche, je n'ai jamais trouvé de références à une version tardive du film de 1979. Il est possible que cette version soit celle dont parle Louis Marcorelles en 1969, car la version de Trigon films possède des ressemblances avec la description faite par Marcorelles, parmi lesquelles l'omission ou la réduction de quelques séquences consacrées au péronisme.

⁷⁹³ Remarquons que les paroles et la musique de cette chanson ont été composées par Solanas lui-même. Le réalisateur et Roberto Lar ont écrit la musique originale de *L'Heure des brasiers*.

Il semble très clair que la suppression de cette note révèle un changement de discours entre les deux versions du film ou, plutôt, une intention de rendre moins obligatoire le caractère *violent* de la « libération » de l'Amérique latine. La stratégie politique suivie par *Cine Liberación* durant les différents moments historiques a beaucoup influencé chaque version de *L'Heure des brasiers*. Les changements, non seulement dans la forme mais aussi dans le fond du film, ont porté Beatriz Sarlo à définir, à juste titre, *L'Heure des brasiers* comme un « palimpseste-œuvre ouverte » en raison du « proceso de varias correcciones donde la política escribía una nueva versión sobre la anterior y se agregaban planos o se prescindía de ellos al ritmo de la peronización de sus directores »⁷⁹⁴. Il serait donc erroné de privilégier l'analyse de la version de Pesaro prenant comme seul argument qu'il s'agit de l'« original », ou de rejeter les versions suivantes alléguant qu'elles ont été « déformées » ou qu'elles ne sont pas fidèles à la copie financée par les frères Taviani en 1968. L'étude de *L'Heure des brasiers* – pour rester un tant soit peu fidèle aux objectifs des auteurs – doit tenir compte de l'évolution et des transformations que le film connut au fil du temps. Éviter cette question comporte le risque de convertir le film en œuvre rigide et fermée, alors que *Cine Liberación* visait exactement le contraire. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre, quelque chose de semblable se passe dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*.

2.4) L'œuvre inachevée et le Cinéma-Acte

Cine Liberación a pris la décision de faire un film sans structure fermée, c'est-à-dire un film *inachevé*. Cette volonté vient d'une double réflexion. D'une part, selon Getino et Solanas, *L'Heure des brasiers* ne peut pas être un film *achevé* puisqu'il s'insère dans un processus culturel et politique en train d'évoluer, car les luttes de libération ne sont finies ni en Argentine ni en Amérique latine. D'autre part, le film ne se ferme pas, car son but est de susciter le débat des spectateurs et de les mener vers l'action révolutionnaire. L'art achevé – « parfait » selon Getino et Solanas – est un art bourgeois, inutile pour la révolution car il « naît, grandit et meurt dans l'écran »⁷⁹⁵ ; alors que dans *L'Heure des brasiers*, il y a une sorte de « prolongation » de l'expérience du film dans le débat et la lutte.

⁷⁹⁴ « [...] processus de diverses corrections dans lequel la politique écrivait une nouvelle version sur celle antérieure et où étaient ajoutés ou retirés des plans au rythme de la péronisation de ses réalisateurs ». Beatriz Sarlo. « La noche de las cámaras despiertas ». In Beatriz Sarlo. *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires : Ariel, 1998, p. 265 (nous traduisons).

⁷⁹⁵ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 98.

L'Heure des brasiers cherche à bouleverser la relation entre film et public. Les projections sont conçues comme des *actes* où le spectateur est convoqué à laisser de côté sa passivité et à jouer un rôle actif, à travers sa participation dans un débat autour des idées proposées par le film. Ce débat, peut avoir lieu à la fin de la projection, mais aussi au cours de celle-ci. Pour faciliter la discussion, le groupe *Cine Liberación* profite d'une limitation technique des projecteurs : la nécessité de changer la bobine 16 millimètres toutes les 45 minutes⁷⁹⁶. Durant le temps que dure cette opération, l'espace est ouvert à un débat conduit par les organisateurs de la séance. Cependant, la projection peut s'arrêter à n'importe quel moment si le public le veut. Au début de la deuxième partie du film, cette convocation au débat devient explicite :

Camarades, ceci n'est pas une simple projection de film, ce n'est pas non plus un spectacle. C'est, avant tout, un acte pour la libération de l'Argentine et de l'Amérique latine. Un acte d'unité anti-impérialiste. [...] Ce film est le prétexte pour ouvrir le dialogue [...]. C'est un rapport ouvert soumis à votre appréciation pour un débat après la projection. L'important, surtout, est de créer un espace commun pour le dialogue de la libération. Nos opinions ne valent pas plus que les vôtres. Vous pouvez joindre à cet acte toutes manifestations ou expériences pouvant enrichir cette chronique de la libération⁷⁹⁷.

Ce qui compte pour Getino et Solanas n'est pas le film comme tel mais plutôt le débat qui se développe durant chaque projection. Cette nouvelle conception du cinéma est appelée *Cinéma-Acte*⁷⁹⁸ par le groupe. Dans l'*acte* le film est au service de l'expérience unique de chaque projection. Déjà avant et pendant le tournage de *L'Heure des brasiers*, Getino et Solanas avaient projeté certains films « de libération » à des associations et syndicats⁷⁹⁹. Ils se sont aperçus que ceux-ci suscitaient des débats parmi le public, où le film n'était pas l'élément majeur, mais plutôt un prétexte pour entamer le dialogue. Dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*, ils soulignent l'importance du moment de la projection, conçu comme un « espace libéré », « décolonisé »⁸⁰⁰. Bien plus que la simple projection d'un film, il s'agit d'un acte politique, duquel le public est complice. Bien plus que simple spectateur, le public est

⁷⁹⁶ Luciano Monteagudo, Fernando Solanas, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹⁷ Fernando Solanas, Octavio Getino. « Violence et Libération », *L'Heure des brasiers*.

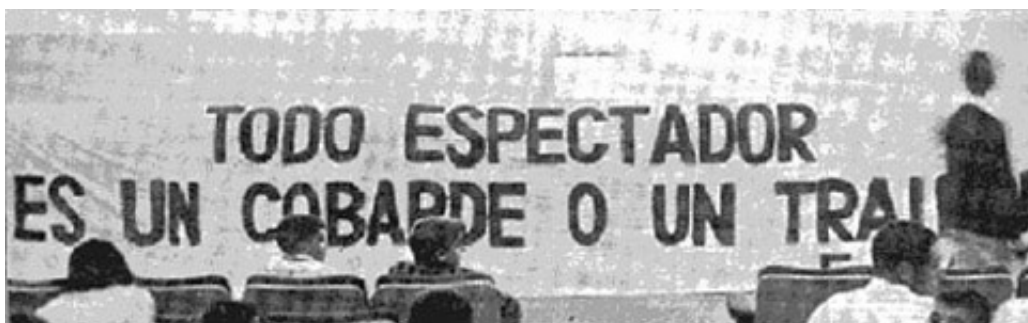
⁷⁹⁸ « Cinéma-manifestation » selon la traduction française de 1969. (Cf. Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 111).

⁷⁹⁹ La séquence du train de *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) ; *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963) ; *Maioria Absoluta* (León Hirszman, 1964) ; *Now !* (Santiago Álvarez, 1965). (Interview d'Octavio Getino, voir Annexes).

⁸⁰⁰ Octavio Getino, Fernando Solanas, « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 109.

« acteur », car le fait d’assister à la projection d’un film interdit par le système suppose de participer à un acte clandestin et subversif⁸⁰¹.

Le but est, alors, de dépasser la relation traditionnelle – univoque – entre film et spectateur : au cinéma de spectacle où, selon Getino et Solanas, le spectateur est conçu comme un « être déglutissant »⁸⁰², ils opposent un cinéma-acte où le public devient protagoniste. Le rôle passif du spectateur est accusé de proximité avec l’adversaire politique ; pour exprimer cette notion, Getino et Solanas choisissent une citation de Frantz Fanon qui deviendra célèbre : « Tout spectateur est un lâche ou un traître ». Cette maxime, très provocante, synthétise la pensée de *Cine Liberación* au sujet de la relation entre film et public. Elle est présente dans la deuxième partie du film, mais aussi dans certaines séances – dont la première à Pesaro et celle du Festival international de Nouveau cinéma latino-américain à Viña del Mar (1969), où le groupe déploie une grande affiche où est écrite la phrase⁸⁰³.



« Tout spectateur est un lâche ou un traître. »

Le mépris du rôle traditionnel du spectateur est l’une des caractéristiques les plus intéressantes de *L’Heure des brasiers*. D’après Dominique Noguez, il s’agit d’un « film-problème », car il « requiert explicitement la vigilance critique du spectateur »⁸⁰⁴. Puisque le film oblige à cette vigilance, le processus de construction d’un sens – d’une interprétation du film – devient explicite pour le public. Évidemment, la perception de n’importe quel film est

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁰² Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁰³ Louis Marcorelles. « L’épreuve du direct », *op. cit.*, p. 38 ; Marcia Orell García. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, p. 65. La phrase de Fanon est utilisée pour inciter le public à réagir face aux films. Néanmoins, il faut interpréter ce message avec prudence ; à notre sens, *Cine Liberación* est beaucoup plus critique envers les films qui ne laissent pas aux spectateurs la place de s’exprimer – les films du Système, selon leurs mots – qu’envers les spectateurs qui ne s’expriment pas dans ces circonstances.

⁸⁰⁴ Dominique Noguez. *Le cinéma autrement*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1987, p. 26-27.

toujours un processus actif réalisé par les spectateurs ; cependant, l'intérêt de *L'Heure des brasiers* tient à ce que les réalisateurs appellent ceux-ci à prendre conscience du processus perceptif. De même, le public est appelé à porter un jugement sur le film et à le prolonger par la discussion.

Avec le *Cinéma-Acte* les films deviennent des œuvres ouvertes qui sont complétées, actualisées et approfondies par les participants à l'acte⁸⁰⁵. Solanas et Getino utilisent comme soutien théorique de leur proposition la pensée dialectique de Mao Tsé-Toung. Selon la théorie maoïste, il y a trois étapes de la connaissance : le contact avec les choses du monde externe (connaissance sensible) ; l'élaboration des concepts, jugements et déductions sur la base des sensations (connaissance rationnelle) ; et le saut de la connaissance rationnelle à la pratique révolutionnaire : « Partir de la connaissance sensible pour s'élever activement à la connaissance rationnelle, puis partir de la connaissance rationnelle pour diriger activement la pratique révolutionnaire afin de transformer le monde subjectif et objectif »⁸⁰⁶.

Selon les auteurs, dans le *Cinéma-Acte* la première étape s'exprime à travers les images et les sons des mobilisations, des fabriques et de la vie quotidienne en général ; la deuxième étape (la connaissance rationnelle) correspond au récit du narrateur mais aussi aux autres explications indépendantes de son discours. Cependant, la troisième étape, la transformation révolutionnaire du monde, se développe dans l'acte, c'est-à-dire les discussions et propositions d'actions faites par le public⁸⁰⁷. La relation proposée entre le public et le film contient cette logique dialectique. On pourrait la schématiser de la manière suivante :

1° Le film raconte le processus révolutionnaire de la « libération nationale ».

2° Le film suscite la parole et de nouvelles actions révolutionnaires des assistants.

3° Les nouvelles luttes de libération s'ajoutent au film.

⁸⁰⁵ Dans un certain sens, la relation dialectique entre film et public (le cinéma-acte) se trouve déjà en forme embryonnaire dans l'expérience menée par Fernando Birri et ses étudiants de l'École documentaire de Santa Fe, après la réalisation de *Tire dié*. Souvenons-nous que Birri et son équipe montrèrent la première version du film à quelques groupes et associations de Santa Fe et qu'ils réalisèrent ensuite une deuxième version à partir des impressions de ce public.

⁸⁰⁶ Mao Tsé-Toung, *De la pratique*, op. cit., p. 135.

⁸⁰⁷ Octavio Getino, Fernando Solanas, « Vers un troisième cinéma », op. cit., p. 111-112.

Cependant, même si *L'Heure des brasiers* se veut une œuvre ouverte, nous percevons dans le film une résistance à laisser l'espace ouvert à un dialogue réellement pluriel, car la condition pour le débat est l'identification avec la lutte révolutionnaire : « Ici [nous revenons au discours du narrateur] il n'y a pas de place pour des spectateurs ni pour les complices de l'ennemi, mais pour les seuls auteurs et protagonistes du processus dont ce film prétend témoigner et offrir un approfondissement ». Le film demande donc, avant le débat, un engagement du public envers la « libération ». Il n'y a pas de contradiction entre l'« ouverture » du film et l'obligation d'engagement. Il faut situer cette demande dans le contexte historique et politique de *L'Heure des brasiers* – les luttes révolutionnaires du Tiers Monde et le combat en Argentine contre la dictature. Il serait tout à fait contradictoire qu'un film comme celui-ci, qui nie la « coexistence pacifique » entre la gauche et le capitalisme, permette un espace de dialogue entre les partisans des deux durant sa projection. Le caractère clandestin de sa diffusion rend d'ailleurs ce débat impossible.

2.5) La diffusion de L'Heure des brasiers en Argentine et les polémiques internationales

Le prix obtenu par *L'Heure des brasiers* au festival de Pesaro en 1968 offre au film une publicité inattendue en Argentine. Il s'agit d'un long-métrage réalisé clandestinement, dont la dictature d'Onganía ne savait rien avant sa première projection en Italie. Tout le film est un véritable acte de rébellion, œuvre péroniste et révolutionnaire à la fois ; son existence fait scandale. La diffusion de *L'Heure des brasiers* s'effectue en Argentine de façon clandestine et suivant les principes du cinéma-guérilla que nous avons expliqués. *Cine Liberación* distribue cinquante copies de *L'Heure des brasiers* à des organisations militantes qui n'appartiennent pas forcément aux cercles cinématographiques telles que des syndicats, des groupes étudiants, des partis politiques et des communautés de voisinages liés au péronisme, qui projettent le film dans toute l'Argentine de 1968 à 1973. Le processus d'exploitation du film se développe de façon décentralisée et sans être coordonné par le groupe. Il s'agit de développer des mécanismes de diffusion parallèle créés à partir de l'expérience pratique. À ce sujet, dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*, les auteurs s'accordent sur le fait que dans des régimes dictatoriaux « la continuité d'un cinéma révolutionnaire repose sur l'affirmation d'infrastructures rigoureusement clandestines »⁸⁰⁸. Pourtant, il n'existe pas de règles établies

⁸⁰⁸ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 108.

pour la diffusion, sauf peut-être de ne pas négliger la sécurité lors des projections. En effet, la nécessité d'assurer la sécurité fait que les assistants aux projections sont choisis par les organisateurs⁸⁰⁹.

D'après Getino :

Hubo un momento en que cuando vimos ciertos usos que se le estaban dando a la película, nos dijimos que *La hora de los hornos* quedaba restringida a las distintas agrupaciones del peronismo, sean del tipo que sean, desde la ultra derecha –que no tenía ningún interés en proyectarla– hasta la ultra izquierda, pero que no podía ser utilizada contra el peronismo. Eso ya nosotros no lo admitíamos. [...] De la misma manera que decíamos que la película era un pretexto para el acto, también podía ser modificada de acuerdo al territorio y a las circunstancias, cuando lo creyeran oportuno los mayores responsables, que no éramos nosotros y a los que ni siquiera conocíamos, y que eran las organizaciones político-sindicales y universitarias que se dedicaban a su difusión⁸¹⁰.

De même, les différents programmes de projection peuvent inclure d'autres films militants, parmi lesquels *Operación Masacre* (Opération massacre, Jorge Cedrón, 1973) ou des *Cine-informes* réalisés par le groupe. À la même époque, en suivant les réseaux de distribution de *L'Heure des brasiers*, commença la diffusion d'autres films, tels *Ya es tiempo de violencia* (Il est temps de violence d'Enrique Juárez, assassiné par la dictature en 1976) et *Argentina: mayo de 1969* (Argentine : mai 1969), une série de douze court-métrages sur les soulèvements populaires de Córdoba et Rosario en 1969, réalisée par le groupe anonyme *Realizadores de Mayo* – composé, en partie, par des membres de *Cine Liberación*⁸¹¹. En ce qui concerne *L'Heure des brasiers*, souvent les groupes chargés de l'organisation des séances ne projettent que la partie ou les chapitres (les « notes ») du film considérés les plus pertinents pour le public visé. Comme l'explique Mariano Mestman :

Aun cuando en varias proyecciones podía confluír un público más o menos heterogéneo, la distinción de ámbitos o sectores en los que se trabajaba con el film resulta significativa. Porque al comparar las proyecciones realizadas en cada sector, se

⁸⁰⁹ Octavio Getino. « Argentine ». In *Cinémas de l'Amérique latine*, op. cit., p. 45.

⁸¹⁰ « À un moment donné, lorsque nous avons vu certaines des utilisations du film, nous nous sommes dit que *L'Heure des brasiers* se restreignait aux divers groupements du péronisme, quel que soit leur type, depuis l'extrême droite – qui n'avait aucun intérêt à le projeter – jusqu'à l'extrême gauche, mais qu'il ne pouvait être utilisé contre le péronisme – ce que nous n'aurions pas pu admettre. [...] De même que nous disions que le film était un prétexte pour l'acte, il pouvait être modifié en fonction du territoire et des circonstances, si cela semblait opportun aux responsables les plus importants, que nous n'étions déjà plus et que nous ne connaissions même pas, mais qui étaient les organisations politico-syndicales et universitaires qui se dédiaient à sa diffusion ». Interview d'Octavio Getino avec l'auteur (nous traduisons - voir Annexes).

⁸¹¹ Octavio Getino. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. op. cit., 2005, p. 60.

encuentra una tendencia a la utilización de la Parte I del film para el trabajo con los denominados sectores intelectuales y de la Parte II para el trabajo con sectores obreros (léase: peronistas) y núcleos organizados (movimiento estudiantil, por ejemplo y en particular, las tendencias peronistas o en proceso de peronización)⁸¹².

Au début, les séances se font dans des espaces réduits tels que des domiciles privés, des syndicats et même des paroisses. Cependant, à partir de 1969, de violentes insurrections populaires affaiblissent le régime du général Onganía. La répression exercée par la dictature sur la société argentine perd alors de son intensité. Cette situation permet une plus grande diffusion de *L'Heure des brasiers*, notamment dans des universités en blocage où le film est projeté dans des assemblées d'étudiants⁸¹³.

Une grande quantité de ces copies ont été vendues par le groupe afin de récupérer les fonds investis dans *L'Heure des brasiers*. La question du financement représente une préoccupation essentielle dans le manifeste *Vers un troisième cinéma*. Ainsi, Solanas et Getino proposent de vendre des copies des films « de décolonisation culturelle » aux organisations militantes qui vont les distribuer, mais aussi d'encaisser au public un prix « non inférieur » à celui du « cinéma du système ». De plus, selon eux, financer le cinéma révolutionnaire est une *responsabilité politique* pour les révolutionnaires : « Payer, subventionner, équiper et soutenir ce cinéma sont des responsabilités politiques pour les militants et les organisations révolutionnaires, on peut faire un film mais si sa diffusion ne permet pas de récupérer les fonds investis, il sera difficile ou impossible d'en faire un autre »⁸¹⁴. Un autre financement provient de la vente des films dans les circuits de 16 mm européens, ce qui permet aussi de diffuser les luttes du Tiers Monde ainsi que le troisième cinéma dans le public de la métropole. Cependant, il faut ajouter que pour les auteurs, l'expropriation des classes aisées

⁸¹² Même quand, lors de certaines projections, le public était relativement hétérogène, la différence de milieux ou classes dans lesquels se faisait le travail avec le film était significative. Car, en comparant les projections réalisées dans chaque milieu, on retrouve une tendance à utiliser la partie I du film pour le travail avec les « classes intellectuelles » et la partie II pour celui avec les classes ouvrières (c'est-à-dire péronistes) et les groupes organisés (mouvements étudiants, par exemple, et particulièrement les tendances péronistes ou en voie de péronisation). Mariano Mestman, *op. cit.* (nous traduisons).

⁸¹³ Il est difficile de dire combien de spectateurs participaient aux séances. Le nombre était très variable : de quelques dizaines à plusieurs centaines. On sait par exemple que deux-cents personnes ont été arrêtées par la police pendant l'une de ces projections, mais il est impossible de définir s'il s'agissait d'une séance normale ou massive. De même, puisque les projections étaient clandestines, il n'existe pas de registre du nombre de spectateurs qui ont vu le film entre 1968 et 1973. Selon Fernando Solanas, environ trois-cent-mille personnes ont vu *L'Heure des brasiers* durant cette période. (Cf. Fernando Solanas. *Una passione latinoamericana...*, *op. cit.*, 47). C'est évidemment une estimation subjective à prendre avec précaution. Mais, vraisemblablement, le film a touché un public similaire – peut-être supérieur – aux long-métrages argentins contemporains qui sortaient en salles.

⁸¹⁴ Octavio Getino, Fernando Solanas, « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 109.

constituerait la meilleure forme de financement, mais il s'agit d'une aspiration « à plus ou moins longue échéance »⁸¹⁵.

En dehors de l'Argentine, la distribution du film suivit diverses logiques, qui s'adaptèrent à des contextes nationaux spécifiques. Néanmoins, en termes généraux, le film fut diffusé légalement en Allemagne, en Belgique, au Danemark, en France, en Italie, aux Pays-Bas, en Suède et en Suisse bien que, souvent, uniquement dans des festivals, ciné-clubs et projections organisées par des groupes politiques⁸¹⁶. Aux États-Unis, il fut pris en charge par des organisations d'immigrants latino-américains. En Amérique latine, il fut diffusé légalement au Chili, en Uruguay et à Cuba – où, cependant, il ne sortit qu'en 1970, sûrement parce qu'au début son message péroniste suscita la réticence des autorités de l'ICAIC. Au Venezuela, la première partie fut projetée au festival de Mérida de 1968 et il y eut également des projections clandestines⁸¹⁷.

Malgré la grande distribution et l'impact international tant de *L'Heure des brasiers* que du manifeste *Vers un troisième cinéma*, la réception à l'étranger des propositions de *Cine Liberación* ne fut pas exempte de polémiques, en raison de l'adhésion explicite du groupe au péronisme – considéré comme une sorte de fascisme en Europe et dans des pays tels que le Chili et Cuba. Ainsi, par exemple, le réalisateur brésilien Sergio Muniz questionna la viabilité de l'assemblage « national-populisme » de Perón avec une révolution « effectivement socialiste »⁸¹⁸. Pour sa part, le critique espagnol Fernando Lara, correspondant de la revue *Nuestro Cine* au festival de Pesaro n'hésita pas à taxer le film d'« immoralité éthique et politique » et d'« acte parafasciste »⁸¹⁹.

Les deux polémiques les plus importantes suscitées en dehors de l'Argentine par le péronisme de *L'Heure des brasiers* furent justement liées au projet du Nouveau cinéma latino-américain et se déclenchèrent au cours du festival de Viña del Mar de novembre 1969 et des Rencontres

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁸¹⁶ « Las obras cinematográficas del Grupo Cine Liberación ». In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 186

⁸¹⁷ Mariano Mestman, op. cit.,

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ *Nuestro Cine*, n° 74, juin 1968, p. 29. Cité par Mariano Mestman, op. cit.

internationales pour un Nouveau cinéma de Montréal, début juillet 1974⁸²⁰. Malgré le temps passé depuis ces événements, Octavio Getino porte encore aujourd'hui un regard méfiant sur le Nouveau cinéma latino-américain, généré par le rejet du péronisme par ses pairs latino-américains :

Para nosotros, en el caso de Cine Liberación, el Nuevo Cine Latinoamericano abrió una polémica. Producía debate esa posición nuestra de asumirnos como parte del movimiento peronista que en esos momentos y todavía, a pesar de todo, para mí representa el punto superior que ha dado la sociedad argentina [...]. Yo recuerdo que en Chile cuando estábamos en esos encuentros del Nuevo Cine se producían bastantes diferencias. Por un lado estaba Raúl Ruiz al que le importaba la construcción de una industria cinematográfica, una cinematografía chilena, crear una guerra de posiciones en la que había que ocupar las pantallas; por otro lado estaba Littin que apoyaban una visión más ideológica, y Cine Liberación estaba en el medio de ambos⁸²¹.

Ayant déjà détaillé l'épisode de Viña del Mar, nous nous concentrerons maintenant sur celui de Montréal. Si dans le festival de Viña del Mar la polémique entre *Cine Liberación* et les organisateurs chiliens se solda en faveur des Argentins, qui reçurent le soutien de la délégation cubaine et particulièrement d'Alfredo Guevara, l'épisode de Montréal engendra un isolement relatif de *Cine Liberación*.

Aux Rencontres internationales pour un Nouveau cinéma participèrent plus de deux-cents personnes de vingt-cinq pays, parmi lesquels Fernando Solanas, qui devait donner une conférence intitulée « Vers un troisième cinéma ». Bien que son objectif était de discuter les notions du manifeste, elle déboucha sur un âpre débat sur le péronisme qui impliqua Solanas lui-même, ainsi qu'Edgardo Pallero, Humberto Ríos, Julio García-Espinosa, le fondateur du festival de Pesaro, Lino Micciché et le producteur et distributeur uruguayen Walter Achugar. Solanas affirma que le retour de Perón à la présidence de l'Argentine était une victoire du

⁸²⁰ Il est intéressant de signaler que l'organisation des rencontres les définissait comme « Les états généraux du troisième cinéma », ce qui montre l'énorme influence internationale qu'avait atteint le concept. (Cf. Philippe Billon (pseudonyme de Guy Hennebelle), *op. cit.*, p. 42).

⁸²¹ « Pour nous de Cine Liberación, le Nouveau cinéma latino-américain engendra une polémique. Le débat naissait de la position, qui était la nôtre, de nous assumer comme faisant partie du mouvement péronisme qui, à ce moment et encore aujourd'hui, malgré tout, représente pour moi le sommet atteint par la société argentine [...]. Je me rappelle qu'au Chili, quand nous étions à ces rencontres du Nouveau cinéma il y eut de nombreux différends. D'un côté il y avait Raúl Ruiz qui voulait la construction d'une industrie cinématographique, une cinématographie chilienne, créer une guerre de positions dans laquelle il fallait occuper les écrans ; de l'autre, il y avait Littin qui soutenait une vision plus idéologique ; et Cine Liberación se trouvait entre les deux ». Interview d'Octavio Getino avec l'auteur. (nous traduisions, voir Annexes).

peuple argentin et, parallèlement, il essaya de détacher le péronisme des mesures les plus « contre-révolutionnaires » récemment prises par les autorités argentines. Solanas fut critiqué particulièrement par d'autres délégués latino-américains, parmi lesquels Achugar qui avait vécu exilé en Argentine après le coup d'État en Uruguay de 1973. Achugar lut une liste d'actions « réactionnaires » du gouvernement péroniste, parmi lesquelles la détention et la déportation d'exilés politiques uruguayens. Pour sa part, García-Espinosa essaya de calmer les esprits, en affirmant que bien que le gouvernement de Perón ne pouvait être considéré révolutionnaire, il avait bien un plus grand contenu anti-impérialiste que la plupart des pays latino-américains, comme le montrait le fait qu'il ait reconnu diplomatiquement le gouvernement cubain⁸²².

Hennebelle décrit la discussion – qui dura toute la soirée – comme un « débat homérique » décevant et il ajoute : « un échange de vues approfondi sur la notion de *troisième cinéma* aurait été plus positif »⁸²³. Ce qui est certain est que cette discussion extra-cinématographique provoqua un éloignement – mais pas une rupture totale – de *Cine Liberación* par rapport aux autres membres du Nouveau cinéma latino-américain. En ce sens, il est éloquent qu'aucun des membres du groupe n'ait assisté aux rencontres de Caracas et de Mérida de 1974 et 1976, et qu'ils ne soient pas non plus intégrés dans le Comité de cinéastes d'Amérique latine. À cette période, les divisions idéologiques jouèrent contre une majeure intégration de *Cine Liberación* dans le projet continental du Nouveau cinéma latino-américain. Cependant, à l'heure d'évaluer tout cela, il faut tenir compte de deux aspects : premièrement, l'épisode de Montréal se produisit tardivement, six ans après la sortie de *L'Heure des brasiers* et alors que le Nouveau cinéma latino-américain était loin de son apogée et entamait une étape de crise, tourné vers des positions défensives et solidaires, après les coups d'État en Uruguay et au Chili. Deuxièmement, les désaccords avec d'autres réalisateurs latino-américains ne signifièrent pas que les membres de *Cine Liberación* abandonnèrent le discours latino-américaniste. Même après la dissolution du groupe suite au coup d'État de 1976, l'intégration

⁸²² Andrés Linares. « El cine militante ». In Ignacio Ramonet. *La golosina visual*. Barcelona : Editorial Debate, 2000, p. 279-280. Cité par Mariano Mestman, *op. cit.*

⁸²³ Philippe Billon (pseudonyme de Guy Hennebelle), *op. cit.*, p. 44.

latino-américaine a été, seulement après la situation argentine, la principale préoccupation autour de laquelle ont tourné tant les films que les textes théoriques de ses membres⁸²⁴.

⁸²⁴ Dans le cas de Fernando Solanas, cela est évident dans son film *Le voyage* (1992), une épopée latino-américaine, dont le protagoniste, Martín, traverse tout le continent à la recherche de son père. Quant à Octavio Getino – un des principaux chercheurs en cinéma et médias audiovisuels d'Argentine – il a été coordinateur régional de l'Observatoire du cinéma et de l'audiovisuel latino-américain de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain (OCAL-FNCL) et coordinateur de l'Observatoire Mercosur Audiovisuel (OMA). Dans ses analyses, il prête une attention particulière à l'intégration et à l'échange des produits audiovisuels en Amérique latine. Voir à ce propos : Octavio Getino, « Progrès des politiques d'intégration des cinématographies ibéro-américaines », *op. cit.*; Octavio Getino. *Cine iberoamericano, los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica : FNCL – UNESCO, 2006, 411 p. ; Octavio Getino. *Cine y televisión en América Latina*. Buenos Aires : Ciccus, 1999, 281 p.

B) Vers un troisième cinéma : du manifeste au palimpseste

Les concepts de premier, deuxième et troisième cinéma constituent l'aspect le plus connu du manifeste *Vers un troisième cinéma* écrit par Octavio Getino et Fernando Solanas en 1969⁸²⁵. Ces termes sont indirectement liés au film *L'Heure des brasiers* (1968) ; cependant, contrairement à d'autres aspects du manifeste, ils ne doivent pas leur origine au célèbre long-métrage du groupe *Cine Liberación*, mais à une analyse de la situation cinématographique internationale que Getino et Solanas rendirent publique pour la première fois un an après la sortie internationale du film au Festival de Pesaro.

Pendant les années cinquante et soixante s'était établie, de manière plus ou moins générale, l'idée d'une sorte d'opposition, dans le champ cinématographique, entre un modèle industriel – un cinéma fait par les grands studios, au budget élevé, ayant pour représentants hégémoniques les *majors* hollywoodiennes – et un cinéma d'« auteur » – fortement inspiré de la « politique des auteurs » des *Cahiers du Cinéma* et de la théorie de la caméra stylo d'Alexandre Astruc. Getino et Solanas appellent ces deux modèles respectivement le *premier* et le *deuxième* cinéma et ils y ajoutent une autre catégorie : le troisième cinéma⁸²⁶. Ce dernier est un cinéma de « décolonisation culturelle » au service de la « libération » des pays du Tiers Monde et des mouvements révolutionnaires de la métropole. En ce sens, le troisième cinéma est le versant cinématographique des divers postulats idéologiques développés par des courants intellectuels de gauche à partir du concept de « décolonisation » et de la « théorie de la dépendance ». La naissance du terme est intimement liée à l'Organisation de solidarité des

⁸²⁵ Selon Octavio Getino, la rédaction de *Vers un troisième cinéma* fut son œuvre et elle se fit à partir d'idées élaborées avec Fernando Solanas. L'approbation définitive du texte fut faite tant par lui que par Solanas. (Interview de l'auteur).

⁸²⁶ Comme l'a signalé Claire Chatelet : « [...] à partir de 1965, Les Cahiers du Cinéma ont utilisé régulièrement la notion de « tiers cinéma » pour désigner un cinéma issu de cultures différentes (non occidentales) qui interroge la réalité quotidienne tout en étant inscrit dans une approche historique ». (Cf. Claire Chatelet. *op. cit.*, p. 256n). La proposition du tiers cinéma semble influencée par la pensée de Fernando Birri. Getino et Solanas divisent le champ cinématographique en trois : le premier élément (A) et le deuxième (B) forment un sous-ensemble désignant un statu quo (AB) qui est rejeté – car impérialiste, réactionnaire ou insuffisant, mais toujours bourgeois – alors que le troisième, le troisième cinéma (C) est vu comme le modèle du cinéma de la décolonisation culturelle. Bien que les arguments utilisés soient différents, le schéma tracé par Birri dans le livre *La escuela documental de Santa Fe* (1963) est semblable : il établit qu'en Argentine existe un cinéma « commercial » ou « à succès » (A) et un cinéma « élitiste » ou « évasif » (B), les deux modèles formant réellement part d'un même problème car ils offrent une image « irréaliste » du pays. Selon Birri, en ne dénonçant pas le sous-développement, ces modèles s'en font complices et, pour cela, ils deviennent un cinéma sous-développé ou un « sous-cinéma » (AB). La solution est le troisième modèle (C), consistant dans « un cine nacional, realista, crítico y popular » (« un cinéma national, réaliste, critique et populaire ». (Cf. Fernando Birri. *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991. op. cit.*, p. 18, 225, 230 (nous traduisons).

peuples d’Afrique, Asie et Amérique latine (OSPAAAL) issue de la première Conférence tricontinentale, ayant eu lieu à La Havane en 1966. Plus encore, le manifeste *Vers un troisième cinéma* fut écrit à la demande de l’OSPAAAL pour être publié dans les pages de la revue *Tricontinental*.

Le troisième cinéma est – avec *Esthétique de la faim* de Glauber Rocha et le *Cine imperfecto* (« Cinéma imparfait ») de Julio García-Espinosa – le principal apport théorique produit en Amérique latine pendant les années soixante et le début des années soixante-dix. Sa répercussion internationale fut plus grande que celle des autres théories mentionnées.

Comme l’explique Guy Hennebelle :

[Le troisième cinéma a] une volonté universaliste et une valeur programmatique qui lui ont permis, pour la première fois sans doute dans l’histoire, d’influencer non seulement le cinéma de l’Amérique latine ou d’autres pays du Tiers Monde, mais encore tout un courant du cinéma occidental que l’on a appelé à partir des années 1968 le “cinéma militant”, ou “d’intervention sociale” ou “d’action politique”⁸²⁷.

Il serait hâtif d’attribuer au troisième cinéma le statut de « premier » apport théorique latino-américain à influencer les cinémas du premier monde, au détriment de travaux tels ceux de Paulo Emílio Salles Gomes ou de Rocha lui-même. Cependant, ce n’est pas cela que nous voulons souligner dans le commentaire de Hennebelle, mais plutôt la capacité qu’il attribue au troisième cinéma à influencer les conflits et les positionnements au sein de cinématographies aussi différentes – tant dans leur structure que dans leur degré de développement – que l’étaient les cinémas d’Amérique latine et d’Europe occidentale.

Nous croyons que cette capacité à influencer sur des champs si différents vint en partie du fait que *Cine Liberación*, à partir de 1970, assumait et défendait, face à ses pairs, certains postulats qui n’étaient pas exactement les mêmes que ceux auxquels avait eu accès le public européen. Ces différences peuvent se percevoir non seulement dans les textes apparus après *Vers un troisième cinéma* – peu nombreux et traduits tardivement – mais aussi dans les diverses éditions du manifeste, que nous analyserons par la suite. Comme nous l’avons dit Beatriz

⁸²⁷ Guy Hennebelle. *Cinéma et politique : De la politique des auteurs au cinéma d’intervention. Actes des journées du cinéma militant de la maison de la culture de Rennes 1977-1978-1979*, Paris : Papyrus, Maison de la Culture de Rennes, 1980, p. 195-207. Il est intéressant de signaler que *CinémAction*, la revue fondée par Hennebelle lui-même en 1978 – et qui est encore publiée – tire son nom du « cinéma-action » proposé par Getino et Solanas dans le manifeste.

Sarlo définit *L'Heure des brasiers* comme un « palimpseste-œuvre ouverte » dû le « processus de diverses corrections dans lequel la politique écrivait une nouvelle version sur celle antérieure et où étaient ajoutés ou retirés des plans » en raison de l'évolution de la pensée artistique et politique des auteurs⁸²⁸. En suivant cette idée, notre hypothèse est que *Vers un troisième cinéma* ne doit pas se concevoir comme un manifeste artistique dans son sens habituel – c'est-à-dire un texte en rupture, programmatique, rendu public par un collectif d'artistes⁸²⁹ – mais comme un manifeste-palimpseste dont les lignes programmatiques varient en fonction de l'évolution tant des objectifs que des stratégies fixés par leurs auteurs.

1. Les versions du manifeste

1.1) L'édition de *Tricontinental* et la réédition de *Cine Club*

Vers un troisième cinéma fut publié pour la première fois à La Havane en octobre 1969, dans le treizième numéro de *Tricontinental* et il sortit presque simultanément dans les éditions en français, anglais et espagnol de la revue⁸³⁰. Il s'agit du premier texte qui expose en détail les concepts de premier, deuxième et troisième cinéma, mais ce n'est pas le premier à les mentionner : quelques mois auparavant, dans le numéro 56-57 de *Cine Cubano*, avait été publié l'article *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos* (La culture nationale, le cinéma et L'Heure des brasiers), un long questionnaire où les membres de *Cine Liberación* énonçaient brièvement l'existence des trois types de cinéma⁸³¹.

⁸²⁸ Beatriz Sarlo. « La noche de las cámaras despiertas », *op. cit.*, p. 265.

⁸²⁹ Antje Kramer (éd.) *Les grands manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : TTM, Beaux Arts Éditions, 2011, p. 6-7.

⁸³⁰ Pour la traduction des citations de la version en espagnol de *Tricontinental*, dans cette partie du chapitre, nous suivrons la traduction originale française réalisée par François Maspero, mais avec des modifications qui nous ont paru pertinentes après la lecture du texte en espagnol.

⁸³¹ Octavio Getino, Fernando Solanas. « La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos ». In *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.* (Publié originellement dans : *Cine Cubano* n° 56/57, mai-août 1969).



Revue *Tricontinental* n° 13, octobre 1969.

Un an après la première édition de *Vers un troisième cinéma*, Getino et Solanas publièrent une version révisée et augmentée du manifeste dans la revue mexicaine *Cine Club*. Cette version servit de base à la réédition du manifeste dans le livre *Cine cultura y descolonización* (« Cinéma, culture et décolonisation ») de 1972, du groupe *Cine Liberación*. Comme l'a dit Jonathan Buchsbaum, les rééditions en espagnol du manifeste aussi se firent à partir de la version du texte de *Cine Club*⁸³². La prédominance de cette dernière est telle que la version publiée dans *Tricontinental* a été pratiquement oubliée dans le milieu ibéro-américain. Au contraire, dans les milieux académiques français et anglo-saxons, l'étude de *Vers un troisième cinéma* continue à se faire à partir des versions traduites en 1969⁸³³.

D'après Buchsbaum, la préférence en Amérique latine pour l'édition de *Cine Club* serait due « for whatever reason, perhaps ease of access in Mexico as opposed to Cuba »⁸³⁴. Il faudrait néanmoins rappeler que Getino lui-même alla à Cuba à la fin des années soixante-dix, c'est-à-

⁸³² Jonathan Buchsbaum. « One, Two... Third Cinemas ». *Third Text*, 25:1, 2011, p. 15. Parmi elles il faudrait citer *Algunas observaciones sobre el concepto del Tercer Cine* de Getino lui-même (1979), *Hojas de cine*, l'anthologie sur le Nouveau cinéma latino-américain de l'UNAM (1988) ou, plus récemment, le livre *La máquina de la memoria* de Susana Velleggia (2009).

⁸³³ Seules quelques légères corrections ont été apportées aux premières traductions de 1969.

⁸³⁴ « [...] peut-être à la facilité d'accès au Mexique, contrairement à Cuba ». Jonathan Buchsbaum, *op. cit.*, p. 15 (nous traduisons).

dire un an après la publication du manifeste dans la revue *Tricontinental*⁸³⁵. Malgré l'absence de relations diplomatiques entre Cuba et une grande partie de l'Amérique latine, l'île était alors le principal axe autour duquel tournait le projet du Nouveau cinéma latino-américain. Les articles de *Cine Club* et l'échange épistolaire abondant entre Alfredo Guevara – directeur de l'ICAIC – et des réalisateurs et producteurs tels Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Miguel Littin, Sergio Muniz, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero, Walter Achugar et Octavio Getino et Fernando Solanas eux-même, montrent une relation plus fluide qu'en apparence entre les cinéastes cubains et leurs pairs du Cône Sud⁸³⁶.

Au-delà de ceci, il est surprenant que Getino et Solanas n'aient jamais fait référence à l'existence de deux versions distinctes de *Vers un troisième cinéma*. Cette omission semble particulièrement intéressante dans le cas du livre *Cine cultura y descolonización*. Ce recueil des principaux textes du groupe inclut la version de 1970 à laquelle, cependant, est attribuée la date de publication de l'édition originale de *Tricontinental*. Malgré cela, dans le prologue du livre les auteurs insistent sur leur respect de la chronologie et de la forme originale des textes :

Este libro está destinado a recopilar en forma integral los materiales más importantes, aún a riesgo de eventuales o seguras reiteraciones. Cada artículo, cada declaración o cada reportaje tiene una fecha precisa, y a través de las mismas será factible observar el desarrollo de un proceso en el cual se va modificando de algún modo nuestro pensamiento. (...) algunas ideas o afirmaciones sustentadas en un inicio, deberían ser corregidas o ajustadas hoy, para ser fieles a nuestro pensamiento actual. Sin embargo preferimos mostrar la línea del proceso, antes que las conclusiones actuales del mismo⁸³⁷.

L'absence d'indication sur l'existence des deux versions nous laisse penser que Getino et Solanas considérèrent le deuxième texte comme la version définitive du manifeste, du moins en ce qui concerne les éditions en espagnol. Une grande partie des différences entre le texte de

⁸³⁵ À cette occasion, Getino fit partie du jury d'un concours de la Casa de las Américas. Cf., Mariano Mestman. « Raros e inéditos del grupo Cine Liberación ». *op. cit.*.

⁸³⁶ Voir, à ce sujet, le recueil de lettres du fondateur de l'ICAIC : Guevara, Alfredo. *¿Y si fuera una huella?* *op. cit.*

⁸³⁷ « Ce livre est destiné à rassembler intégralement le matériel le plus important, même au risque de répétitions éventuelles ou certaines. Chaque article, chaque déclaration et chaque reportage ont une date précise et à travers celles-ci il sera possible d'observer le développement d'un processus dans lequel, d'une certaine manière, se modifie progressivement notre pensée. [...] certaines idées ou affirmations soutenues au départ devraient être corrigées ou ajustées aujourd'hui, pour être fidèles à notre pensée actuelle. Nous préférons néanmoins montrer *la ligne du processus* plutôt que les conclusions de ce dernier. ». Octavio Getino, Fernando Solanas, *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 5 (nous traduisons).

1969 et son adaptation ultérieure réside dans l'ajout d'exemples relatifs au champ cinématographique argentin et aux conditions politiques et sociales de l'Argentine et de l'Amérique latine. Par ailleurs, le texte original ne comporte qu'une subdivision – « De lo operativo », dans le dernier tiers du manifeste – alors que l'édition de *Cine Club* a treize chapitres numérotés⁸³⁸. De même, la célèbre citation de Fanon « ... il faut inventer, il faut découvrir » qui introduit la deuxième version du manifeste et sert de guide d'interprétation de celui-ci ne se trouve ni dans la version originale ni dans ses traductions de 1969.

Au-delà de ces aspects formels, les différences les plus significatives entre l'édition de *Tricontinental* et la deuxième version se trouvent précisément dans les passages les plus importants du manifeste : les pages consacrées à la définition du premier, deuxième et troisième cinéma. Une lecture comparée des deux textes permet d'établir l'existence de modifications substantielles dans l'ordre, la structure et le contenu de plusieurs paragraphes. C'est pour cela que nous considérons que l'adaptation réalisée en 1970 suppose une première évolution de la théorie du troisième cinéma.

1.2) Cinéma de la décolonisation

Au cours de cette recherche nous avons trouvé un document dactylographié intitulé *Cine de la descolonización* (Cinéma de la décolonisation) signé Octavio Getino et Fernando Solanas. L'absence de toute référence à celui-ci dans d'autres textes de *Cine Liberación* ou de Getino nous porte à conclure qu'il s'agit d'un document inédit. Après l'avoir analysé nous avançons l'hypothèse qu'il s'agit d'une ébauche de *Vers un troisième cinéma*.

⁸³⁸ I. Lo de ellos y lo de nosotros; II. Dependencia y colonización cultural; III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina. Primer y segundo cine; IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine; V. Avance y desmistificación (sic) de la técnica; VI. Cine de destrucción y construcción; VII Cine-acción; VIII. El cine y las circunstancias; IX. ¿Cine perfecto?: la práctica y el error; X. El grupo de cine como guerrilla; XI. Distribución del tercer cine; XII. Cine-acto = espectadores y protagonistas; XIII. Categorías del tercer cine. (I. *Le leur et le nôtre* ; II. *Dépendance et colonisation culturelle* ; III. *Les modèles cinématographiques néocoloniaux en Argentine. Premier et deuxième cinéma* ; IV. *De leur cinéma à notre cinéma* ; V. *Progrès et démystification de la technique* ; VI. *Cinéma de destruction et de construction* ; VII. *Cinéma-action* ; VIII. *Le cinéma et les circonstances* ; IX. *Cinéma parfait ? La pratique et l'erreur* ; X. *Le groupe de cinéma comme guérilla* ; XI. *Distribution du troisième cinéma* ; XII. *Cinéma-acte = spectateurs et protagonistes* ; XIII. *Catégories du troisième cinéma*. [nous traduisons].)

La longueur du texte correspond approximativement à un tiers du manifeste⁸³⁹ et n'inclut pas toutes les idées abordées dans ce dernier : il se limite à la définition des trois cinémas et à des questions relatives au groupe de cinéma-guérilla, à la diffusion et exploitation des films du troisième cinéma et aux « catégories » internes à celui-ci⁸⁴⁰. Bien que l'argumentation soit semblable à celle de *Vers un troisième cinéma*, dans *Cine de la descolonización* se trouvent une plus grande répétition de mots, de nombreux termes barrés et des corrections inscrites à la main. Il y a aussi une certaine imprécision au moment d'aborder certains concepts fondamentaux de la théorie du troisième cinéma. Par exemple « cinéma-guérilla » est parfois mentionné comme « guérilla-cinéma », tandis que « cinéma-essai » apparaît comme « cinéma-tentative » et le mot « lutteurs » remplace le mot « militants ». Par ailleurs, les extraits des œuvres de Frantz Fanon et d'Ernesto Guevara ne sont qu'approximatifs, alors que dans les éditions publiées du manifeste, ils ont été corrigés.

Voici un exemple :

La subordinación del cine según modelos americanos, aunque sea solamente en el idioma del film, obliga a la adopción de partes de aquella ideología que sólo permite un ~~idioma~~ *lenguaje* [corrigé à la main]. Solamente una relación entre la obra y el espectador⁸⁴¹.

(*Cine de la descolonización*)

La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en lo formal, en el lenguaje, conduce a la adopción de ciertas formas de la ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro⁸⁴².

(*Vers un troisième cinéma, Tricontinental*, 1969)

⁸³⁹ *Cine de la descolonización* est composé de dix-sept pages typographiées dans une police Courier. La première d'entre elles est numérotée avec le chiffre 4. Malgré cela, le document commence par le titre et par les noms des auteurs, ce qui nous porte à penser qu'il s'agit du début du texte envisagé.

⁸⁴⁰ Le texte se divise en neuf sections et une introduction : El primer cine ; El segundo cine ; El tercer cine ; Desmistificación (sic) de la técnica ; Cine de la destrucción y de la construcción ; Cine-guerrilla ; Difusión del tercer cine ; Cine-Acción ; Categorías del tercer cine. (*Le premier cinéma ; Le deuxième cinéma ; Le troisième cinéma ; Démystification de la technique ; Cinéma de la destruction et de la construction ; Cinéma-guérilla ; Diffusion du troisième cinéma ; Cinéma-action ; Catégories du troisième cinéma* » [nous traduisons].)

⁸⁴¹ « La subordination du cinéma aux modèles américains, même si ce n'est que par la langue du film, oblige l'adoption de parties de cette idéologie-là que seule permet une langue un langage. Seule une relation entre l'œuvre et le spectateur. ». Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine de la descolonización*, op. cit. (nous traduisons).

⁸⁴² « L'insertion du cinéma aux modèles américains, même quand elle se limite à la forme et au langage, conduit à l'adoption de certaines formes d'idéologie qui ont eu pour résultat ce langage et non un autre. (Traduction personnelle). Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, n° 13, La Havane, 1969, p. 120.

La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra⁸⁴³.

(*Vers un troisième cinéma*, *Cine Club*, 1970)

Chaque phrase de *Cine de la descolonización* trouve une correspondance dans une phrase ou un groupe de phrases de la deuxième version de *Vers un troisième cinéma*, mais pas nécessairement dans la version apparue dans *Tricontinental*. L'exemple cité le montre bien : la relation œuvre-spectateur est insinuée dans *Cine de la descolonización* et rédigée plus attentivement dans la version de *Cine Club*, mais elle n'apparaît pas dans le texte de *Tricontinental*. De même, la structure du texte inédit est plus proche de celle de la deuxième version, même si parfois s'y trouvent des expressions qui n'apparaissent que dans la première édition. Par ailleurs, le texte inédit se réfère explicitement à l'absence de certains passages, par l'utilisation de points de suspension entre parenthèses : « (...) ». Ceci montre que le document fait référence à un texte antérieur.

Ces ambivalences rendent très difficile d'établir exactement si *Cine de la descolonización* fut écrit avant la première ou avant la deuxième version de *Vers un troisième cinéma*. D'une part, les hésitations stylistiques et les imprécisions terminologiques nous portent à penser qu'il s'agit d'une ébauche préalable à l'édition de *Tricontinental*. D'autre part, la structure est plus proche de celle de la version augmentée publiée dans *Cine Club*, ce qui porterait à conclure qu'il fut écrit après la publication du manifeste dans *Tricontinental*.

Si nous acceptons cette seconde hypothèse, il serait difficile d'expliquer le manque de précision de certains concepts ainsi que la rédaction sommaire, puisque tant le style que la terminologie auraient déjà été précisément fixés à travers la publication du manifeste dans la revue de l'OSPAAAL. De même – et cela nous paraît fondamental – la raison pour laquelle le texte en question a son propre titre, *Cine de la descolonización*, serait également inexplicable.

Il est possible que ce document inédit soit préalable à la première version de *Vers un troisième cinéma* et que l'idée originale de Getino et Solanas ait été d'écrire un texte plus

⁸⁴³ « L'insertion du cinéma dans les modèles américains, même si seulement dans le langage, conduit à l'adoption de certaines formes de cette idéologie-là qui ont eu pour résultat ce langage et non un autre, cette conception de la relation œuvre-spectateur et non une autre ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 65 (nous traduisons).

proche de l'édition de 1970 que de celle de 1969. Le caractère internationaliste de *Tricontinental* – publié, rappelons-le, en espagnol, anglais, français et italien – pourrait les avoir portés à retoucher ce premier texte en omettant les exemples et argumentations trop centrés sur l'Amérique latine ou l'Argentine. Cela expliquerait pourquoi *Cine de la descolonización* est plus proche de la version de 1970 malgré ses imprécisions stylistiques et conceptuelles, et pourquoi Getino a toujours préféré la version révisée du manifeste au texte de *Tricontinental*. Une dernière donnée va dans ce sens : nous trouvons *Cine de la descolonización* dans les archives de l'ICAIC, et Octavio Getino se souvient avoir terminé et corrigé, à Cuba, la première version du manifeste publiée dans *Tricontinental*⁸⁴⁴. *Cine de la descolonización* a donc pu être une de ses ébauches. Nous conservons cette possibilité, bien qu'elle ne soit qu'une simple élucubration, en espérant que d'autres recherches puissent clarifier cela.

Cine de la descolonización laisse transparaître une certaine hésitation dans l'établissement de la différence entre le deuxième et le troisième cinéma, ainsi que dans le passage de l'un à l'autre. Comme nous l'avons dit, nous avons remarqué des différences à ce même sujet entre la première édition du manifeste et ses rééditions successives. L'étude de ces modifications nous semble intéressante car elle permet de clarifier l'évolution de la théorie ainsi que ses limites conceptuelles.

2. Les trois cinémas : différentes structures et emphases

Getino et Solanas développèrent les concepts de premier, deuxième et troisième cinéma dans le troisième chapitre de la version augmentée du manifeste. Cette section porte pour titre « Los modelos cinematográficos neocoloniales en la Argentina. El primer y segundo cine » (« Les modèles cinématographiques néocoloniaux en Argentine. Le premier et le deuxième cinéma »). Malgré cela, l'analyse ne se limite pas au cinéma argentin : elle inclut des exemples d'autres cinématographies d'Amérique latine et du Tiers Monde, ainsi que d'Europe et des États-Unis. L'allusion explicite à l'Argentine est probablement due à la prédominance d'exemples de ce pays tout au long du chapitre. Cette partie du manifeste correspond à l'introduction et aux sections « Le premier cinéma », « Le deuxième cinéma » et « Le

⁸⁴⁴ Par contre, Getino ne se souvient pas que des modifications aient été apportées entre la version de 1969 et les éditions postérieures. (Correspondance avec l'auteur).

troisième cinéma » de *Cine de la descolonización* qui recouvrent un peu plus que le premier tiers du texte inédit.

Tant dans la version augmentée que dans le texte inédit, la structure argumentative est la suivante :

- a) Les auteurs affirment que le caractère national d'une culture et d'un cinéma ne dépend pas de critères géographiques mais dépend de leur engagement envers le processus de libération⁸⁴⁵.
- b) Ils exposent que les frontières entre les différents cinémas nationaux ont été effacées par la pénétration – et l'imposition – du modèle hollywoodien.
- c) Ils définissent ce modèle comme le premier cinéma et établissent ses structures et portées idéologiques.
- d) Ils établissent que le deuxième cinéma est une réponse à ce modèle et définissent tant ses structures que ses limitations idéologiques.
- e) Ils expliquent le contexte culturel et politique qui rend le deuxième cinéma insuffisant en Argentine et en Amérique latine et exposent la nécessité de passer à un troisième cinéma.
- f) En dernier lieu, ils expliquent en quoi consiste ce type de cinéma.

Dans l'édition de *Tricontinental* et dans les traductions de 1969 la structure est différente : les références au contexte argentin et latino-américain sont beaucoup plus limitées dans les passages expliquant pourquoi les conditions culturelles, sociales et politiques ont rendu indispensable l'émergence d'un troisième cinéma. Les paragraphes qui correspondent à e) ne se rencontrent pas dans l'édition originale ou bien ils se retrouvent dans un extrait précédant l'explication des concepts de premier, deuxième et troisième cinéma. Ainsi, la situation de l'Argentine et du reste de l'Amérique latine se détache en large mesure de l'explication relative aux trois concepts.

Par une analyse plus approfondie de cette partie du manifeste, nous pourrions voir quelles sont les autres conséquences de ces changements de structure sur l'argumentation. Dans les deux versions publiées du manifeste, le premier cinéma est décrit comme le modèle

⁸⁴⁵ Cet extrait ne se trouve pas dans la traduction anglaise ; comme le signale Jonathan Buchsbaum, il est possible que cette omission soit due à une inattention du traducteur ou du maquettiste. Jonathan Buchsbaum, *op. cit.*

cinématographique nord-américain, qui a atteint une position dominante au niveau mondial dans le champ cinématographique. Il s'agit d'un cinéma imposé par l'« impérialisme yankee » et qui, de ce fait, satisfait « antes que nada las necesidades culturales y de plusvalía de una particular ideología, de una concepción del mundo: la del capital financiero norteamericano »⁸⁴⁶. Il serait cependant nécessaire de souligner que le concept de premier cinéma ne se réfère pas seulement à l'industrie cinématographique nord-américaine mais plutôt au *modèle* de cinéma développé et exporté par Hollywood. Dans ce sens, la première définition de ce cinéma donnée par les auteurs est « el cine a la americana » et non « el cine americano »⁸⁴⁷. C'est pour cette raison que les grands studios latino-américains pourraient être considérés comme du premier cinéma.

Dans la deuxième version du manifeste ce dernier aspect est mis en avant, même si, remarquons-le, selon les auteurs les sociétés cinématographiques qui suivent le modèle du premier cinéma en Argentine et en Amérique latine restent des industries dépendantes et peu importantes dans les économies nationales. Dans cette version, Getino et Solanas s'attardent aussi sur l'énumération des institutions proches du cinéma dominant et qui permettent sa diffusion internationale :

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina, la industria cinematográfica es una industria raquítica, como raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía dependiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadientes⁸⁴⁸.

⁸⁴⁶ « [...] avant tout les nécessités culturelles et de plus-value d'une idéologie particulière, d'une conception du monde : celle du capital financier nord-américain ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, *op. cit.* p. 119-120 (nous traduisons).

⁸⁴⁷ Respectivement, « le cinéma à l'américaine » et « le cinéma américain ». Octavio Getino et Fernando Solanas, « La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos », *op. cit.*, p. 39 (nous traduisons).

⁸⁴⁸ « À côté de cette industrie et de ses structures de commercialisation, naissent les institutions du cinéma, les grands festivals, les écoles officielles et, parallèlement, les revues et les critiques qui la justifient et la complètent. Nous nous trouvons face à l'armature du premier cinéma, du cinéma dominant, celui qui, depuis les métropoles, se projetait sur les pays dépendants et qui trouve en eux ses continuateurs complaisants. Mais contrairement à ce qui se passe dans les régions dominantes, en Argentine l'industrie cinématographique est une industrie rachitique, de même que rachitiques sont ses possibilités de développement. Une industrie qui, en tant que telle, dans le cadre d'une économie dépendante, est moins importante que celle de la fabrication de cure-dents. ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 66 (nous traduisons).

Selon Getino et Solanas, l'impact du premier cinéma est tel qu'il a réussi à s'imposer à échelle mondiale et à effacer, en large mesure, les caractéristiques propres qui contribuaient à différencier les anciennes cinématographies nationales. Voilà pourquoi quasiment aucune œuvre ne réussit à rester indépendante de la puissante influence du cinéma hégémonique :

Resulta difícil en nuestro tiempo distinguir dentro del cine comercial y aún en el llamado "cine de autor", tanto en los países capitalistas como en los socialistas, una obra que escape a los modelos del cine americano. El dominio de este cine es tal que obras monumentales como La guerra y la paz del soviético Bondarchuk son a su vez monumentales ejemplo de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por el cine americano (estructura, lenguaje, etc.) y en consecuencia a la concepción de aquél⁸⁴⁹.

La rédaction de ce paragraphe dans la deuxième version du manifeste présente des particularités intéressantes :

Resulta difícil en nuestro tiempo distinguir dentro del cine comercial y aun **en gran parte** del llamado "cine de autor", una obra que escape a los modelos del cine americano. El dominio de éste es tal que incluso los filmes "monumentales" de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos **hollywoodenses**, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación⁸⁵⁰.

Au-delà de l'omission de Bondartchouk et de l'inclusion de Rocha, la concession faite au « cinéma d'auteur » est surprenante. La premier version dit « même dans le cinéma dit cinéma d'auteurs », alors que dans la deuxième édition la proposition se relativise : « même en grande partie du cinéma dit *cinéma d'auteurs* ». Dans le deuxième texte, Getino et Solanas reconnaissent que le cinéma d'auteur peut parfois atteindre une certaine indépendance par rapport au modèle hégémonique. Comme nous le verrons, cette attitude plus ouverte envers le

⁸⁴⁹ « Il s'avère difficile, à notre époque, de distinguer à travers le cinéma commercial et même dans le cinéma dit cinéma d'auteurs, aussi bien dans les pays capitalistes que dans les pays socialistes, une œuvre qui échappe aux modèles du cinéma américain. La domination de ce cinéma est telle que des œuvres monumentales comme La guerre et la paix du Soviétique Bondartchouk sont en même temps des exemples monumentaux de la soumission à toutes les propositions imposées par le cinéma américain (structure, langage, etc.) et en conséquence à la conception qui est la sienne. » Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 119-120 (nous traduisons).

⁸⁵⁰ « Il s'avère difficile, à notre époque, de distinguer à travers le cinéma commercial et même en grande partie du cinéma dit cinéma d'auteurs, aussi bien dans les pays capitalistes que dans les pays socialistes, une œuvre qui échappe aux modèles du cinéma américain. La domination de ce cinéma est telle que des œuvres monumentales du cinéma récent de la plupart des pays socialistes, sont en même temps, des exemples monumentaux de la soumission à toutes les propositions imposées par les modèles hollywoodiens qui, comme a dit Glauber Rocha, donnent lieu à un cinéma d'imitation. » Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 65 (nous traduisons).

« cinéma d’auteur » ou deuxième cinéma sera une des caractéristiques fondamentales de la deuxième version du manifeste.

Pour les auteurs, une des conséquences les plus graves de cette « imitation » du modèle hollywoodien est la conception du cinéma comme simple spectacle, avec une durée, une structure et une forme de diffusion standardisées, sous-tendues par une conception bourgeoise – « du XIX^e siècle » – de l’art, dans laquelle « el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida una capacidad de construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla »⁸⁵¹.

Le deuxième cinéma est la « première alternative » au premier cinéma. Les trois textes exposent que ce deuxième cinéma – ou cinéma d’auteur – développa, avec un succès plus ou moins grand, ses propres structures de distribution et d’exploitation, telles que les ciné-clubs et les salles art et essai, ainsi qu’une presse spécialisée. Son objectif fut de concurrencer le premier cinéma et de renforcer les cinématographies nationales, en les maintenant en même temps indépendantes des grands studios du modèle industriel. Le problème du deuxième cinéma résiderait dans le fait qu’il tente de concurrencer le premier – c’est-à-dire de transformer le champ cinématographique – en s’en tenant aux règles du « système », amplement favorables au cinéma hégémonique. C’est pour cela que le deuxième cinéma finit par être dévoré par le « système », qui s’approprie de ces tentatives pour son propre bénéfice : soit faire sa propre mise à jour stylistique, soit pour inoculer de faibles doses de critique aptes à satisfaire les voix dissidentes et éviter leur radicalisation. La réflexion de Getino et Solanas sur l’art « réformiste » ou « progressiste » peut s’appliquer aux auteurs du deuxième cinéma qui seront condamnés « a realizar la mejor obra de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirán tan sólo a la sobrevivencia de ésta »⁸⁵².

Bien que les diverses versions du manifeste et *Cine de la descolonización* partagent le diagnostic ci-dessus, ils diffèrent significativement par le cadre géographique dans lequel ils situent le deuxième cinéma et, surtout, par l’évaluation qu’ils font de ce modèle cinématographique. La version de *Tricontinental* souligne immédiatement le caractère

⁸⁵¹« [...] l’homme n’est admis que comme objet consommateur et passif ; plutôt que de lui reconnaître une capacité à construire l’Histoire, il n’est autorisé qu’à la lire, la contempler, l’écouter, la subir ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 120 (nous traduisons).

⁸⁵²« [...] à réaliser la meilleure œuvre de gauche qui puisse aujourd’hui être admise par la droite et elles ne serviront qu’à la survie de cette dernière ». *Ibid.*, p. 118 (nous traduisons).

international du deuxième cinéma. Pour cela, elle donne comme exemples de cette catégorie plusieurs tentatives de rénovation cinématographique européennes et latino-américaines, sans faire de distinctions entre elles : « La primera alternativa a éste que podríamos llamar primer cine, nació con el llamado “cine de autor”, “cine expresión”, “nouvelle vague”, “cinema novo”, o convencionalmente segundo cine »⁸⁵³. Pour leur part, tant la version de *Cine Club* que *Cine de la descolonización* ne font référence qu’au cas argentin : « La primera alternativa del primer cine nace **en nuestro país** con el llamado “Cine de Autor”, “Cine expresión” o “Nuevo Cine” »⁸⁵⁴. Parmi les représentants du deuxième cinéma, les auteurs mentionnent dans ces deux textes une série de réalisateurs qui constituèrent, selon eux, « l’avant-garde du cinéma argentin » : Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Khun et Fernando Birri. L’extrait met en relief, d’après nous, que les auteurs ne visent pas le même destinataire dans les deux versions. La spécificité des exemples de la version de *Cine Club* suppose un lecteur qui soit un tant soit peu au courant de la situation dans laquelle se trouvait le cinéma argentin de l’époque, alors que dans le texte de *Tricontinental* les références sont beaucoup plus générales et, évidemment, plus étendues en termes géographiques.

Les auteurs font preuve d’une certaine hésitation par rapport à comment et où classer le cinéma de Fernando Birri, qui s’éloigne en large mesure du reste des cinéastes argentins qu’ils ont cités dans le cadre du deuxième cinéma. Dans la version augmentée du manifeste ils écrivent que Fernando Birri « con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino »⁸⁵⁵. L’évaluation de Birri est positive, mais elle paraît moins enthousiaste que dans *Cine de la descolonización* : « [Fernando Birri] con su *Tire dié* creó el verdadero documental en Argentina »⁸⁵⁶. Le changement apparu dans le manifeste par rapport à l’ébauche voulait sûrement justifier la décision de cataloguer Birri comme auteur du deuxième cinéma. Cependant, comme le montre Ana Laura Lusnich, au début des années soixante-dix la position du groupe *Cine Liberación* envers Fernando Birri et d’autres auteurs argentins

⁸⁵³ « La premier réponse à cela, que nous pourrions appeler le premier cinéma, est née avec ce qu’on a appelé « le cinéma d’auteur », le « cinéma expression », la « nouvelle vague », le « cinema novo » o, conventionnellement, le deuxième cinéma ». *Ibid.*, p. 120 (nous traduisons).

⁸⁵⁴ « La premier réponse au premier cinéma naît dans notre pays avec ce qu’on a appelé le "Cinéma d’auteur", "Cinéma expression", ou "Nouveau cinéma" ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 66 (nous traduisons).

⁸⁵⁵ « [...] avec *Tire dié*, inaugure le documentarisme testimonial argentin ». *Ibid.*, p. 66-67 (nous traduisons).

⁸⁵⁶ « [Fernando Birri] avec son *Tire dié* créa le véritable documentaire en Argentine ». Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine de la descolonización*, *op. cit.*, p. 7 (nous traduisons)..

changea à nouveau : les filmographies de Birri, Murúa, Favio et Martínez Suárez furent considérées comme « la línea de nacimiento del tercer cine »⁸⁵⁷.

L'évaluation du deuxième cinéma est aussi différente si nous comparons les deux versions du manifeste et *Cine de la descolonización*. L'édition de *Tricontinental* soutient : « La alternativa significaba un **progreso** en tanto reivindicación de la libertad del autor a expresarse con un lenguaje no estandarizado (sic), en tanto **apertura hacia un intento** de descolonización cultural »⁸⁵⁸. Cette affirmation est nuancée dans *Cine de la descolonización* : le « progrès » ne semble déjà plus si net ; cependant la possibilité que le deuxième cinéma soit plus qu'une « tentative » de décolonisation culturelle est envisagée : « El segundo cine representó un **progreso aparente** para la exigencia de libertad de los autores, los que así no tenían que expresarse de forma estandarizada (sic), siendo éste **el comienzo o el intento** de la descolonización cultural »⁸⁵⁹. Enfin, la réédition de 1970 souligne davantage les progrès que supposa le deuxième cinéma : « El segundo cine significa un **evidente progreso** en tanto reivindicación del autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto **apertura o intento** de descolonización cultural »⁸⁶⁰. La nouvelle évaluation du cinéma d'auteur est plus positive dans cette version du manifeste que dans les précédentes.

En dernier lieu, le troisième cinéma – dont nous parlerons plus en détail par la suite – est défini, dans les différentes versions du manifeste, comme une réponse aux modèles cinématographiques décrits auparavant. Cette réponse se situe en dehors du « système » et elle est au service de la « libération », à laquelle elle contribue à travers la décolonisation du cinéaste, du cinéma et de la culture :

⁸⁵⁷ « [...] le point de départ du troisième cinéma ». Cf. Ana Laura Lusnich « La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta ». In Ana Laura Lusnich et Pablo Piedras (éd.). *Una historia del cine político u social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires : Nueva Librería, 2009, p. 118 (nous traduisons).

⁸⁵⁸ « Cette réponse signifiait un progrès, en tant que revendication de l'auteur pour s'exprimer librement dans un langage non-standardisé ; c'était une ouverture vers une tentative de décolonisation culturelle ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 120 (nous traduisons).

⁸⁵⁹ « Le deuxième cinéma représente un progrès apparent pour l'exigence de liberté des auteurs qui, ainsi, n'avaient pas à s'exprimer de manière standardisée, puisque c'était là le début ou la tentative de la décolonisation culturelle ». Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine de la descolonización*, op. cit. p. 4 (nous traduisons).

⁸⁶⁰ « Le deuxième cinéma signifie un progrès évident en tant que revendication de l'auteur pour s'exprimer de manière non-standardisée, en tant que commencement ou tentative de décolonisation culturelle ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 66 (nous traduisons).

La lutte antimpérialiste des peuples du tiers monde et de leurs équivalents en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer cine es para nosotros aquél que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada; la descolonización de la cultura⁸⁶¹.

3. Le passage du deuxième au troisième cinéma : les différences entre les versions du manifeste

Le troisième cinéma est-il une radicalisation du deuxième ou une conception complètement nouvelle de la cinématographie ? La réponse change selon que nous analysons l'édition augmentée du manifeste ou que nous nous en tenions à la version de *Tricontinental*.

Dans la version révisée de *Vers un troisième cinéma*, nous trouvons la réflexion ci-dessous :

En una situación donde el “estado de hecho” sustituye al “estado de derecho”, el hombre de cine, un trabajador más en el frente de la cultura, deberá tender, para no autonegarse, a radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo. ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, ***sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezca el Sistema***, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaborada para combatirlos? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine?⁸⁶²

Dans l'extrait cité le troisième cinéma est présenté comme une radicalisation du deuxième cinéma ou, même, comme une synthèse de ses « meilleures expériences » mise au service de la décolonisation culturelle. Il convient de souligner que, selon cette définition, le troisième cinéma peut tirer profit du « système » ou – pour le dire dans les termes des auteurs – « ***profiter de toutes les failles*** » offertes par celui-ci. Cependant, se servir du système, ne serait-ce qu'à travers des stratégies subversives, implique de ne pas se situer complètement en marge de celui-ci. Pour cela, cet extrait résulte particulièrement ambigu si nous tenons

⁸⁶¹ « La lutte anti-impérialiste des peuples du Tiers monde et de leurs équivalents dans les métropoles constitue dès maintenant l'axe de la révolution. Le troisième cinéma, c'est pour nous celui qui reconnaît dans cette lutte la plus gigantesque manifestation culturelle, scientifique et artistique de notre époque, la grande possibilité de construire, à partir de chaque peuple, une personnalité libérée ; la décolonisation de la culture ». Getino, Fernando Solanas. «Hacia un tercer cine». *Tricontinental*, op. cit., p. 116 (nous traduisons).

⁸⁶² « Dans une situation où « l'état de fait » remplace « l'état de droit », l'homme de cinéma, un travailleur ordinaire sur le front de la culture, devra tendre, pour ne pas s'auto-nier, à radicaliser constamment sa position afin de rester à la hauteur de son temps. Quelle possibilité de développement existe-t-il pour cette tentative du deuxième cinéma, si ce n'est celle d'entreprendre, sans cesser de profiter de toutes les failles qu'offre encore le Système, une œuvre toujours plus indigeste pour les classes dominantes, toujours plus explicitement élaborée pour les combattre ? Quelle autre alternative que le saut à un troisième cinéma synthèse des meilleures expériences laissées par le deuxième cinéma ? ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 68 (nous traduisons).

compte, d'une part, des critiques envers le deuxième cinéma exposées précédemment et, d'autre part, du fait que le troisième cinéma ne dialogue pas avec les « modèles cinématographiques néocoloniaux » mis en relief par Getino et Solanas dans le texte *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos*. Dans ce texte, les auteurs définissaient explicitement le troisième cinéma comme un cinéma qui ne tombait pas « en la trampa del diálogo con quien no se puede dialogar »⁸⁶³.

Il est significatif que dans *Cine de la descolonización* ne soit pas envisagée la possibilité de profiter des « failles » laissées par le Système. Ce texte comporte un paragraphe semblable à l'extrait de *Vers un troisième cinéma* que nous avons cité auparavant ; néanmoins, dans celui-ci est explicitement affirmé que le troisième cinéma doit éviter toute association avec les circuits de production, distribution et exploitation traditionnels :

En una situación donde el “Estado del hecho” sustituye al “Estado del derecho” el cineasta, que no es más que un trabajador [palabras tachadas a mano] en el frente cultural debe tratar de radicalizar permanentemente sus posiciones para no negarse a sí mismo y estar al final a la altura de su época. ¿Qué posibilidades de desarrollo existen para el segundo cine, **sin tener que caer en las redes del empresariado, pasando por alto las soluciones que brinda el sistema** [palabras tachadas a mano] para [palabras tachadas a mano] realizar un trabajo, que cada vez será más inaceptable para las clases dirigentes, cada vez será más cuidadoso en su realización, para de esta forma estar aptos para la lucha? ¿Qué otras alternativas quedan si no [palabras tachadas a mano] las del comienzo de un nuevo cine, ~~el cine del~~ el tercer cine, que es la síntesis de las mejores experiencias del segundo cine? [punto de interrogación añadido a mano]⁸⁶⁴.

Il semblerait que les auteurs hésitent au moment d'établir quelle attitude adopter face aux circuits traditionnels. Même si, dans *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos* et dans *Cine de la descolonización* tout lien avec ces circuits est nié, la version augmentée du manifeste comporte une certaine concession, qui consiste à permettre un rapprochement

⁸⁶³ « [...] dans le piège du dialogue avec qui il est impossible de dialoguer ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « La cultura nacional, el cine y la Hora de los Hornos », *op. cit.*, p. 39-40 (nous traduisions).

⁸⁶⁴ « Dans une situation où « l'État du fait » remplace « l'État du droit », le cinéaste, qui n'est autre qu'un travailleur [mots barrés à la main] sur le front culturel, devra essayer de radicaliser constamment ses positions pour ne pas se nier lui-même et être, finalement, à la hauteur de son époque. Quelles possibilités de développement existe-il pour le deuxième cinéma, **sans avoir à tomber dans les filets des grandes entreprises en faisant fi des solutions qu'offre le système** [mots barrés à la main] pour [mots barrés à la main] réaliser une œuvre toujours plus inacceptable pour les classes dirigeantes, toujours plus soignée dans sa réalisation pour ainsi être prêt à la lutte ? Quelles autres alternatives restent si ce n'est [mots barrés à la main] celles du début d'un nouveau cinéma, ~~le cinéma du~~ le troisième cinéma, qui est la synthèse des meilleures expériences du deuxième cinéma ? [point d'interrogation ajouté à la main] ». Octavio Getino, Fernando Solanas. In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine de la descolonización*, *op. cit.*, p. 9 (nous traduisions).

stratégique : utiliser « toutes » les marges ou « failles » offertes par le système, pour le combattre.

Dans l'édition augmentée du manifeste ainsi que dans *Cine de la descolonización*, la politique « réformiste » du deuxième cinéma est rejetée, surtout parce que le contexte politique du Tiers Monde – qui se caractérisait par la présence quasi constante de régimes militaires – ne permettait pas d'obtenir des changements dans le « système néocolonial » en suivant les voies institutionnelles respectées par le deuxième cinéma :

El planteamiento de una política de presiones que permita imprimir cambios sustanciales en las estructuras del Sistema podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ese no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo⁸⁶⁵.

À en juger par les extraits cités, il semblerait que la nécessité d'un troisième cinéma vienne de l'absence d'« états de droit » et de la perpétuation d'« états de fait » dans le Tiers Monde, qui empêchent sa libération. Voilà pourquoi il est si important que le cinéma « radicalise constamment sa position afin de rester à la hauteur de son temps ». L'argumentation est centrée sur l'Argentine, l'Amérique latine et le reste du Tiers Monde ; selon la vision des auteurs, le troisième cinéma deviendrait synonyme du seul cinéma légitime dans le Tiers Monde. À ce propos, remarquons que le terme « troisième cinéma » est directement influencé par le concept de Tiers Monde, ainsi que par celui de *Tricontinental*, dans lesquels la notion de troisième ou de trois est claire, notion qui exclut tant les pays capitalistes que l'URSS et qui recherche un modèle alternatif naissant de l'alliance des nations des trois continents qui composent le Tiers Monde.

À partir des arguments que nous avons cités, il faudrait se demander si la notion de troisième cinéma pourrait être pertinente au-delà du Tiers Monde, particulièrement dans des contextes où existaient bien un « état de droit » et des possibilités que le système « jette du lest » ou « fasse des concessions », c'est-à-dire, où étaient en place des régimes démocratique-bourgeois n'étant pas sous la constante menace d'intervention des forces armées. La question

⁸⁶⁵ « La mise en place d'une politique de pressions qui permette d'introduire des changements substantiels dans les structures du Système pourrait être viable dans des situations avec des régimes capables de jeter du lest ou concéder. Mais ce n'est déjà pas le cas de l'Amérique latine ni des pays non-libérés du Tiers Monde ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 67 (nous traduisions).

ne manque pas d'intérêt car telle était la situation à la fin des années soixante-dix dans presque toute l'Europe, à l'exception de l'Espagne, le Portugal et la Grèce.

Comme nous l'expliquons en parlant des différences de structure de chaque version du manifeste, l'édition de *Tricontinental* ne renferme pas de références au contexte politique latino-américain dans les paragraphes qui proclament la nécessité d'un troisième cinéma⁸⁶⁶. Cela est révélateur, car cette première version du manifeste ne fut pas destinée exclusivement à un public latino-américain mais, en large mesure, aux lecteurs européens des éditions traduites de *Tricontinental*⁸⁶⁷. Dans cette édition, Getino et Solanas utilisent une ligne argumentative qui inclut explicitement l'Europe occidentale dans la sphère du troisième cinéma. Ils affirment textuellement que le réformisme du deuxième cinéma est insuffisant tant dans le Tiers Monde que dans le Premier : « [le deuxième cinéma] es una búsqueda sin perspectivas viables, a no ser las de quedar institucionalizada como "el ala juvenil e iracunda de la sociedad", es decir de la sociedad neocolonizada o de la sociedad capitalista »⁸⁶⁸.

La possibilité de profiter des « failles » du système n'est pas non plus présente dans le texte original. À son tour, le troisième cinéma n'est pas considéré comme une « synthèse des meilleures expériences du deuxième cinéma », mais comme un projet cinématographique ouvertement révolutionnaire, qui se trouve complètement en marge du système :

Alternativas reales, distintas a las que ofrece el Sistema, son sólo posibles mientras que cumplan uno de dos requisitos: elaborar obras indigeribles por el Sistema y ajenas a sus necesidades u obras que salgan directa y explícitamente a combatirlo. Cualquiera de estos requisitos no puede tener cabida en las alternativas que sigue ofreciendo el

⁸⁶⁶ Sa seule mention est d'ordre technique et elle est donnée à titre d'exemple ; il s'agit de l'infructueuse « búsqueda de un mercado de 200 mil espectadores en la Argentina, cifra que se supone cubre los costos de una producción local independiente ». (« [...] recherche d'un marché de deux-cent-mille spectateurs en Argentine, chiffre qui est supposé couvrir les coûts d'une production locale indépendante ». (Cf. Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 120 [nous traduisions]).

⁸⁶⁷ Bien entendu les traductions facilitèrent l'accès au manifeste aux nations asiatiques et africaines, puisque le français et l'anglais furent les principales langues coloniales. L'accès aux éditions traduites de *Tricontinental* restait néanmoins plus facile en Europe. Selon Reinaldo Morales Campos, au moins la moitié des exemplaires de la revue étaient publiés en français et en anglais ; entre 1967 et 1971, la revue fut également publiée en italien par la librairie Feltrinelli de Milan. Cf. Reinaldo Morales Campos. « A 45 años de la OSPAAL : Arte y solidaridad tricontinental ». Disponible sur :

<http://www.cubainformacion.tv/index.php/cuba/historia/18970-a-45-anos-de-la-ospaal-arte-y-solidaridad-tricontinental> (consulté le 7 juin 2012).

⁸⁶⁸ « [Le deuxième cinéma] est une démarche sans perspective viable, si ce n'est celle de devenir officiellement l'aile jeune et coléreuse de la société, c'est-à-dire, de la société néo-colonisée ou de la société capitaliste ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 120. Remarquons que la formule « l'aile jeune et coléreuse » se réfère de manière évidente à un mouvement cinématographique européen : les « angry young men » du Free cinema anglais.

segundo cine; pero podrán encontrarlas en la apertura revolucionaria hacia un cine marginado del Sistema y contra el Sistema, en un cine de liberación: el tercer cine⁸⁶⁹.

D'après nous, dans la version augmentée du manifeste, destinée principalement à un public argentin et latino-américain, un des principaux objectifs – mais pas le seul – fut de persuader les cinéastes latino-américains de gauche à radicaliser leur discours et à adhérer ainsi à la proposition du troisième cinéma. Il semblerait que Getino et Solanas cherchent à ne pas dévaloriser complètement l'œuvre des réalisateurs qu'ils essaient de convaincre. Le rejet du deuxième cinéma n'implique pas forcément de faire table rase des expériences du passé, mais plutôt d'entreprendre un projet de « décolonisation culturelle » qui ne peut continuer à se limiter à la marge d'action du cinéma d'auteur. Il s'agit d'une attitude ambivalente qui rejette les films du passé – en tant qu'insuffisants – mais qui, en même temps, conserve certaines de leurs propositions (leurs « meilleures expériences ») comme une « ouverture » vers la décolonisation.

Au contraire, le manifeste original est destiné à diffuser la théorie du troisième cinéma dans un public plus large. Notre hypothèse est que dans cette version les auteurs essayèrent de séparer complètement le troisième cinéma du deuxième, afin de rendre la théorie plus forte, claire et innovante. Cette séparation devenait particulièrement nécessaire lors de la publication du manifeste dans des pays comme la France ou l'Italie, où le « cinéma d'auteur » jouissait d'un niveau de développement bien plus élevé qu'en Amérique latine – y compris l'Argentine, le Brésil et le Mexique –, avec de bonnes parts de marché, de meilleures infrastructures, des circuits de distribution spécialisés et une critique cinématographique influente qui lui était favorable. Il fallait souligner les différences entre cinéma d'auteur et troisième cinéma pour pouvoir innover dans le champ cinématographique de la métropole, simplement parce que la position du cinéma d'auteur y était beaucoup plus solide et sa tradition et son pouvoir bien plus grands.

⁸⁶⁹ « Des possibilités réelles et différentes de celles qu'offre le système ne sont possibles que lorsque l'on tient compte des conditions suivantes : élaborer des œuvres que le système ne peut pas absorber et étrangères à ses besoins, ou des œuvres qui soient faites pour le combattre directement et explicitement. Aucune de ces conditions n'entre dans les possibilités que poursuit le deuxième cinéma ; mais on peut les trouver dans la percée révolutionnaire vers un troisième cinéma en marge du système et contre le système, un cinéma de libération, le troisième cinéma ». *Ibid.*, p. 121 (nous traduisions).

4. Vers un troisième cinéma latino-américain

L'emphase latino-américaniste de la deuxième version de *Vers un troisième cinéma* est particulièrement apparente dans la conclusion, où est ajoutée une longue référence aux diverses expressions du projet connu à l'époque comme Nouveau cinéma latino-américain :

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas; no sólo son necesarias intentar, sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argentinas, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: El cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental. Cine que —obvio es decir— tiene su expresión más alta en el conjunto del Cine Cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este Tercer Cine, y que deben ser desarrolladas a través de la Unidad Combatiente (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos⁸⁷⁰.

Ce paragraphe ne se trouve pas dans la version de *Tricontinental* ni dans *Cine de la descolonización*⁸⁷¹. Getino et Solanas considèrent comme part du troisième cinéma (ou de la « construction » du troisième cinéma) des expressions cinématographiques latino-américaines très variées, mais ayant en commun leur engagement envers les mouvements de libération continentale qui eurent leur apogée dans la seconde moitié des années soixante et au début des années soixante-dix. L'appel à l'« unité » des cinéastes latino-américains se complète par la reconnaissance de leur pluralité. Si la libération est proclamée comme le but commun à toutes ces tentatives, les auteurs reconnaissent la légitimité des différentes structures à travers lesquelles le cinéma des pays latino-américains peut contribuer à cet objectif final, en tenant

⁸⁷⁰ « De nombreuses autres expériences et voies – que ce soit dans les conceptions esthétiques ou narratives, le langage ou les catégories cinématographiques – doivent non seulement être tentées, mais elles constituent aussi un défi nécessaire pour mener à bien, dans les circonstances historiques actuelles, un cinéma de décolonisation qui, au-delà des expériences argentines, s'insère dans la plus grande bataille qui nous unit : le cinéma latino-américain contribuant au processus de la libération continentale. Cinéma dont – il va sans dire – la plus haute expression se trouve dans l'ensemble du cinéma cubain et de celui de nos pays (pas encore libérés), en partant des œuvres d'avant-garde du Cinema novo brésilien et, plus récemment, bolivien et chilien, jusqu'au documentarisme dénonciation et au cinéma militant. Ces apports et expériences convergent dans la construction de l'Unité combattante (œuvres, faits et actions) de tous les cinémas militants latino-américains. » Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». In Octavio Getino, Fernando Solanas. *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., p. 89 (nous traduisons).

⁸⁷¹ Les conclusions de *Cine de la descolonización* ne coïncident pas non plus avec la fin de la première version de *Vers troisième cinéma*, mais elles coïncident avec des idées développées dans l'avant-dernier paragraphe de celle-ci, qui affirment que le troisième cinéma est une « necesidad y posibilidad inexcusable » (« [...] nécessité et possibilité incontournable ». [nous traduisons].). L'absence de ces paragraphes pourrait être un nouvel indice du fait que le texte fut écrit avant la première version de *Vers troisième cinéma*.

compte de la situation politique et des conditions du champ cinématographique de chacun d'entre eux⁸⁷². Il est très surprenant que « les œuvres d'avant-garde du *Cinema novo* » en arrivent à être considérées comme partie intégrante du troisième cinéma, vu que dans la version originale du manifeste le mouvement brésilien était explicitement cité comme exemple du deuxième cinéma. Par exemple, l'inclusion de Glauber Rocha parmi les cinéastes cités dans le manifeste – inclusion mentionnée auparavant – met en relief cette reconsidération de l'expérience brésilienne. Malgré cela, un certain paradoxe est perceptible dans l'argumentation, car il serait difficile de cesser de considérer les films de Rocha comme du « cinéma d'auteur ».

Comme le souligne Buchsbaum⁸⁷³, les modifications dans la deuxième version du manifeste rapprochent celle-ci des postulats du *cinéma militant* que le groupe *Cine Liberación* commença à développer à partir de 1975, avec l'article *Cine militante, una categoría interna del tercer cine*⁸⁷⁴ (« Cinéma militant, une catégorie interne du troisième cinéma »). Cet aspect de la théorie du troisième cinéma est amplement développé dans l'essai *El cine como hecho político*⁸⁷⁵ (« Le cinéma comme fait politique »). Ce dernier texte, contrairement au manifeste *Vers un troisième cinéma*, privilégie une vision résolument dualiste du panorama cinématographique, dans lequel s'opposent cinéma du « système » et cinéma de la « libération ».

Una profunda escisión vertical divide al cine, independientemente de que a veces se exhiba en las mismas salas, regido por similares o parecidas convenciones, dirigido a un mismo público, proporcionado en las revistas del sistema, o premiado en los mismos festivales. Una escisión que no es otra que la producida por dos ideologías enfrentadas e inconciliables y que se expresan en dos cines antagónicos, aunque a veces ese antagonismo quiera ser absorbido –y a veces lo es– por los detentadores del poder⁸⁷⁶.

⁸⁷² Il s'agit d'une approche partagée avec une grande partie des manifestes théoriques de l'époque. Parmi les essais qui établissent une idée similaire il faudrait citer *Estética del hambre* de Glauber Rocha (1965), *La revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* et *Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano* de Fernando Birri (tous deux de 1968) et *Arte y compromiso* de Santiago Álvarez (1969).

⁸⁷³ Jonathan Buchsbaum, *op. cit.*, p. 26-27.

⁸⁷⁴ Octavio Getino, Fernando Solanas, « Cine militante, una categoría del tercer cine », en *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 121-123.

⁸⁷⁵ Octavio Getino, Fernando Solanas. « El cine como hecho político ». In *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, p. 125-183.

⁸⁷⁶ « Une profonde scission verticale divise le cinéma, indépendamment du fait que parfois il soit montré dans les mêmes salles, qu'il soit régi par des conventions similaires ou semblables, dirigé à un même public, proposé dans les revues du système ou primé dans les mêmes festivals. Une scission qui n'est autre que celle produite par deux idéologies opposées et inconciliables et qui s'expriment dans deux cinémas antagoniques, même si, parfois,

Cette nouvelle version duelle permet d'englober dans le troisième cinéma divers projets d'Amérique latine, du Tiers Monde et de la métropole. Le texte reprend et augmente les conclusions de la deuxième version de *Vers un troisième cinéma* :

Una situación política común, un proyecto ideológico liberador, hermana la realización del cine cubano con la de muchas obras del cinema novo brasileño, los recientes films del cine chileno (Littin, Ruiz, Chaskel, etc.). Y los documentales críticos o militantes argentinos, uruguayos, venezolanos, además de la joven cinematografía argelina y africana, y la de los militantes que actúan, ya sea en Vietnam del Sur como en el propio seno de las sociedades imperiales⁸⁷⁷.

Le troisième cinéma commence à être considéré comme la catégorie dans laquelle insérer les films qui s'inscrivent dans une idéologie « anti-impérialiste ». Cela permet certainement d'inclure beaucoup plus d'auteurs, groupes et tendances – remarquons, quand même, que la majorité des exemples reste latino-américaine – ; néanmoins les frontières entre le deuxième et le troisième cinéma s'affaiblissent, puisque l'appartenance à l'un ou l'autre ne se définit plus que par des critères idéologiques.

El cine como hecho político décrit principalement une catégorie interne du troisième cinéma, que Getino et Solanas appellent simplement *cine militante*⁸⁷⁸ (cinéma militant) et qui comporte, en large mesure, les caractéristiques anti-systémiques originellement attribuées au troisième cinéma : un « cinéma-action » qui influe sur la réalité « como elemento impulsor o rectificador »⁸⁷⁹ et qui contribue activement à la « décolonisation culturelle ». Néanmoins, pour les auteurs, le cinéma militant doit être complètement instrumentalisé par les organisations politiques. Ils le définissent comme « instrumento, complemento o apoyadura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo »⁸⁸⁰. Ainsi, d'une

cet antagonisme veut être absorbé – et l'est, parfois – par les détenteurs du pouvoir ». *Ibid.*, p. 127 (nous traduisions).

⁸⁷⁷ « Une situation politique commune, un projet idéologique libérateur, rapproche les réalisations du cinéma cubain de celles de nombre d'œuvres du Cinema novo brésilien, des films récents du cinéma chilien (Littin, Ruiz, Chaskel, etc.). Et les documentaires critiques ou militants argentins, uruguayens, vénézuéliens, outre la jeune cinématographie algérienne et africaine, et celle des militants qui agissent, que ce soit au Vietnam du Sud ou au sein même des sociétés impérialistes. » *Ibid.*, p. 128 (nous traduisons).

⁸⁷⁸ Le concept souffre d'une certaine ambiguïté car, selon nous, tout cinéma milite, dans un sens plus élargi du terme, dans un courant de pensée. Nous le reprenons ici car c'est la terminologie employée par les auteurs, mais nous aimerions souligner que, du fait de l'imprécision du concept, il est difficile de soutenir sa pertinence.

⁸⁷⁹ « [...] comme élément moteur ou rectifiant » *Ibid.*, p. 129 (nous traduisions).

⁸⁸⁰ « [...] instrument, complément ou appui d'une politique donnée et des organisations qui la mettent en œuvre » *Ibid.* (nous traduisions). Ces postulats coïncident chronologiquement avec un rapprochement de *Cine Liberación* au général Perón, que le groupe interviewe à Madrid en 1971 pour réaliser deux documentaires centrés sur sa figure : *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* et *Perón: La revolución justicialista*.

part se multiplient les critères d'appartenance d'un film au troisième cinéma, mais d'autre part est limitée la liberté de création des groupes de cinéastes qui, au sein du troisième cinéma, réalisent des œuvres ayant un discours plus explicitement lié à la contingence politique.

L'existence de profondes différences conceptuelles entre la première version de *Vers un troisième cinéma* et son édition augmentée nous porte à penser que *Cine Liberación* développa, avec le manifeste, des stratégies de communication qui furent, en de nombreux sens, semblables à celles utilisées dans *L'Heure des brasiers* et qui consistèrent à adapter le discours théorique et audiovisuel au destinataire visé. Dans le cas de *L'Heure des brasiers*, le procédé consista, en général, à sélectionner les parties du film susceptibles d'être mieux acceptées ou comprises par le public – voilà pourquoi les parties sur le péronisme furent moins diffusées en Europe qu'en Argentine. De même, des coupures furent faites et des parties ajoutées en tenant compte du changement des circonstances politiques et sociales⁸⁸¹. Dans le cas de *Vers un troisième cinéma*, la stratégie consista plutôt à introduire ou supprimer certaines nuances, soit pour mettre en relief les aspects argentins, latino-américains et tiers-mondialiste, soit pour souligner les possibilités de développer un troisième cinéma en Europe occidentale.

Cependant, l'analyse comparée des deux versions de *Vers un troisième cinéma* et du texte *Cine de la descolonización* mettent en lumière la grande limitation théorique des propositions de Getino et Solanas : malgré le radicalisme du discours, dans la pratique il devient difficile, voire impossible, d'établir précisément ce qui appartient et ce qui n'appartient pas au troisième cinéma. La réalité cinématographique s'avère bien plus complexe que les nomenclatures.

Une des solutions serait de considérer que l'appartenance ou non d'un film au troisième cinéma dépend de sa position dans le champ cinématographique. Pour le dire autrement, un film contribuera à la « décolonisation culturelle » en fonction du contexte et des circonstances dans lesquelles a lieu sa réception. Getino et Solanas vont dans ce sens dans le paragraphe ci-dessous, qui ne se trouve que dans la première version du manifeste :

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntamente universales. Un cine que en la sociedad de consumo no

⁸⁸¹ Mariano Mestman, *op. cit.*

alcanza el nivel de la realidad en que se mueve, puede jugar en el país neocolonial un papel estimulante, del mismo modo que un cine revolucionario en la situación neocolonial no alcanzará necesariamente esa categoría si se le traslada mecánicamente a las metrópolis⁸⁸².

Il est indéniable que le contexte de diffusion et d'exploitation d'un film détermine en large mesure sa réception par le public. Néanmoins, ce postulat entre en contradiction avec ce qu'établissent Getino et Solanas dans les passages du manifeste que nous avons analysés. Si l'appartenance d'un film au premier, deuxième ou troisième cinéma dépend du contexte et des circonstances de sa réception ou, même, si elle vient de « la sustentación ideológica y el proyecto al cual se oriente » comme l'affirmera Getino ultérieurement⁸⁸³, alors toutes les affirmations sur la nécessité que les films du troisième cinéma soient conçus pour influencer de manière critique sur la réalité, impulser le changement révolutionnaire, combattre les classes dominantes ou résulter « indigestes » pour le système n'auraient aucun sens. Rien de tout cela ne dépendrait des films en eux-mêmes ou des objectifs de leurs réalisateurs, mais plutôt de leur positionnement, ce qui laisserait sans effet une bonne part de la théorie exposée dans *Vers un troisième cinéma*.

⁸⁸² « Les différences qui existent entre les divers processus de libération font qu'il ne soit pas possible d'établir des règles qui se voudraient universelles. Un cinéma qui dans la société de consommation n'atteint pas le niveau de la réalité dans laquelle il se manifeste, peut, dans un pays néo-colonial, jouer un rôle stimulant, de même qu'un cinéma révolutionnaire dans une situation néo-coloniale, ne le sera pas forcément si on le fait passer mécaniquement dans les métropoles ». Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, op. cit., p. 125 (nous traduisions).

⁸⁸³ « [...] le fondement idéologique et le projet auquel il tend » Octavio Getino. « Algunas observaciones sobre el concepto del 'Tercer Cine' ». In *Notas sobre el cine argentino*. Mexico : Edimedit, 1984, p. 119. Une autre version, en partie différente de ce texte peut se trouver dans Octavio Getino. *A diez años de Hacia un tercer cine*. Mexico : Filmoteca de la UNAM, 1982.

CHAPITRE VII

L'AVENTURE D'UN CINÉMA IMPARFAIT

Le temps écoulé entre la sortie du film *Les Aventures de Juan Quin Quin* (1968) et l'écriture du manifeste *Por un cine imperfecto* (décembre 1969), tous deux de Julio García-Espinosa, coïncident avec le moment de plus grand essor du projet du Nouveau cinéma latino-américain. Le lieu d'énonciation tant du film que du texte est Cuba, dont les cinéastes et l'institut cinématographique furent les principaux promoteurs du projet cinématographique latino-américaniste. Quand García-Espinosa écrit *Por un cine imperfecto*, les cinéastes de l'CAIC avaient déjà dépassé la « découverte » des expériences cinématographies entreprises par d'autres réalisateurs du subcontinent – qui se produit principalement dans les festivals de Santa Margherita Ligure, Sestri Levante et Gênes au début des années soixante et dans celui de Viña del Mar de 1967. C'est pour cela que la réflexion théorique menée par García-Espinosa dans le manifeste ne se caractérise pas par un appel à l'unité des cinéastes révolutionnaires d'Amérique latine, mais qu'elle la considère comme établie, c'est-à-dire qu'elle l'assume comme étant déjà en route.

L'union des cinéastes du subcontinent n'est pas l'horizon vers lequel avancer, mais plutôt le point de départ, la condition préalable à partir de laquelle García-Espinosa propose une série de postulats esthétiques orientés tant vers le cinéma cubain – sa principale préoccupation – que vers les autres cinémas latino-américains. Cet aspect le différencie des œuvres théoriques de Birri, Rocha et du groupe *Cine Liberación* – chronologiquement antérieures – avec lesquelles il entre néanmoins en un dialogue implicite, comme nous le verrons dans ce chapitre, particulièrement en ce qui concerne la volonté de stimuler le développement d'un public actif et critique.

La théorie du « cinéma imparfait » de García-Espinosa ne peut se comprendre sans la pratique cinématographique qui la précède. Les réflexions théoriques proposées par l'auteur prennent leur source dans *Les Aventures de Juan Quin Quin* et fleurissent dans la turbulente période de 1968-69. Dans un premier temps, dans le film, García-Espinosa remet en question les codes génériques du cinéma hollywoodien d'aventure et du western. Le film entreprend explicitement la déconstruction des genres qui avaient le plus de succès dans les salles

cubaines ; il s'agissait non seulement d'en montrer les limites, mais aussi les « coutures », les logiques internes, la structure. Cette opération, qui a quelque chose de l'ordre du démasquement, cherchait, à l'origine, à favoriser le développement d'un public « désaliéné » ; néanmoins, les réflexions nées de la réalisation de *Les Aventures de Juan Quin Quin* portèrent García-Espinosa plus loin : il finit par questionner le statut du cinéaste comme « auteur » d'une œuvre cinématographique et par soutenir, dans *Por un cine imperfecto*, l'avènement d'un cinéma dans lequel il n'y aurait pas de différence entre public et auteur, car la réalisation cinématographique serait à la portée de tous.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur l'origine et les implications théoriques de ces postulats esthétiques ainsi que sur leur évolution dans le temps. Pour cela, nous analyserons *Les Aventures de Juan Quin Quin* pour ensuite étudier le concept d'« imperfection » chez García-Espinosa selon trois points de vue complémentaires, qui nous semblent englober les principaux aspects de sa théorie : l'imperfection liée à la technique, l'imperfection comme conséquence d'un art « intéressé » et l'imperfection comme revendication de l'altérité. Nous avançons, pour l'instant, que l'inspiration centrale qui guide l'œuvre de García-Espinosa est la recherche d'un cinéma conçu comme « art populaire ». Le caractère populaire d'une œuvre n'est pas donné, selon le cinéma cubain, uniquement par sa thématique ou par son destinataire. L'« art populaire » n'est pas compris comme un art *pour* le peuple conçu par une élite, mais comme un art *du* peuple.

A) Les Aventures de Juan Quin Quin

1. La rupture néoréaliste

Au moment où il réalisa *Les Aventures de Juan Quin Quin*, Julio García-Espinosa (né en 1926) était vice-président de l'ICAIC – institution qu'il avait contribué à fonder – et directeur du département de Programmation artistique de l'Institut⁸⁸⁴. *Les Aventures de Juan Quin Quin* était son troisième long-métrage après *Cuba baila* (1960) et *Le Jeune Rebelle* (1961). Ses premiers films, comme nous l'avons expliqué au chapitre III furent marqués par l'influence du néoréalisme. García-Espinosa – de même que Gutiérrez Alea et Birri – entra en contact avec les réalisateurs néoréalistes au début des années cinquante en Italie, où il étudia réalisation cinématographique au Centre expérimental de cinématographie de Rome.

Après avoir travaillé avec Zavattini sur *Le Jeune Rebelle*, dont le résultat ne le satisfait pas⁸⁸⁵, García-Espinosa passa six années sans tourner, se dédiant au conseil en scénarios et projets cinématographiques, une de ses activités au cours des années cinquante et soixante. À son retour à la réalisation, avec *Les Aventures de Juan Quin Quin*, le cinéaste cubain mit en relief sa rupture avec le néoréalisme italien et son intérêt pour l'expérimentation de nouvelles formes cinématographiques. Selon García-Espinosa lui-même : « *Juan Quin Quin* significaba para mí la posibilidad de hacer al fin una película – era mi tercer film – en la forma en que a mí me interesaba expresarme cinematográficamente⁸⁸⁶. »

Le film a donc, pour son réalisateur, une sorte de valeur initiatique, venant précisément de sa distanciation par rapport au néoréalisme. Quelque chose de similaire se passait, selon le cinéaste, avec les autres long-métrages de fiction cubains qui commençaient à connaître une certaine répercussion à l'étranger (particulièrement en Italie et dans les rencontres de cinéastes d'Amérique latine) : « *Juan Quin Quin* se alejaba de Zavattini y del Neorrealismo, como lo hacían *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía*, *La primera carga al maquete*, es decir

⁸⁸⁴ García-Espinosa sera directeur de l'Institut entre 1983 et 1991. (Cf. Luciano Castillo. « Aventuras de Juan Quinquín : de quijotes y sanchos caribeños ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.). *op. cit.*, p. 63).

⁸⁸⁵ Julio García-Espinosa. « Recuerdos de Zavattini ». *op. cit.*, p. 86.

⁸⁸⁶ « *Juan Quin Quin* signifiait pour moi la possibilité de faire enfin un film – c'était mon troisième – de la manière dans laquelle il m'intéressait de m'exprimer cinématographiquement. » Interview de Víctor Fowler, cité par Luciano Castillo. « Aventuras de Juan Quinquín : de quijotes y sanchos caribeños ». In Julie Amiot et Nancy Berthier (dir.) *op. cit.*, p. 66 (nous traduisons).

aquellas películas de finales de los años sesenta, que habían significado paradójicamente el despegue del Cine Cubano⁸⁸⁷. » Bien qu'il soit impossible de nier l'importance qu'eut le néoréalisme dans le développement du cinéma cubain postrévolutionnaire, le commentaire de García-Espinosa nous semble pertinent, en ce que c'est précisément le dépassement de cette référence qui permettra au cinéma de fiction cubain de trouver ses propres traits expressifs ; comme nous l'avons vu, ce processus sera secondé en large mesure par le travail documentaire du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

De même que *Les inondés* de Birri, le premier long-métrage de García-Espinosa qui s'éloigne du néoréalisme est une comédie proche de la tradition du roman ibéro-américain, une caractéristique également présente dans *Las doce sillas* (Les douze chaises, 1962) et dans *La muerte de un burócrata* (La mort d'un bureaucrate, 1966) de Tomás Gutiérrez Alea. Les trois ex-élèves du Centre expérimental de cinématographie empruntèrent une voie semblable, au moins à cette étape de leur carrière artistique, comme façon d'atteindre une plus grande autonomie envers la référence italienne – bien que, comme nous l'avons vu, Birri continuera à la revendiquer comme une « clé » pour accéder à la réalité. L'explication de ce trait commun aux trois réalisateurs pourrait résider dans le fait que la littérature picaresque, avec ses personnages archétypiques – filous, coquins, bouffons – est une des traditions populaires les plus profondément enracinées en Amérique latine, en raison de la colonisation espagnole. Aborder celle-ci au cinéma permettait un rapprochement à l'art populaire, par lequel il était possible d'approcher la réalité sociale et les imaginaires collectifs populaires, aspiration que les trois cinéastes avaient auparavant essayé de satisfaire en suivant l'exemple de Zavattini.

Le désir de se rapprocher d'un public populaire et nombreux sera l'une des caractéristiques fondamentales des films de García-Espinosa. Son intérêt pour les expressions artistiques populaires peut déjà se percevoir avant la révolution cubaine et même avant ses études en Italie : dès sa jeunesse, il s'était aventuré sur les planches dans des groupes de théâtre populaire et avait même participé à quelques pièces de théâtre présentées dans le chapiteau

⁸⁸⁷ « Juan Quin Quin s'éloignait de Zavattini et du néoréalisme, comme le faisaient *Mémoires du sous-développement*, *Lucía*, *La première charge à la machette*, c'est-à-dire ces films de la fin des années soixante qui paradoxalement avaient signifié le décollage du cinéma cubain. » Julio García-Espinosa. « Recuerdos de Zavattini ». *op. cit.*, p. 87 (nous traduisons).

d'un cirque⁸⁸⁸. Quasiment tous ses long-métrages de fiction font preuve d'une tentative pour conserver l'aspect ludique propre des spectacles populaires.

Selon García-Espinosa :

Un cine que se dedica a reflejar precisamente [de manera precisa] la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un verdadero cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes, y que, por lo tanto, la mayoría de las veces les aburre⁸⁸⁹.

García-Espinosa ne rejette pas que le cinéma soit conçu comme un spectacle⁸⁹⁰ et ne sera pas non plus contraire à ce que les films « amusent »⁸⁹¹, ce qui ne signifie pas qu'il affirme que l'unique objectif du film soit le divertissement ; en fait, il s'opposera à celui-ci lorsqu'il entraîne une « consommation passive » de la part du public. *Les Aventures de Juan Quin Quin* suit ce cours: tant ses réflexions sur le processus révolutionnaire cubain que sa critique des conventions stylistiques du cinéma industriel dominant ont constamment recours à l'humour et à l'ironie comme stratégies narratives.

2. Le héros « majeur » dans le « genre mineur »

*Les Aventures de Juan Quin Quin*⁸⁹², de même que bon nombre des long-métrages cubains les plus emblématiques, est basé sur un roman. Il s'agit de *Juan Quin Quin en pueblo Mocho* de Samuel Feijóo, publié en 1963. García-Espinosa part de celui-ci pour raconter les péripéties de Juan Quin Quin et de son ami et compagnon Jachero, deux paysans cubains qui, pour gagner leur vie, passeront par les plus extravagantes occupations – enfant de chœur, torero, artiste circassien, interprète de la passion du Christ, faucheur de canne à sucre – avant de se

⁸⁸⁸ Joel del Río, Marta Díaz. *Los cien caminos del cine cubano. op. cit.*, p. 145.

⁸⁸⁹ « Un cinéma qui se dédie à réfléchir précisément [de manière précise] l'image du peuple, la misère du peuple est un cinéma presque toujours dédié à la petite bourgeoisie, pour que celle-ci prenne conscience de la réalité du peuple. Un tel cinéma ne sera jamais un véritable cinéma pour le peuple, qui connaît déjà, qui vit déjà dans sa chair ces images et que, donc, la plupart du temps celles-ci ennuiant. » Julio García-Espinosa. « Julio García-Espinosa responde ». *Primer plano*, n° 4, printemps [austral], 1972, p. 41 (nous traduisons).

⁸⁹⁰ García-Espinosa défend aussi d'autres types de formes cinématographiques telles que le « cinéma-essai » (compris dans un sens semblable à celui qu'en donne le groupe *Cine Liberación*), qu'il finalisera dans des films comme *Tercer Mundo*, *Tercera Guerra Mundial* (Tiers Monde, Troisième Guerre mondiale, 1970). *Ibidem*.

⁸⁹¹ Julio García-Espinosa. « A propósito de *Aventuras de Juan Quin Quin* ». *Pensamiento crítico*, n° 42, juillet 1970, p. 137.

⁸⁹² Le nom du protagoniste « Quin Quin » apparaît aussi dans certaines affiches du film et dans certains livres sous la forme « Quinquín », bien que dans le film il ait été écrit en deux mots distincts. Il ne semble, en tous cas, avoir aucune relation avec le terme picard « quinquin ».

joindre à la lutte contre la dictature de Batista dans la Sierra Maestra. Il s'agit donc d'un récit initiatique, qui culmine avec la « prise de conscience révolutionnaire ».

Bien que, comme nous venons de le dire, dans le roman le processus soit raconté de manière chronologique, lors du tournage le réalisateur décida de briser le récit linéaire et d'utiliser une structure épisodique – le film se divise en chapitres – dans laquelle s'alternèrent deux étapes distinctes : d'une part sont racontées les diverses aventures qui mèneront à la prise de conscience du protagoniste ; d'autre part est montré le moment où Juan Quin Quin est un leader révolutionnaire combattant dans la montagne – à cette étape le personnage est caractérisé par les traits typiques du héros révolutionnaire cubain : barbe fournie et fusil à l'épaule. Selon García-Espinosa, la rupture de la structure dramatique classique par la modification de l'ordre chronologique parvint à briser la manière traditionnelle de rendre compte du processus de prise de conscience d'un personnage. En ne montrant pas de manière linéaire l'évolution du protagoniste en résultat de laquelle il deviendra révolutionnaire on « evitaba la tendencia habitual de justificarlos [a los personajes] éticamente frente al espectador⁸⁹³ ». Bien que dans ses caractéristiques de base l'histoire ne diffère pas tellement de *Le Jeune Rebelle* – qui raconte le processus de sensibilisation d'un adolescent qui rejoint la guérilla –, le film rejette complètement l'atmosphère cérémonieuse, sérieuse et grave du deuxième long-métrage de García-Espinosa. La prise de conscience n'est pas décrite comme une « purification », le cinéaste essaie de lui enlever de sa solennité, de la transformer en un processus qui peut se développer, pour le dire dans ses propres paroles, « sin bañarse en las aguas del Jordán »⁸⁹⁴.

Néanmoins, bien qu'il s'agisse d'un personnage qui peut se voir pris dans des situations ridicules et dont le portait est généralement plein d'humour, Juan Quin Quin conserve les caractéristiques qui le rapprochent du modèle du héros positif : toujours orienté vers le bien, il synthétise des valeurs telles que la solidarité, la justice sociale, le sacrifice et le courage, qui l'érigent en exemple à suivre par le peuple, particulièrement dans les zones rurales. Comme

⁸⁹³ « évitait la tendance habituelle de les [les personnages] justifier éthiquement face au spectateur ». Julio García-Espinosa. « A propósito de *Aventuras de Juan Quin Quin* ». *op. cit.* p. 136 (nous traduisons). Apparemment, la rupture de la chronologie ne plut pas aux autorités soviétiques. D'après Manuel Pérez, assistant de direction du film qui se rendit au festival de Moscou en 1967 pour représenter l'équipe de tournage, au cours des projections dans la capitale russe l'ordre des séquences fut modifié pour rendre au film sa structure linéaire, sans en prévenir la délégation cubaine. (Interview avec Manuel Pérez, voir en annexes).

⁸⁹⁴ « sans se tremper dans les eaux du Jourdain » (nous traduisons).

l'a dit García-Espinosa à plusieurs reprises, avec ce film, son objectif était de raconter l'histoire d'un héros « majeur » en l'insérant dans ce qui est traditionnellement considéré comme étant un genre « mineur » : la comédie et le cinéma d'aventure.

Recordemos que en esos años nuestro héroe mayor era el guerrillero, y que era éste la expresión más consecuente de la lucha armada, única alternativa de cambio que se les dejaba a nuestros países. Situar a este personaje dentro del género de aventuras, considerado tradicionalmente como un género menor, era, cuando menos, correr el riesgo de disminuir su estatura. En efecto, a los ortodoxos que nunca faltan, les pareció una total e inaceptable irreverencia con los combatientes. Aunque peor resultó con los que le perdonaron la vida. Con los que consideraron el filme hasta ingenioso, pero sin el pathos de los géneros mayores, aquellos que una costumbre demasiado arraigada, considera como propios de los héroes mayores. Sin embargo, toda la posible herejía del film estaba en esa contradicción, de reclamarle al espectador popular una mayor complicidad⁸⁹⁵.

À vrai dire, la façon légère de représenter la figure du héros guérillero et le comique du film éveilla de fortes réticences au sein de l'ICAIC. Le débat porta sur la convenance de sortir en salles un film en rupture totale avec le sérieux qui avait jusqu'alors caractérisé la thématique de la révolution cubaine et qui, pour cette raison même, pouvait sembler « inadéquat » surtout à un moment où les mouvements armés d'inspiration castriste et guévariste affleuraient dans toute l'Amérique latine. La mort du Che Guevara en Bolivie en octobre 1967 ne fit qu'aggraver la situation. Comme l'explique Luciano Castillo: « A escasos meses de la desaparición física de una figura emblemática como el Che, para algunos era inconcebible aquel intento de –a través de Juan Quin Quin– presentar a un guerrillero con todas sus contradicciones, humanizarlo, desmitificarlo⁸⁹⁶. »

⁸⁹⁵ « Rappelons qu'en ces années notre plus grand héros était le guérillero, qui était l'expression la plus conséquente de la lutte armée, seule possibilité de changement laissée à nos pays. Situer ce personnage dans le genre "aventure", traditionnellement considéré comme un genre mineur, signifiait au minimum de prendre le risque d'en diminuer la stature. En effet, cela sembla aux orthodoxes, qui ne font jamais défaut, une irrévérence totale et inacceptable envers les combattants. Mais ce fut pire encore avec ceux qui lui laissèrent la vie sauve, ceux qui considérèrent même le film ingénieux mais sans le pathos des genres majeurs, ce qu'une coutume trop enracinée considère comme le propre des héros majeurs. Cependant, toute la possible hérésie du film résidait dans cette contradiction : réclamer au spectateur populaire une plus grande complicité ». Julio García-Espinosa, interviewé par Juan Antonio García Borrero. Cf. Juan Antonio García Borrero. *op. cit.*, p. 176 (nous traduisons).

⁸⁹⁶ « À quelques mois à peine de la disparition physique d'une figure emblématique comme le Che, pour certains cette tentative – au travers de Juan Quin Quin – de présenter un guérillero avec toutes ses contradictions, de l'humaniser, de le démystifier était inconcevable ». Luciano Castillo. « Aventuras de Juan Quinquín : de quijotes y sanchos caribeños ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *op. cit.*, p. 64 (nous traduisons).

Finalement, le film sortit le 12 février 1968, sept mois après avoir été projeté au festival de Moscou en juin 1967⁸⁹⁷. Son succès fut beaucoup plus grand que prévu avec 3,5 millions de spectateurs en salles, dans un pays qui ne dépassait pas les dix millions d'habitants ; ce fut, pendant plus de vingt ans, le film le plus vu de l'histoire du cinéma cubain⁸⁹⁸. Probablement, le soutien du public s'explique en partie par la manière ludique par laquelle le film proposait de revisiter critiquement le cinéma de genre. Cependant, il faudrait aussi prendre en compte la revalorisation de l'identité du *guajiro* (paysan cubain) faite dans *Les Aventures de Juan Quin Quin*, qui permet d'établir entre spectateur et film cette « complicité » évoquée par García-Espinosa. Comme l'explique Joel del Río : « Pocas veces había coincidido la moldeabilidad y espíritu práctico del pícaro con nobles causas de orden social e incluso político, pues los pícaros, llamados “bichos” entre nosotros, parecían más afiliados al cubaneo y a las lacras del pasado [...] que a la redención emancipadora que representaban las guerrillas⁸⁹⁹. » Dans le film, le héros révolutionnaire, le « héros majeur » comme l'appelle García-Espinosa, n'était pas proposé comme modèle de conduite exogène et ne venait pas non plus d'un milieu élevé ou « majeur » par rapport aux classes populaires et aux paysans : il surgissait de la cubanité même.

3. Révolution des formes cinématographiques

À la différence de nombreux films latino-américains des années soixante, les standards techniques de *Les Aventures de Juan Quin Quin* le rapprochent du cinéma hollywoodien : il fut filmé en 35 mm, en format cinémascope – en noir et blanc pour des raisons budgétaires – et il dure 110 minutes. Néanmoins, il est loin de suivre les modèles du cinéma dominant ; au contraire, il se caractérise par la rupture des structures narratives de ce dernier à travers l'expérimentation formelle. Cependant García-Espinosa n'essaie pas de faire table rase des genres cinématographiques d'Hollywood, mais plutôt d'établir un dialogue critique avec ceux-ci, où l'opposition aux structures et aux codes narratifs traditionnels se manifeste parfois

⁸⁹⁷ Moscow International Film Festival. Disponible sur : <http://moscowfilmfestival.ru/miff32/eng/archives/?year=1967> (consulté le 28 avril 2012).

⁸⁹⁸ Il s'agit malgré tout du nombre de spectateurs qui l'ont vu au fil des années (cf. Paulo Antonio Paranaguá (dir.), *Le cinéma cubain. op. cit.*, p. 36). Selon Octavio Getino, les films cubains avaient en moyenne cinq-cent-mille spectateurs, un chiffre extraordinairement élevé pour l'Amérique latine. Cf. Octavio Getino. *Cine Iberoamericano, los desafíos del nuevo siglo. op. cit.*, p. 242.

⁸⁹⁹ « Rarement la malléabilité et l'esprit pratique du malin avaient été associés à de nobles causes d'ordre social et même politique, puisque les malins, appelés entre nous « bichos » (bestioles), paraissaient plus affiliés au cubaneo et aux séquelles du passé [...] qu'à la rédemption émancipatrice que représentaient les guérillas. » Marta Díaz, Joel del Río. *op. cit.*, p. 202 (nous traduisons).

à travers l'ironie et la parodie, par lesquelles il essaya de rendre explicites les conventions de ce type de cinéma. Le genre « aventure » – comme mis en évidence par le titre – et le western seront les principales références auxquelles fera allusion le film. Le rapprochement à ce type de cinéma fut déjà mis en relief dans le synopsis du film : « Hay películas de extraordinarias aventuras, pero que nadie vive en la realidad. *Aventuras de Juan Quin Quin* no rechaza el lenguaje mágico de cualquier película de aventuras, pero no necesita inventarlas. El mundo nuestro, afortunadamente, todavía las vive⁹⁰⁰. » La révolution devient ainsi une grande aventure proposée au public cubain dans les salles de cinéma, un public qui, comme le reconnaît García-Espinosa jouissait amplement de ce type de cinéma⁹⁰¹.

La séquence d'ouverture de *Les Aventures de Juan Quin Quin* montre bien le dialogue critique que García-Espinosa établit avec le cinéma d'aventure et, particulièrement, avec le western. Le film commence par un écran noir, où apparaît la légende suivante : « Institut cubain de l'art et de la industrie cinématographiques présente ». L'image est brisée d'un coup de pierre, avec un bruit de verre cassé, comme si le cadre était une fenêtre qui venait de se rompre en mille morceaux. Vient ensuite le générique, en police Playbill, une typographie caractéristique du western classique⁹⁰², pendant que s'alternent des plans d'ensemble et des plans rapprochés taille ou poitrine de Juan Quin Quin – avec sa barbe de révolutionnaire – et ses amis à cheval. Les chevaliers font des cabrioles et se lancent en colonne au galop alors qu'une caméra montée sur une grue – chose atypique dans le cinéma cubain – filme leur progression en un travelling panoté haut-bas. Il y a aussi des contre-plongées des chevaliers au galop, les sabots des chevaux sautant par-dessus l'objectif de la caméra. La musique,

⁹⁰⁰ « Il y a des films d'aventures extraordinaires, mais que personne ne vit dans la réalité. Les Aventures de Juan Quin Quin ne rejette pas le langage magique des films d'aventure, mais il n'a pas besoin de les inventer. Notre monde, par chance, les vit encore aujourd'hui. » *Pressbook* original, cité par Luciano Castillo. « Aventuras de Juan Quinquín : de quijotes y sanchos caribeños ». *op. cit.*, p. 66 (nous traduisons).

⁹⁰¹ « En el mundo cinematográfico de hoy se hacen muchas películas que, debo subrayar, nuestro público disfruta ampliamente. Son películas de aventuras fabulosas, pero que nadie vive en la realidad. En nuestros países no sólo se viven, sino que existe la posibilidad de rescatar el prestigio de dicha palabra ». (« Dans le monde cinématographique actuel se font beaucoup de films qui, je tiens à le souligner, notre public aimait beaucoup. Ce sont des films d'aventures fabuleuses, mais que personne ne vit dans la réalité. Dans notre pays non seulement elles se vivent, mais il existe la possibilité de redonner à ce mot son prestige ». [Nous traduisons]). Cette affirmation est proche du synopsis du film – probablement écrit par le réalisateur en personne – mais elle révèle l'intérêt de García-Espinosa pour entrer en contact avec le goût populaire, sans pour autant tomber dans la copie des modèles cinématographiques hollywoodiens. (Cf. Julio García-Espinosa. « A propósito de *Aventuras de Juan Quin Quin* ». *op. cit.*, p. 136).

⁹⁰² Francisco Javier Gómez Pérez. « La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión ». *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*. Vol. I, n° 1, 2002, p. 210.

composée par Leo Brouwer, suit le style de musicalisation du western classique – marches aux nuances épiques qui célèbrent les gestes des « pionniers » – ; cependant, certains passages sont plus proches des rythmes afro-cubains et servent de contrepoint. Après avoir présenté un à un les différents acteurs par des images d’eux accompagnées de leur nom – autre procédé typique des westerns ou de séries telle *Bonanza* – apparaît le nom du réalisateur sous forme de signature calligraphiée.



Il faudrait se demander où réside l’approche « critique » du western dans cette séquence initiale. À première vue, le segment dont nous parlons ne paraîtrait qu’une synthèse de lieux communs et de conventions propres du genre, ce qui porterait à penser que le film se limite à copier le modèle hollywoodien. Néanmoins, tant la « rupture de la fenêtre » au début de la séquence que la « signature » de García-Espinosa à la fin de celle-ci établissent de profondes dissonances par rapport à la référence nord-américaine. La vitre qui se casse comme si c’était une fenêtre – « la fenêtre ouverte sur le monde » est une des plus célèbres métaphores pour se référer au cadre⁹⁰³ – semble inviter le spectateur à regarder, à pénétrer dans l’histoire du film différemment de comme il le ferait face à un film traditionnel, elle le remue avec la force d’un événement inattendu et essaie de le sortir de la prétendue passivité dans laquelle le plonge le cinéma hégémonique. C’est, en synthèse, un appel à rester alerte. Cela semblerait également une déclaration de principes de la part de García-Espinosa, de son refus à suivre les structures conventionnelles. Ce refus est renforcé par la signature, le deuxième élément qui perturbe ce qui serait autrement une introduction classique. Le réalisateur s’assume comme auteur cinématographique et en tant que tel il signe ses œuvres à la manière d’un peintre ou d’un sculpteur. La signature met en relief le caractère d’« auteur » ou d’« artiste » de García-Espinosa et donc son indépendance créative par rapport au cinéma de genre hollywoodien.

⁹⁰³ Utilisée par André Bazin dans le cinéma et par Alberti à propos de la perspective en peinture. Cf. Jacques Aumont. *L’image*. Paris : Nathan, 1990, p. 170.

Autrement dit, *Les Aventures de Juan Quin Quin* est conçu par le cinéaste comme du « cinéma d'auteur » et non comme du « cinéma de genre ».



Le geste de signer l'œuvre entre néanmoins en contradiction avec le manifeste *Por un cine imperfecto* (1969) dans lequel García-Espinosa rejettera l'exceptionnalité de l'artiste pour affirmer qu'il doit être un travailleur plus proche du peuple, dont l'objectif à long terme serait de disparaître pour céder la place à un peuple créateur, nous y reviendrons. Il s'agit, malgré tout, d'affirmations réalisées postérieurement qui ne coïncident peut-être pas avec ce que pensait García-Espinosa au moment de la réalisation du film. Malgré tout, le fait de signer semble plus un positionnement comme auteur *face* au cinéma d'Hollywood, plutôt qu'un positionnement élitiste *face* aux classes de travailleurs. Quoi qu'il en soit, il est notoire que la réponse de García-Espinosa face au modèle hollywoodien consiste en la revendication du « cinéma d'auteur » – bien que pas nécessairement d'inspiration européenne – et non en la recherche d'un autre type de cinéma, d'un « troisième cinéma », comme celui posé par Getino et Solanas.

Chaque chapitre de *Les Aventures de Juan Quin Quin* est précédé d'un intertitre qui anticipe ce qui se passera dans celui-lui. Parfois, le flux de l'action s'interrompt, l'image se congèle littéralement pour faire place à des digressions, annotations et longs flash-backs qui brisent l'ordre chronologique. Dans une séquence apparaissent deux intertitres conçus comme des parenthèses explicatives au ton clairement sarcastique et non exempt d'un certain didactisme, qui contextualisent la lutte du personnage principal dans le cadre du processus révolutionnaire vécu en Amérique latine. En plein combat contre les forces de Batista la pellicule se « coupe », comme si le projecteur l'avait cassé et apparaissent les commentaires suivants: « ¡Qué tanto chiste ni un cará! Aquí se podrían insertar algunas escenas de la vida familiar en

América Latina⁹⁰⁴. » Puis l'action continue pendant vingt secondes avant d'être interrompue par un nouvel intertitre, en lien avec le message du premier : « También se podría intercalar alguna que otra reunión inútil de la ONU⁹⁰⁵. »



À la fin du film est inclus un épisode dans lequel le narrateur explique la tactique que doit suivre un groupe guérillero pour prendre d'assaut une caserne militaire ; l'action armée entreprise par Juan Quin Quin résulte néanmoins être un fiasco, finissant en une série d'innocentes bagarres et escarmouches qui rappellent des films tels que *Les aventures de Robin des Bois* (Michael Curtiz et William Keighley, 1938). García-Espinosa semble mettre en relief de manière clairement ironique la distance entre la méthodologie proposée par les théories de la guérilla et la pratique – chose particulièrement délicate à quelques mois à peine de la mort d'Ernesto Guevara.

Une autre des caractéristiques du film est la mise en abyme à travers la représentation de spectacles scéniques populaires auxquels participe Juan Quin Quin, comme le cirque et le théâtre populaire. La représentation de la Passion du Christ par le protagoniste a un intérêt particulier. Celui-ci est représenté mourant sur la croix, avec la tenue et les traits caractéristiques du Christ. « Père, entre tes mains je remets mon esprit », murmure le personnage fermant les yeux et inclinant la tête ; mais juste après, dans la même prise de vue, il relève la tête et annonce, souriant, le spectacle du lendemain : « ¡Y no olviden que mañana tenemos *matinée*, tanda y noche!⁹⁰⁶ » La caméra s'éloigne, une musique circassienne fait irruption et nous voyons le public applaudir. La scène a des connotations anticléricales plutôt évidentes – qui peuvent se voir à d'autres moments du film, particulièrement dans les scènes

⁹⁰⁴ « Soyons sérieux ! Ici pourraient être insérées quelques scènes de la vie quotidienne en Amérique latine. » (nous traduisons).

⁹⁰⁵ « L'une ou l'autre des inutiles réunions de l'ONU pourrait aussi être ajoutée. » (nous traduisons).

⁹⁰⁶ « Et n'oubliez pas que demain nous avons des représentation en matinée, après-midi et soirée ! » (nous traduisons).

où apparaît un prêtre dépeint comme un personnage mesquin, rancunier et moraliste. Cependant, au-delà de cela, cette scène résulte intéressante car elle montre deux instances opposées dans une pièce scénique : le moment de la représentation et la preuve du fait que la pièce est une construction. Comme l'explique Fernando Birri dans une analyse du film : « Da al mismo tiempo el esquema y la negación de ése esquema, la situación retórica y la situación real⁹⁰⁷. »



Cette séquence introduit une piste d'interprétation pour tout le film : elle met en évidence non seulement la construction qui se trouve derrière le spectacle de la Passion du Christ – ce qui n'aurait pas grand intérêt pour notre étude –, mais aussi derrière tout spectacle, y compris le film lui-même. Cela est en accord avec l'objectif de García-Espinosa de faire de *Las Aventuras de Juan Quin Quin* « un espectáculo sobre la destrucción del espectáculo »⁹⁰⁸. Avec ce film, il essayait de briser l'« illusion » face à l'histoire racontée et de permettre que le public prenne conscience du fait qu'il se trouvait face à un spectacle, qui suivait une logique différente de la réalité. Selon lui : « En definitiva pensábamos que era mucho más productivo evidenciar la ficción de un filme y que ésta permitiera luego pensar en la realidad, que pensar sobre el público ofreciéndole sólo las pretensiones cinematográficas de reflejar la realidad⁹⁰⁹. » En ce sens, bien que le film revendiquât qu'il n'était pas nécessaire d'inventer des aventures dans le cinéma cubain car celles-ci existaient encore dans la réalité, il n'était pas pour autant prétendu que le film fût un reflet réaliste de cette réalité, mais García-

⁹⁰⁷ « [Elle] donne en même temps le schéma et la négation de ce schéma, la situation rhétorique et la situation réelle. » Fernando Birri. *Soñar con los ojos abiertos. op. cit.*, p. 201 (nous traduisons).

⁹⁰⁸ « un spectacle sur la destruction du spectacle ». Julio García-Espinosa. « Mi relación con Bertolt Brecht ». In Julio García-Espinosa. *Algo de mí*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2009, p. 96 (nous traduisons).

⁹⁰⁹ « En définitive, nous pensions qu'il était beaucoup plus productif de mettre en évidence la fiction d'un film et que celle-ci permettrait ensuite de penser à la réalité, plutôt que de penser au public en ne lui offrant que la prétention cinématographique de réfléchir la réalité. » Julio García-Espinosa. « A propósito de *Aventuras de Juan Quin Quin* ». *op. cit.*, p. 137 (nous traduisons).

Espinosa essayait plutôt de favoriser dans le public une réflexion aux fortes connotations ludiques sur cette réalité.

L'influence de Bertolt Brecht sur García-Espinosa peut se percevoir dans une grande partie des éléments du film que nous avons analysés. Le réalisateur utilise une série de procédés – comme les intertitres qui anticipent l'action ou la mise en évidence du fait que le spectacle filmique est une construction – de caractère brechtien et tendant à obtenir un effet de distanciation qui permettrait, selon le cinéaste, d'« activar el espíritu crítico del espectador » y « despertar su inteligencia »⁹¹⁰. Remarquons, par ailleurs, que le refus de García-Espinosa de réaliser un cinéma qui « imitât » la réalité ainsi que sa tentative de montrer que tout film est une construction trouvent aussi leur origine dans la pensée du dramaturge allemand.

Selon García-Espinosa :

Brecht decía que el teatro es teatro. Nosotros también podíamos afirmar que el cine es cine; es decir, ambos medios no son la realidad, son ficciones que nos ayudan a entender mejor la realidad. Aparentar que son lo que no son resulta enajenante. El rechazo al naturalismo es indispensable para establecer con el espectador una relación más productiva, desde el punto de vista estético. No tiene valor artístico alguno que en un filme se gasten millones de dólares en recrear una época, en detrimento de la idea que sustenta⁹¹¹.

Dans la désacralisation du guérillero opérée par García-Espinosa peut se remarquer une tentative de briser la forme sous laquelle était représenté le héros révolutionnaire, qui risquait de le transformer en image hiératique et déshumanisée, convertie en figure tutélaire de la révolution. Le danger de ce type de représentation consistait à produire une aliénation mythique dans le public, proche de celle qu'aurait pu produire la religion. En ce sens, en comparant de manière très provocatrice Juan Quin Quin avec Jésus Christ⁹¹², García-Espinosa

⁹¹⁰ « activer l'esprit critique du spectateur » et d'« éveiller son intelligence ». Julio García-Espinosa. « Mi relación con Bertolt Brecht ». *op. cit.*, p. 98 (nous traduisons).

⁹¹¹ « Brecht disait que le théâtre est théâtre. Nous aussi, nous pourrions affirmer que le cinéma est cinéma ; c'est-à-dire que les deux médias ne sont pas la réalité, ce sont des fictions qui nous aident à mieux comprendre la réalité. Feindre qu'ils sont ce qu'ils ne sont pas est aliénant. Le rejet du naturalisme est indispensable pour établir une relation au spectateur plus productive du point de vue esthétique. Dépenser des millions de dollars dans un film pour recréer une époque au détriment de l'idée que celui-ci défend n'a aucune valeur artistique. » *Ibidem* (nous traduisons).

⁹¹² Il s'agit d'une comparaison similaire à celle qui commençait à se faire alors entre l'image d'Ernesto Guevara mort et le *Christ mort* d'Andrea Mantegna. (Cf. Susan Sontag. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 105). Néanmoins, la scène fut filmée très probablement avant la mort du Che. Quoi qu'il en soit, la désacralisation de la figure du guérillero menée par García-Espinosa nous paraît hautement pertinente à un moment où se produisit sa plus grande mythification. La position de García-Espinosa est à l'opposé, par

sacralise la figure du guérillero pour la désacraliser aussitôt abruptement, la déconstruire par l'utilisation d'un gag mettant en relief que cette désacralisation était en elle-même une construction opérée par les hommes⁹¹³. L'objectif, annoncé à plusieurs reprises par García-Espinosa, d'introduire un « héros majeur » dans un « genre mineur » cherchait aussi à éviter le risque de mythification du héros révolutionnaire. À nouveau, nous trouvons ici un lien avec le théâtre de Brecht, pour qui la désacralisation était une des principales raisons d'entreprendre la rupture avec la tragédie aristotélicienne. L'auteur reconnaissait dans le culte l'origine du théâtre, mais il affirmait que ce dernier n'avait pu construire son propre champ artistique qu'en se séparant de la religion.

D'après Jean-Marie Valentin :

La contestation de la tragédie, spontanément et en permanence associée sous sa plume à la transcendance et à la nécessité, repose d'abord sur le refus du religieux. [...] De l'autel à la scène, il y a le fossé, définitivement infranchissable selon lui, qui sépare un temps d'aliénation mythique et religieuse d'un autre, irrévocablement profane⁹¹⁴.

Nous pouvons en déduire que l'expérimentation formelle qui caractérise *Les Aventures de Juan Quin Quin* n'est pas un simple exercice de style. Au contraire, le film a pour objectif une représentation de la révolution armée et ses motivations et, sans jamais cesser de l'exalter, il met en question les manières les mieux adaptées de la porter au cinéma. L'opération proposée par le film n'était donc pas de banaliser la révolution – ce dont il fut accusé, comme nous l'avons vu – mais de banaliser, déconstruire et mener à bien l'implosion de la manière rigide et ankylosée d'aborder cette thématique dans le cinéma, qui contribuait à faire d'elle un mythe plutôt qu'un processus. En ce sens *Les Aventures de Juan Quin Quin* suppose une autocritique de part de García-Espinosa, en tant que réalisateur et vice-président de l'ICAIC, envers les premiers long-métrages de la période postrévolutionnaire, à commencer par *Le Jeune Rebelle*, où la prise de conscience du personnage principal ne se produisait qu'à la fin de l'histoire, solennellement, avec le protagoniste qui regardait l'horizon tenant dans ses bras le corps de son mentor, un révolutionnaire mort au combat. L'opposition à ce type de représentation allait de pair avec un regard critique mais plein d'humour envers le cinéma nord-américain qui

exemple, de celle adoptée par le groupe *Cine Liberación* à la fin de la première partie de *L'Heure des brasiers*, où les caractéristiques du martyr chrétien sont attribuées à la prise de conscience guérillera.

⁹¹³ Malgré cela, comme nous l'avons déjà mentionné, le cinéaste continue à lui attribuer beaucoup des caractéristiques du héros positif.

⁹¹⁴ Jean-Marie Valentin. « La Dramaturgie non aristotélicienne, 1932-1951 ». In Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 1180.

avait dominé les écrans de l'île jusqu'au début des années soixante. L'expérience de *Les Aventures de Juan Quin Quin* suppose donc un double rejet véhiculé par la recherche de nouvelles formes cinématographiques autonomes.

B) « Por un cine imperfecto »

1. Au-delà de la technique

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce chapitre, les idées développées par García-Espinosa dans le manifeste *Por un cine imperfecto* prennent leur source dans *Les Aventures de Juan Quin Quin* ; néanmoins, la relation entre le texte et le film est moins évidente que celle qui peut être établie entre *Tire dié* et *Les inondés* d'une part et les premiers manifestes de Birri d'autre part, ou entre *L'Heure des brasiers* et *Vers un troisième cinéma* dans le cas de *Cine Liberación*. *Por un cine imperfecto* n'est pas un texte écrit pour accompagner la sortie d'un film, et il ne se propose pas non plus de développer une série de théories à partir de l'expérience acquise au cours de la réalisation d'un long-métrage particulier. En ce sens, le texte a un caractère général, détaché d'une œuvre spécifique, qui le rapproche plutôt d'*Esthétique de la faim* de Rocha que des premiers textes de ses pairs argentins.

Les deux ans et quelque qui séparent la réalisation de *Les Aventures de Juan Quin Quin* et l'écriture de *Por un cine imperfecto* – daté du 7 décembre 1969, mais publié pour la première fois en 1970⁹¹⁵ – furent fondamentales pour la maturation des idées de García-Espinosa sur le cinéma populaire. Il s'agit d'une période particulièrement intense en événements cinématographiques et extra-cinématographiques qui détermineront l'évolution non seulement de la pensée de l'auteur, mais aussi du projet du Nouveau cinéma latino-américain. Aux alentours de 1969, dix ans après la révolution cubaine, il y a une sorte d'accélération de la dynamique historique en Amérique latine : les mouvements de changement social qui avaient mûri pendant la première moitié de la décennie – nombre d'entre eux sous l'influence de

⁹¹⁵ Le texte fut diffusé sous forme de copies dactylographiées au cours de la sixième Mostra Internationzale del Nuevo Cinema de Pesaro en juin 1970. José Carlos Avellar, Mariana Martins Villaça et Susana Velleggia s'accordent à affirmer que la première publication de *Por un cine imperfecto* fut faite dans la revue péruvienne *Hablemos de Cine* n° 55/56, Lima, septembre/décembre 1970. Avellar cite une édition postérieure dans *Cine cubano* n° 66/67 de janvier/février 1971. Le texte avait cependant déjà été publié dans la revue *Pensamiento Crítico* n° 42, juillet 1970, p. 44-56, c'est-à-dire seulement un mois après sa distribution publique à Pesaro. Il est possible que cette première édition ne soit pas bien connue parce qu'elle apparut dans une revue peu distribuée en dehors de Cuba et non spécialisée en cinéma. (Cf. José Carlos Avellar, *op. cit.*, p. 209 ; Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 223 ; Mariana Martins Villaça, *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*, *op. cit.*, p. 152).

l'exemple cubain – entrent dans une étape de crise ou, au contraire, éclosent ; d'autres, comme l'Unité populaire au Chili sont prêts à éclore.

D'un point de vue extra-cinématographique cette période est marquée, entre autres événements, par la mort d'Ernesto Guevara en Bolivie (octobre 1967), le Mai français (1968), l'Acte institutionnel n° 5 au Brésil (décembre 1968), le coup d'État de Juan Francisco Velasco Alvarado au Pérou (octobre 1968), le massacre de Tlatelolco au Mexique (octobre 1968), le Cordobazo en Argentine (mai 1969), l'augmentation des actions militaires au Vietnam et la mort de Hô Chi Minh (septembre 1969) et l'échec de la récolte de canne à sucre de 10 millions de tonnes de sucre à Cuba (1969, 1970). Nous pourrions également souligner d'autres événements qui eurent une répercussion moindre sur les mouvements sociaux d'Amérique latine mais qui eurent un grand impact international, tels que les assassinats de Robert Kennedy et de Martin Luther King (1968) ou le triomphe technologique des USA sur l'URSS avec l'arrivée de l'homme sur la Lune (1969).

En ce qui concerne le champ cinématographique latino-américain, au cours de cette période ont lieu quatre rencontres de cinéastes du subcontinent : il s'agit des festivals de Mérida (Venezuela, 1968), Pesaro (Italie, 1968 et 1969) et Viña del Mar (Chili, 1969). De plus, entre 1967 et 1969 arrivent les premiers succès internationaux – du point de vue de la critique et de celui des récompenses obtenues à l'étranger – de long-métrages cubains de fiction, grâce à des films comme *Les Aventures de Juan Quin Quin*, *Mémoires du sous-développement* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) et *La première charge à la machette* (Manuel Octavio Gómez, 1969)⁹¹⁶. Par ailleurs, dans ce laps de temps sortent quelques-uns des principaux long-métrages latino-américains des années soixante : *Terre en transe* (1967) et *Antonio das Mortes* (1969) de Rocha, *Macunaïma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *L'Heure des brasiers* (groupe Cine Liberación, 1968), *Le sang du condor* (Jorge Sanjinés, 1969) et *Le chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969). Enfin, en ce qui concerne la production d'œuvres théoriques, la publication de *Vers un troisième cinéma* (octobre 1969) est particulièrement importante.

Ce n'est pas par goût des commémorations que nous faisons cette énumération sommaire des événements célèbres, mais pour essayer de situer historiquement *Por un cine imperfecto*, un

⁹¹⁶ Pour ces deux derniers, García-Espinosa fut conseiller en scénario.

texte qui par son ton provocateur et ses idées paraît se faire écho des changements rapides et profonds qui avaient lieu tant dans le champ cinématographique que dans les sociétés latino-américaines et qui, comme nous le verrons, entame un dialogue ouvert avec ceux-ci. Un sentiment d'urgence et d'impatience créatrice semblait s'être propagé dans ces années parmi les cinéastes révolutionnaires d'Amérique latine, comme le fit remarquer Santiago Álvarez: « La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte en esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial⁹¹⁷. »

Pour García-Espinosa, l'impatience à laquelle se réfère Álvarez doit être un devoir pour le cinéaste révolutionnaire, elle doit se constituer en une sorte de guide programmatique de toute son activité : c'est ainsi qu'il l'exprime en septembre 1969 lors de la cinquième Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro. Sa conférence intitulée *Cine y revolución* (Cinéma et révolution) annonce déjà le manifeste *Por un cine imperfecto*, terminé seulement trois mois après :

Un filme no hace la revolución, como no puede hacerla un hombre solo. Sin embargo, debemos obrar como si fuésemos capaces de crearla nosotros mismos. Tampoco la revolución se construye de la noche a la mañana; sin embargo, un hombre y un filme deben proceder como si fuesen capaces de forjarla hoy mismo. Este tipo de impaciencia es lo contrario de la paciencia reformista y no tiene nada que ver con la impaciencia nihilista. Una es todo futuro, la otra es todo presente. La impaciencia revolucionaria motiva que el hombre desempeñe en el presente un papel determinante en el interior de las fuerzas que objetivamente preparan el futuro. El cine revolucionario, como cualquier otra manifestación artística, debe estar impregnado de esta impaciencia⁹¹⁸.

Une des manières de comprendre le concept d'« imperfection » élaboré par García-Espinosa dans *Por un cine imperfecto* a à voir avec ces urgence et impatience révolutionnaires. Pour le

⁹¹⁷ « La nature sociale du cinéma demande une plus grande responsabilité de la part du cinéaste. Cette urgence du Tiers Monde, cette impatience créatrice de l'artiste produira l'art à cette époque, l'art de la vie des deux tiers de la population mondiale. » Santiago Álvarez, « Arte y compromiso », in Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 356 (nous traduisons).

⁹¹⁸ « Un film ne fait pas la révolution, de même qu'un homme seul ne peut la faire. Néanmoins, nous devons œuvrer comme si nous étions capables de la créer nous-mêmes. La révolution ne se construit pas non plus du jour au lendemain ; néanmoins un homme et un film doivent procéder comme s'ils étaient capables de la forger aujourd'hui même. Ce type d'impatience est le contraire de la patience réformiste et n'a rien à voir avec la patience nihiliste. L'une est tout futur, l'autre est tout présent. L'impatience révolutionnaire motive que l'homme remplisse, au présent, un rôle déterminant au sein des forces qui, objectivement, préparent le futur. Le cinéma révolutionnaire, comme n'importe quelle autre manifestation artistique, doit être imprégné de cette impatience ». Julio García-Espinosa. « Cine y revolución ». In *Algo de mí*, *op. cit.*, p. 33 (nous traduisons).

réalisateur, le cinéma cubain et latino-américain engagé pour l'idéal révolutionnaire ne doit pas laisser les limitations techniques qu'il rencontre souvent être une limite à la production cinématographique. La consolidation des cinématographies d'Amérique latine et du Tiers Monde devra nécessairement passer par une dynamique d'essais et d'erreurs, inhérente à tout développement. Il est préférable d'accepter et d'assumer une certaine « imperfection » technique plutôt que de rester paralysé en une tentative d'atteindre le degré de virtuosité du cinéma d'Hollywood ou des cinématographies de l'Europe occidentale, dont les budgets sont inatteignables pour les cinémas latino-américains. García-Espinosa va même au-delà : faire de la qualité technique une priorité au détriment de l'urgence et de l'impatience créatives est une attitude qu'il considère comme obnubilée par les modèles de la métropole, détachée d'une préoccupation pour la réalité sociale latino-américaine et, de ce fait, réactionnaire. García-Espinosa l'exprime de manière catégorique, dès les premières phrases du manifeste :

Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos -cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto⁹¹⁹.

Peu après la publication du manifeste, García-Espinosa insiste sur ces idées dans d'autres articles, où il en arrive à établir que la production cinématographique est un impératif, c'est-à-dire une nécessité pour les projets de libération, ce qui exige l'abandon de l'idée que le cinéma doive avoir des coûts élevés : « Los costos, el concepto de que el cine es caro, se quiebra ante la necesidad que tienen los movimientos revolucionarios –por modestos que sean sus recursos económicos- de hacer cine⁹²⁰. » Le « cinéma imparfait » n'est pas pour autant un éloge de l'imperfection ; García-Espinosa est loin de faire un appel à délaisser la technique ou de promulguer l'imperfection comme une valeur esthétique. Comme l'explique Michael Chanan : « La tesis no es que la imperfección técnica y artística necesariamente impidan que un filme sea políticamente efectivo – eso sería absurdo – sino que en el mundo

⁹¹⁹ « Aujourd'hui un cinéma parfait – techniquement et artistiquement réussi – est presque toujours un cinéma réactionnaire. La plus grande tentation offerte au cinéma cubain à ces moments – lorsqu'il atteint son objectif d'un cinéma de qualité, d'un cinéma à la signification culturelle dans le processus révolutionnaire – est justement de devenir un cinéma parfait. » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto ». *Pensamiento Crítico*, op. cit., p. 44 (nous traduisons).

⁹²⁰ « Les coûts, le concept que le cinéma est cher se brise face à la nécessité des mouvements révolutionnaires – pour modestes que soient leurs ressources économiques – de faire du cinéma. » Julio García-Espinosa. « Cine político ». *Cine cubano*, n° 63-65, 1971, p. 145 (nous traduisons).

subdesarrollado estos no pueden ser objetivos en sí mismos⁹²¹. » Cette idée n'est pas nouvelle dans les discussions sur le développement du champ cinématographique en Amérique latine. Comme le remarque José Carlos Avellar, déjà en 1963 Glauber Rocha avait souligné que le film *Rio 40°* de Nelson Pereira dos Santos mettait en relief que « a técnica não era necessária, porque a verdade estava lá para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais »⁹²². La célèbre devise de Rocha « une idée dans la tête et une caméra dans la main » contient une réflexion semblable : les cinéastes latino-américains devraient se concentrer sur l'essentiel, élaborer des idées qu'ils pourraient ensuite porter à l'écran, peu importe la précarité des moyens à leur disposition. Fernando Birri avait avancé quelque chose de similaire en Argentine en affirmant, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, que dans la réalisation de *Tire dié* avait été préféré « un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido »⁹²³. Des années plus tard, le groupe *Cine Liberación* mettra en relief l'aspect « désordonné », « violent », « ouvert » et « inachevé » de son cinéma, « impossible de juger selon les canons de la théorie et de la critique traditionnelles »⁹²⁴.

La pratique cinématographique se chargeait de confirmer ces idées : *Tire dié* se fit avec une pellicule périmée ; la caméra de *L'Heure des brasiers* fonctionnait à ressorts et ne permettait que des prises de vue de moins de trente secondes ; une grande partie des images fixes du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* dirigé par Santiago Álvarez provenaient de coupures de revues nord-américaines ; de nombreux films latino-américains de l'époque, comme le court-métrage *Revolución* de Jorge Sanjinés (1963), n'avaient pas de son. Cependant, la précarité technique n'avait pas empêché la croissance de la production cinématographique latino-américaine, engagée pour l'« urgence » et l'« impatience » que nous avons mentionnée. Dans certains cas – par exemple les documentaires de Santiago Álvarez –, ces limitations avaient même favorisé la recherche de solutions créatives, hautement innovantes. García-Espinosa

⁹²¹ « L'idée n'est pas que l'imperfection technique ou artistique empêche nécessairement qu'un film soit politiquement effectif – cela serait absurde – mais que dans le monde sous-développé celle-ci ne peut représenter un objectif en lui-même ». Michael Chanan. « Imperfect Cinema and the Seventies », cité par Mario Naito López (coord.). *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. La Havane : Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC, 2009, p. 47 (nous traduisons).

⁹²² « la technique n'était pas nécessaire parce que la vérité était là pour être montrée et elle n'avait pas besoin de se déguiser avec des arches, des diffuseurs, des réflecteurs, des objectifs spéciaux » (nous traduisons). Glauber Rocha, cité par José Carlos Avellar, *op. cit.* p. 177.

⁹²³ « à un contenu plutôt qu'à une technique, à un sens imparfait plutôt qu'à une perfection sans sens » (nous traduisons). Fernando Birri. « Manifiesto de *Tire dié*: por un cine nacional, realista y crítico », *op. cit.*, p. 16.

⁹²⁴ Octavio Getino et Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 105.

lui-même met cela en relief dans un texte où il analyse certains aspects de sa théorie sur le cinéma imparfait : « Nuestras limitaciones materiales pueden y deben convertirse en las virtudes de nuestro cine⁹²⁵. »

Comme nous le voyons, la question de l'imperfection technique n'était pas complètement inconnue fin 1969 lorsque García-Espinosa écrivit *Por un cine imperfecto* ; elle n'avait néanmoins jusqu'alors pas été abordée avec tant de force et de manière aussi polémique et provocatrice que le fit le cinéaste cubain :

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el «buen gusto». De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor «culto» y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?⁹²⁶

Bien que la problématique abordée par García-Espinosa ne soit pas nouvelle dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain, sa façon de l'exprimer valut à l'auteur, dès le début, de dures critiques : il fut accusé de faire l'apologie de l'imperfection, qui servait à justifier et excuser l'incompétence et la maladresse technique de certaines productions latino-américaines. Comme le fait remarquer Gil Olivo, les idées de García-Espinosa purent semer une certaine « confusión tanto en la práctica como en la teoría cinematográfica generada en nuestros países »⁹²⁷. Le critique et scénariste chilien José Román se souvient, par exemple, de la compréhension erronée du manifeste qu'il y eut dans son pays : « [...] aquí algunos lo entendían muy mal, pensaban que hacer cine imperfecto era filmar descuidadamente, filmar

⁹²⁵ « Nos limitaciones materiales pueden y doivent devenir les vertus de notre cinéma ». Julio García-Espinosa. « Julio García-Espinosa responde », *op. cit.* p. 39 (nous traduisons).

⁹²⁶ « Le cinéma imparfait n'est plus intéressé ni par la qualité ni par la technique. Le cinéma imparfait peut tout aussi bien se faire avec une Mitchell qu'avec une caméra 8 mm. Il peut tout aussi bien se faire en studio qu'avec une guérilla au milieu de la forêt. Le cinéma imparfait n'est plus intéressé par un goût donné et encore moins par le "bon goût". Il n'est plus intéressé par trouver la qualité dans l'œuvre d'un artiste. La seule chose qui l'intéresse d'un artiste est de savoir comment il répond à la question suivante : que fait-il pour sauter l'obstacle d'un interlocuteur "cultivé" et minoritaire qui conditionne jusqu'à présent la qualité de son œuvre ? ». Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.* p. 55 (nous traduisons).

⁹²⁷ « confusion tant dans la pratique que dans la théorie cinématographique générée dans nos pays ». Ramón Gil Olivo. « El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje ». *Comunicación y Sociedad* (CEIC, Université de Guadalajara), n° 16-17, septembre 1992-avril 1993, p. 113 (nous traduisons).

fuera de foco y cosas de ese tipo, un poco como el grupo Dogma después⁹²⁸. » La plus grande polémique suscitée par le texte eut précisément lieu dans les pages d'une revue chilienne, *Primer Plano*. En 1972, dans son deuxième numéro, apparaissait un article du critique argentin Amílcar G. Romero, intitulé *El culto a la antiestética* (Le culte de l'anti-esthétique) entièrement dédié à réfuter la thèse de García-Espinosa sur l'imperfection. L'analyse de Romero commençait par une citation d'Ernesto Guevara destinée à mettre en question la valeur révolutionnaire de *Por un cine imperfecto* : « La calidad es el respeto al pueblo⁹²⁹ ». Bien qu'il s'agît d'une polémique strictement esthétique, étant donné l'importance de la figure du Che pour les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, il est possible de penser que ses paroles, mises en avant dans l'épigraphe, prenaient la douteuse valeur d'un argument d'autorité.

Selon Romero, pour García-Espinosa le « rejet de la qualité » était la manière d'abandonner les intérêts du public « cultivé » pour se rapprocher du public populaire⁹³⁰. Pour le critique argentin, ces idées finissaient néanmoins par refuser à l'art révolutionnaire la possibilité de la perfection. Ce refus était justifié simplement sur la base d'un jugement arbitraire, qui consistait à taxer l'aspiration à la perfection artistique de valeur bourgeoise. Romero argumentait que l'« imperfection » défendue par García-Espinosa ne portait pas seulement préjudice au champ de l'art, mais aussi au public populaire car elle privait ce dernier de la jouissance d'un art qui cherchât la perfection :

En nombre de las mayorías populares, el autor propone el espontaneísmo, la imperfección, la falta de calidad, el tartamudeo del pensamiento como nueva forma de comunicación, todo esto como reflejo de un mundo que se viene abajo para hacer uno nuevo y mejor. Lo mejor, lo hermoso, lo que antes era Patrimonio de los explotadores, de los que nos esclavizaron y nos quitaron esa posibilidad, precisamente por eso, ahora no puede ser patrimonio de todos⁹³¹.

⁹²⁸ « [...] ici certains le comprenaient très mal, ils pensaient que faire du cinéma imparfait était filmer de façon inattentive, filmer de manière floue et des choses de ce genre, un peu comme le groupe Dogma par la suite ». Interview de l'auteur. Cf. Annexes (nous traduisons).

⁹²⁹ « La qualité est le respect envers le peuple » (nous traduisons).

⁹³⁰ Amílcar G. Romero. « El culto a la antiestética ». *Primer Plano*, n° 2, automne [austral] 1972, p. 43.

⁹³¹ « Au nom des majorités populaires, l'auteur propose le spontanéisme, l'imperfection, le manque de qualité, le bégaiement de la pensée comme une nouvelle forme de communication, tout cela comme reflet d'un monde qui s'écroule pour laisser place à un monde nouveau et meilleur. Le meilleur, le beau, ce qui avant était le Patrimoine des exploiters, de ceux qui nous ont rendus esclaves et enlevé cette possibilité, ne peut maintenant, pour cela-même, être le patrimoine de tous. » *Ibidem*, p. 44 (nous traduisons).

Romero accusait García-Espinosa de créer un « culte » de l'imparfait, qu'il jugeait être une sorte d'« anti-esthétique » dont le résultat était le rejet aveugle d'une grande partie de la tradition culturelle existante, simplement en la considérant « caduca, muerta y obcecada »⁹³². Selon les mots de Romero: « No es necesario aclarar el concepto: ya sabemos qué es lo perfecto. Perfecto es lo de antes, todo lo que le gustaba al enemigo. Si esta lógica se aplicara con todo rigor, habría que botar más de medio planeta a un basurero »⁹³³. » Derrière ce « culte » de l'imperfection se cacherait, pour Romero, en dernier terme, un certain snobisme nullement révolutionnaire : « una mirada al espejo del narcisismo, pero de reajo, procurando que nadie se dé cuenta »⁹³⁴. »

La réponse de García-Espinosa à *Primer Plano* finirait par être plus connue que l'article à son origine. L'auteur cubain, laissant dans une certaine mesure de côté le langage provocateur qui caractérisait son manifeste, donna la priorité, dans ce nouveau texte, à une plus grande clarté conceptuelle, en une tentative d'éviter les confusions autour du problème de la qualité technique :

Cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo. No tenemos la culpa de que alguien haya justificado sus ineptias a costa nuestra. Como no somos responsables de que se tome nuestra posición para contraponerle posiciones elitarias. Lo importante es que existen compañeros que sí están identificados con nuestras preocupaciones y con nuestros problemas, que son de todos. Lo importante es que existen compañeros

⁹³² « caduque, morte et aveuglée ». *Ibid* (nous traduisons).

⁹³³ « Il n'est pas nécessaire de clarifier le concept : nous savons déjà ce qu'est le parfait. Parfait est cela d'avant, tout ce qui plaisait à l'ennemi. Si cette logique s'appliquait rigoureusement, il faudrait jeter plus de la moitié de la planète à la poubelle ». *Ibid* (nous traduisons).

⁹³⁴ « un regard dans le miroir du narcissisme, mais du coin de l'œil, en veillant à ce que personne ne s'en aperçoive ». *Ibid.*, p. 43 (nous traduisons). Étrangement, dans le même numéro de la revue, précisément dans la même section, était inclus l'article *Antecedentes para la historia del cine cubano* (Antécédents pour l'histoire du cinéma cubain), une longue interview de García-Espinosa réalisée par Luisa Ferrari de Aguayo, membre du conseil éditorial de *Primer Plano*. Dans celle-ci, le cinéaste cubain s'étendait sur quelques-unes des questions qu'il avait abordées dans *Por un cine imperfecto*, entre autres celle de la « qualité » et de la nécessité de développer des films à bas coût : « Nosotros entendemos que es necesario que nos planteemos como un objetivo importantísimo, poderle dar respuesta al problema de que el cine de calidad es sinónimo de cine caro. [...] Es importante que un cineasta se eduque, no sólo sobre la base de las realidades del país en general, sino que esté condicionado por la propia realidad de sus propios recursos concretos, los recursos concretos con que cuenta esa industria de cine en ese país. Es importante que se eduque en esa relación concreta. Y esa realidad va a incidir ideológicamente en él ». (« Nous comprenons qu'il est nécessaire que nous nous fixions comme un objectif très important de pouvoir donner une réponse au problème que le cinéma de qualité est synonyme de cinéma cher. [...] Il est important qu'un cinéaste soit éduqué non seulement sur la base des réalités du pays en général, mais aussi qu'il soit conditionné par la réalité même de ses propres ressources concrètes, les ressources concrètes dont dispose cette industrie dans ce pays. Il est important qu'il soit éduqué dans cette relation concrète. Et cette réalité aura une incidence idéologique sur lui ».). García-Espinosa. « Antecedentes para la historia del cine cubano », *op. cit.*, p. 36 (nous traduisons).

latinoamericanos que rechazan igualmente la alternativa chapucera como la elitaria, la populista como la burguesa⁹³⁵.

La question que García-Espinosa chercha à emphatiser n'était déjà plus la faisabilité du cinéma dans des conditions précaires, comme il l'avait mis en avant dans *Por un cine imperfecto*, mais plutôt le caractère manifestement « anti-impérialiste » du cinéma révolutionnaire latino-américain. Les problèmes relatifs à la technique et au refus d'aspirer à la « qualité » du cinéma dominant deviennent accessoires, ils obéissent plutôt à des questions d'ordre stratégique – à « una angustia por ser eficaces⁹³⁶ », dira García-Espinosa –, tendant à un objectif final : augmenter la production d'un cinéma de décolonisation culturelle. Le cinéma auquel aspirait le réalisateur cubain se caractérisait par une attitude critique de caractère duel : d'un côté il développait un regard critique envers la réalité sociale dans laquelle il était inséré et, de l'autre, son regard critique était orienté également vers l'intérieur du champ cinématographique⁹³⁷. C'est dans ce dernier sens que peuvent se comprendre les premiers mots du texte *En busca del cine perdido* (À la recherche du cinéma perdu) de 1971 : « El deber de un cine revolucionario es hacer la revolución en el cine⁹³⁸. »

Cependant, dans sa réponse à *Primer plano*, García-Espinosa nie que son objectif ait été de « créer une esthétique » ou un « nouvel art », mais affirma qu'il s'agissait de « contribuir a desarrollar una nueva cultura »⁹³⁹. Son argumentation, fortement téléologique – remarquons-le – fait dépendre de manière un peu mécanique l'apparition d'une nouvelle esthétique de l'avènement de cette nouvelle culture de caractère populaire. Par ailleurs, la nouvelle culture à laquelle prétendait contribuer García-Espinosa avait pour base la prise de conscience politique :

⁹³⁵ « Cinéma imparfait ne signifie pas cinéma bâclé ou mal fait. Nous n'avons jamais affirmé une telle chose. Nous n'avons jamais entonné les louanges du misérabilisme. Ce n'est pas notre faute si quelqu'un a justifié ses inepties à nos dépens. De même que nous ne sommes pas responsables du fait que notre position soit prise pour lui opposer des positions élitaires. L'important est qu'il existe des camarades qui, eux, s'identifient avec nos préoccupations et avec nos problèmes, qui sont ceux de tous. L'important est qu'il existe des camarades latino-américains qui rejettent tant la solution bâclée que celle élitare, tant celle populiste que celle bourgeoise. » Julio García-Espinosa. « Julio García-Espinosa responde », *op. cit.*, p. 37 (nous traduisons).

⁹³⁶ « une angoisse d'être efficaces » (nous traduisons).

⁹³⁷ Julio García-Espinosa. « Le cinéma populaire donne parfois signe de vie ». In Paulo Antonio Paranaguá. *Le cinéma cubain*, *op. cit.*, p. 107.

⁹³⁸ « Le devoir d'un cinéma révolutionnaire est de faire la révolution dans le cinéma. » Julio García-Espinosa. « En busca del cine perdido ». *Cine Cubano*, n° 69-70, 1971, p. 24 (nous traduisons). García-Espinosa paraphrase la célèbre maxime de Fidel Castro « Le devoir de tout révolutionnaire est de faire la révolution », pour l'appliquer au champ cinématographique.

⁹³⁹ « contribuer à développer une nouvelle culture ». Julio García-Espinosa. « Julio García-Espinosa responde », *op. cit.*, p. 37 (nous traduisons).

Estos criterios, Luisa⁹⁴⁰, son los que nos han hecho repetir una y mil veces que si bien el pueblo no tiene un desarrollo estético, tiene, sin embargo, un desarrollo político y que ese desarrollo político es suficiente para desarrollar, conjuntamente, una nueva cultura, y de esa nueva cultura surgirá una nueva estética. Pero entonces no seremos nosotros – yo al menos así lo pienso –, será el pueblo quien hará el nuevo arte⁹⁴¹.

Il s'agit d'une affirmation qu'il nous semble nécessaire de problématiser. Bien que l'auteur rejette à plusieurs reprises, dans ses textes, les conceptions élitistes de l'art, en niant au « peuple » un « développement esthétique » García-Espinosa se positionne au-dessus du peuple en matière esthétique et s'abroge le rôle d'interlocuteur « cultivé », d'intellectuel appelé à « éclairer » le peuple, en somme, de dépositaire du « bon goût », chose qu'il avait justement taxée de bourgeoise et réactionnaire dans *Por un cine imperfecto*. Cette manière d'évaluer la sensibilité esthétique de la collectivité est en contradiction avec la volonté qu'il avait manifestée, déjà dans *Les Aventures de Juan Quin Quin* de faire un cinéma qui revalorisât les expressions artistiques populaires comme la littérature picaresque et le spectacle de cirque.

Par ailleurs, affirmer que l'apparition d'une nouvelle culture dépendait de la prise de conscience politique et subordonner à toutes deux le développement d'une nouvelle esthétique impliquait de subordonner totalement l'esthétique à la politique, au point que la première dépende des règles de la seconde. La phrase fortement agressive avec laquelle García-Espinosa conclut sa réponse à *Primer Plano* va dans ce sens : « [...] no nos vamos a sentar a ver pasar el cadáver de la última estética, sino que vamos a luchar para desarrollar una nueva cultura sobre el cadáver de los últimos burgueses⁹⁴². »

⁹⁴⁰ L'article, rédigé sous forme de lettre, est adressé à Luisa Ferrari de Aguayo.

⁹⁴¹ « Ces critères, Luisa, sont ceux qui nous ont fait répéter à maintes et maintes reprises que même si le public n'a pas de développement esthétique, il a néanmoins un développement politique, et que ce développement politique suffit à développer, conjointement, une nouvelle culture, et de cette nouvelle culture surgira une nouvelle esthétique. Mais alors ce ne sera pas nous – c'est du moins ce que je pense –, ce sera le peuple qui fera le nouvel art. » *Ibidem*, p. 42 (nous traduisons).

⁹⁴² « [...] nous n'allons pas nous asseoir pour voir passer le cadavre de la dernière esthétique, mais nous allons lutter pour développer une nouvelle culture sur le cadavre des derniers bourgeois ». *Ibidem* (nous traduisons). Le refus de revendiquer une valeur esthétique dans la thèse soutenue par *Por un cine imperfecto* est à nouveau mis en relief par l'auteur trois ans après, dans un texte au titre à forte connotation programmatique : *Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado* (Instructions pour faire un film dans un pays sous-développé). Selon García-Espinosa : « [...] en la situación en que se encuentra nuestro país, nosotros pensamos, que efectivamente no se puede hacer una revolución estética, una operación de tipo estético, si no se hace primero una revolución de tipo cultural y que nuestro papel está en contribuir a esta revolución cultural y que a partir de ahí es que surgirá la nueva la estética » (« [...] dans la situation dans laquelle se trouve notre pays, nous pensons qu'il est effectivement impossible de faire une révolution esthétique, une opération de type esthétique, sans auparavant faire une révolution de type culturel et que notre rôle est de contribuer à cette révolution culturelle,

Malgré les paroles de García-Espinosa, il paraît difficile de soutenir que le concept de « cinéma imparfait » ne renferme pas de préoccupation esthétique. D'autant plus en considérant que l'auteur avait établi la suprématie de la question esthétique dans le texte original : « Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos⁹⁴³. »

L'abandon de cette posture est paradoxal, puisque la position face aux modèles esthétique dominants, la relativisation de l'importance de la technique, l'éloge de l'« impatience » créative, l'affirmation du fait que les limitations matérielles doivent devenir des vertus pour le cinéma et, comme nous le verrons plus loin, la défense du fait que l'art devra un jour être une activité « désintéressée » de l'homme sont des idées qui visent la sensibilité artistique. Tout cela manifeste une préoccupation sur le développement du cinéma en Amérique latine en tant que phénomène artistique et non seulement en tant qu'*outil politique*. Il s'agit, pour autant, d'une approche esthétique. La préoccupation constante de García-Espinosa pour le plaisir du public – que nous avons vu dans *Les Aventures de Juan Quin Quin* – est une question qui se trouve au centre de tout débat esthétique.

À ce sujet, rappelons les paroles d'Aumont, Berlanga, Marie et Vernet :

L'esthétique recouvre la réflexion sur les phénomènes de signification considérés en tant que phénomènes artistiques. L'esthétique du cinéma, c'est donc l'étude du cinéma en tant qu'art, l'étude des films en tant que messages artistiques. Elle sous-entend une conception du « beau » et donc du goût et du plaisir du spectateur comme du théoricien⁹⁴⁴.

L'importance accordée au développement du processus révolutionnaire, loué comme principal moteur et guide du travail cinématographique, nous fait penser à la possibilité que l'auteur ait mauvaise conscience ou, du moins, une certaine pudeur à l'heure de revendiquer la pertinence d'une réflexion esthétique, comme si la préoccupation esthétique ne pouvait se trouver à la

et que c'est à partir de là que surgira la nouvelle esthétique. ») Julio García-Espinosa. « Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado ». *Octubre*, n° 2-3, 1975, p. 104 (nous traduisons). Disponible sur : <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/441.pdf> (consulté le 20 juin 2012).

⁹⁴³ « Curieusement, la motivation de ces préoccupations, il faut le clarifier, n'est pas seulement d'ordre éthique. Elle est plutôt, et surtout, d'ordre esthétique, s'il est possible de tracer une ligne si arbitrairement divisoire entre ces deux termes ». Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 44 (nous traduisons).

⁹⁴⁴ Jacques Aumont et al. *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1994, p. 7.

même hauteur que la préoccupation politique⁹⁴⁵. Comme le remarque Mariana Martins Villaça : « [...] no momento em que Espinosa formulou sua tese, predominava a perspectiva de que a missão revolucionária do cineasta como combatente, como “homem novo”, deveria estar acima de qualquer motivação artística⁹⁴⁶ ».

Bien qu’il soit certain que l’engagement politique explicite caractérise les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain, la relation entre esthétique et politique ne fut pas toujours nécessairement conçue comme une subordination de la première à la seconde. En ce sens, la vision de Glauber Rocha est diamétralement opposée à celle préconisée par García-Espinosa : pour lui, la révolution pouvait non seulement se concevoir en termes esthétiques, mais elle était en elle-même une esthétique, comme il le postula dans le manifeste intitulé (précisément !) *A revolução é uma estetyka* (La révolution est une esthétique) de 1967 : « A épica será pratica poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético⁹⁴⁷. »

Au-delà de ces aspects problématiques de la théorie du « cinéma imparfait », il nous semble nécessaire de faire remarquer l’objectif énoncé par García-Espinosa de contribuer à la création d’une nouvelle culture, dans laquelle « será el pueblo quien hará el nuevo arte »⁹⁴⁸. L’affirmation du cinéma cubain est fidèle au propos des avant-gardes de fondre l’art dans la vie. Cette volonté d’abattre les frontières entre cinéma et vie, de faire du peuple un véritable créateur cinématographique caractérise le manifeste *Por un cine imperfecto*, bien que García-Espinosa ait fini par nier le « développement esthétique » du peuple. Comme nous le verrons

⁹⁴⁵ Notre opinion, au contraire, est que toutes deux sont des préoccupations indissociables dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain, dès que l’on tente de soutenir une révolution au travers de la révolution du cinéma. Peut-être que la subordination de l’esthétique au politique que García-Espinosa défend dans son texte a été influencé par le contexte dans lequel il écrivit : en 1972 l’ICAIC subissait les conséquences du « quinquennat gris » que nous avons analysé au chapitre III, pendant lequel revendiquer la recherche d’une « nouvelle esthétique » – justement ce que rejette García-Espinosa – aurait été catalogué d’« élitiste » ou de « libéral ». (Cf. Ambrosio Fornet. « Trente ans de cinéma dans la Révolution », *op. cit.*, p. 88-91 ; Jorge Luis Sánchez González, *op. cit.*, p. 221-233).

⁹⁴⁶ « [...] au moment où García-Espinosa formula sa thèse prédominait la perspective que la mission révolutionnaire du cinéaste comme combattant, comme “homme nouveau”, devrait être au-dessus de toute motivation artistique ». Mariana Martins Villaça, *op. cit.*, p. 212-213 (nous traduisons).

⁹⁴⁷ « L’épique sera pratique poétique, qui devra être révolutionnaire du point de vue esthétique pour projeter révolutionnairement son objectif éthique ». Glauber Rocha, « A revolução é uma estetyka », *op. cit.*, p. 99 (nous traduisons). L’éthique et l’esthétique ne sont pas considérées comme des sphères séparées. Rocha rejoint, dans une certaine mesure, l’affirmation de Lénine : « L’éthique est l’esthétique de demain ».

⁹⁴⁸ « [...] ce sera le peuple qui fera le nouvel art » (nous traduisons).

par la suite, l'idéal avant-gardiste de faire du peuple un sujet créateur nous ouvre une autre voie pour nous approcher au concept d'« imperfection » dans le manifeste de l'auteur cubain.

2. L'imperfection, antichambre de l'avènement d'un peuple-créateur

Bien que le problème de la qualité ait accaparé en large mesure les débats autour du concept de « cinéma imparfait », au point de devenir une référence obligée pour aborder le texte, cette question est loin d'en être le point central ; tout au contraire García-Espinosa l'évacue en quelques paragraphes. Peut-être que le mal-être que produisit le texte dans certains milieux – comme nous l'avons vu dans le cas de la polémique avec G. Romero – était dû à une lecture excessivement centrée sur les aspects liés à la technique cinématographique, faisant cependant fi d'une réflexion esthétique beaucoup plus riche et complexe. García-Espinosa conçoit l'« imperfection » principalement, mais non exclusivement, à partir de l'antagonisme entre « intérêt » et « désintérêt » dans l'art. Selon l'auteur, l'art – et au sein de celui-ci, le cinéma – doit être une activité désintéressée de l'homme :

Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad “desinteresada” [...] ⁹⁴⁹.

Cependant, malgré le paradoxe que cela semble impliquer, outre soutenir le caractère « désintéressé » de l'art, l'auteur veut se distancier consciemment de celui-ci, pour accomplir un art qui soit ouvertement « intéressé ». Sa position vient de l'« urgence » à laquelle nous nous référons dans la section précédente. Les circonstances politiques et historiques dans lesquelles se développait le cinéma cubain et latino-américain – et rien dans sa réflexion n'empêche de l'étendre à tout l'art du subcontinent – obligeaient ses cinéastes à ne pas aspirer à réaliser un cinéma qui n'aurait pas un but, c'est-à-dire un cinéma qui n'éveillerait que le

⁹⁴⁹ « Peut-être que le plaisir esthétique est le plaisir que nous provoque le fait de sentir la fonctionnalité (sans une fin spécifique) de notre intelligence et de notre propre sensibilité. L'art peut stimuler, en général, la fonction créatrice de l'homme. Il peut opérer comme agent d'excitation constant pour adopter une attitude de changement face à la vie. Cependant, contrairement à la science, il nous enrichit de telle manière que ses résultats ne sont pas spécifiques, qu'ils ne peuvent pas être appliqués à une chose en particulier. De là que nous puissions l'appeler une activité “désintéressée” [...]. » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 46 (nous traduisons).

simple plaisir esthétique, sans fin spécifique ; au contraire, elles les poussait à situer le but de l'art dans la révolution.

La théorie de García-Espinosa soutient que la révolution permettrait d'en finir avec les conceptions élitistes de l'art et, sur le long terme, permettrait l'émergence d'un art du peuple : « [...] no puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte⁹⁵⁰. » Attribuer un but au cinéma signifiait affirmer que le cinéma poursuivait un intérêt et qu'il était donc, selon García-Espinosa, devenu « imparfait », pour autant qu'il n'était pas une activité « désintéressée » : « Una nueva poética para el cine será ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto⁹⁵¹. » Il n'est pas difficile de trouver un parallèle entre le cinéma « désintéressé » et l'objectif marxiste d'une société sans classes ; et, tant que celle-ci ne sera pas possible, le cinéma devra rester attaché aux intérêts de classe et restera donc « imparfait ».

Il est possible de remarquer une certaine inspiration kantienne dans l'argumentation de García-Espinosa sur le « désintérêt » de l'art, bien que ses conclusions aillent, évidemment, dans une direction opposée à celles du philosophe de Königsberg. Les paroles de García-Espinosa que nous avons évoquées au début de cette section – « el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad⁹⁵² » – rappellent certains aspects du « jugement de goût » de la *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790).

Selon Kant, il n'est pas possible de démontrer, ni par la raison ni par le jugement, que quelque chose est beau. Il est possible de ressentir la beauté de la nature ou d'une œuvre d'art ; cependant, l'homme est incapable d'expliquer en quoi consiste cette beauté. Il n'existe donc pas de concept de beau, ni de règle qui détermine en quoi consiste la beauté. C'est pour cette raison qu'une science du beau n'est pas possible, contrairement à une esthétique du jugement

⁹⁵⁰ « [...] il ne peut y avoir d'art “désintéressé”, il ne peut y avoir un nouveau et véritable saut qualitatif dans l'art si on n'en finit pas, en même temps et pour toujours, avec le concept et la réalité “élitaire” dans l'art. » *Ibidem*, p. 47 (nous traduisons).

⁹⁵¹ « Une nouvelle poétique pour le cinéma sera avant tout et surtout une poétique “intéressée”, un cinéma conscient et résolument “intéressé” c'est-à-dire un cinéma imparfait. » *Ibidem*, p. 53. (Nous traduisons).

⁹⁵² « [...] le plaisir esthétique est le plaisir que nous provoque le fait de sentir la fonctionnalité (sans une fin spécifique) de notre intelligence et de notre propre sensibilité. » (Nous traduisons).

de goût. Ce jugement réside dans le sentiment de plaisir que génère le beau (notons que l'accent est mis sur le plaisir ressenti par le sujet, c'est-à-dire dans l'expérience et non pas dans l'objet, de même que dans le cas de García-Espinosa). Selon Kant : « le goût est la faculté de juger d'un objet sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction »⁹⁵³. Il s'agit donc d'un jugement subjectif ; cependant, comme nous le verrons, Kant le considère comme universellement valable : la beauté ne peut s'expliquer par des concepts, mais aspirer à partager l'expérience du beau est le propre de l'homme.

Or il y a là quelque chose de bien étrange : alors que, d'un côté, pour le goût des sens, non seulement l'expérience montre que le jugement qu'il porte [...] n'a pas valeur universelle et qu'au contraire chacun est de lui-même assez modeste pour ne pas prêter aux autres un tel assentiment universel à ses propres jugements [...], d'un autre côté le goût de la réflexion [...] peut toutefois trouver possible [...] de se représenter les jugements susceptibles d'exiger cet assentiment universel⁹⁵⁴.

Le philosophe allemand établit la possibilité d'un accord universel à ce sujet basée sur l'hypothèse d'un « sens commun » esthétique, propre de l'être humain, qui permette qu'un homme puisse espérer que les autres manifestent la même satisfaction face au beau, c'est-à-dire « [considérer] que son sentiment est universellement communicable et ce, sans la médiation des concepts »⁹⁵⁵.

Comme l'explique Éliane Escoubas :

Chez Kant, la faculté du "goût" est à la fois identique à la faculté de juger réfléchissante du point de vue esthétique, identique au sentiment de plaisir et de déplaisir, au principe subjectif du "sentir" et de l'imagination donc à la "réflexion" et elle deviendra dans le cours de la *C.F.J* [*Critique de la faculté de juger*], identique à un "sens commun"⁹⁵⁶.

Néanmoins, bien que cette universalité s'assume par un « sens commun », elle ne constitue pas le but du beau, de même que ne l'est pas le fait de procurer un plaisir subjectif, même si le sujet ressent effectivement une satisfaction, une *ferveur* face au beau. Au contraire, le beau, pour Kant, n'a pas de but, c'est-à-dire qu'il ne vise aucun objectif. Comme le remarque Marc

⁹⁵³ Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 1985, § 5.

⁹⁵⁴ Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 1985, § 8. Cité par Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997, p 135.

⁹⁵⁵ Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 39.

⁹⁵⁶ Éliane Escoubas. *L'Esthétique*. Paris : Ellipses Éditions, 2004, p. 79.

Jimenez, il est possible pour le sujet de concevoir que la beauté de quelque chose réponde à une finalité, mais il ignorera quelle est cette finalité :

[...] le beau me satisfait et, *en même temps*, je me représente que cette satisfaction est susceptible d'être communicable à autrui, peut-être même d'aboutir à un assentiment universel. Une seule finalité, en somme : le partage éventuel de la ferveur ressentie, à l'exclusion de toute autre fin, c'est-à-dire de tout autre intérêt⁹⁵⁷.

Les paramètres qui caractérisent le beau sont donc, pour récapituler, l'universel sans concept, la satisfaction désintéressée et la finalité sans fin⁹⁵⁸. Enfin, il faut ajouter que le jugement de goût trouve son objectif tant dans la nature – surtout en elle – que dans l'art. À partir de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, nous pouvons considérer que le caractère « imparfait » de l'art revendiqué par García-Espinosa vient justement de la négation consciente de ces trois paramètres : l'art qu'il propose a pour *fin* la révolution et sa *finalité* est marquée par la recherche de la libération de l'homme ; la *satisfaction* produite est pour cela même ouvertement *intéressée* – elle est liée à la réussite de sa fin – et ne fait pas appel à un « sens commun » *universel* mais, au contraire, elle cherche tout d'abord – mais pas uniquement – la satisfaction d'un homme spécifique : le cubain et, par extension, le latino-américain. Le sens de la « perfection » dans l'art tel que le comprend García-Espinosa s'éloigne de Kant. Comme nous l'avons vu, pour le réalisateur cubain, l'art sera parfait quand il sera « désintéressé » ; pour Kant, au contraire, lier la beauté à la perfection signifie la lier à un concept et à une fin qui serait précisément cette perfection, ce qui est incompatible avec la beauté⁹⁵⁹.

Il y a un certain paradoxe dans l'idée de García-Espinosa sur l'imperfection : si, comme il l'affirme, le « cinéma imparfait » doit son imperfection à son caractère « intéressé », tout semblerait indiquer que le « cinéma parfait » serait un cinéma « désintéressé ». Cependant, García-Espinosa affirme tout le contraire, le « cinéma parfait » ne poursuit pas seulement un intérêt, mais cet intérêt est aussi ouvertement rejeté et taxé de réactionnaire. La perfection et l'imperfection poursuivent-elles toutes deux un intérêt ? Qu'est-ce qui les distingue, alors ? Comment le cinéma « parfait » peut-il être intéressé ? La solution à cette contradiction peut se

⁹⁵⁷ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 140.

trouver dans l'annotation de l'auteur : « [...] un cine perfecto – *técnica y artísticamente logrado* – es casi siempre un cine reaccionario⁹⁶⁰. »

Le concept de cinéma imparfait est utilisé dans deux sens complètement différents : d'une part, il désigne les modèles du cinéma dominant (question que nous avons déjà abordée et qui est liée à la qualité technique) et, d'autre part, il désigne un cinéma « désintéressé » qui n'existerait pas actuellement (même pas dans le cas du cinéma « techniquement parfait », en supposant qu'un tel cinéma existe). Le cinéma auquel aspire García-Espinosa s'intègre dans un art « désintéressé » qui ne serait possible, selon l'auteur, que si l'art n'obéissait pas aux intérêts de groupes déterminés, mais serait une activité à la portée de tous : « Un arte “desinteresado”, como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga arte⁹⁶¹. »

Comme nous pouvons le voir, la fin à laquelle aspire le cinéaste cubain est la dissolution de l'art dans la vie, aspiration propre des avant-gardes. García-Espinosa synthétise cette dissolution, à la fin du manifeste, par les mots « el arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo »⁹⁶². Il faudrait se demander ce qu'est le « tout » auquel se réfère l'auteur. Ce tout est la société, qui doit devenir à la fois créateur et public de l'art ; le dépassement de l'art « intéressé » implique la disparition de l'élite créatrice et de l'art « élitiste », chose qui ne sera complètement possible, selon l'auteur, que quand la division sociale du travail sera dépassée⁹⁶³. C'est en ce sens que la citation de Marx faite par García-Espinosa au début du manifeste acquiert sa signification : « [...] en el futuro no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura⁹⁶⁴. »

Le « cinéma imparfait » revendiqué par le réalisateur cubain doit soutenir l'obtention d'un art « désintéressé », compris comme un art réalisé par le peuple. C'est pour cette raison que l'auteur affirme que « el cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es

⁹⁶⁰ « [...] un cinéma parfait – techniquement et artistiquement réussi – est presque toujours un cinéma réactionnaire ». Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 44 (nous traduisons).

⁹⁶¹ « Un art “désintéressé”, comme pleine activité esthétique, ne pourra se faire que quand ce sera le peuple qui fera l'art. » *Ibidem*, p. 53 (nous traduisons).

⁹⁶² « L'art ne va pas s'évanouir dans le rien. Il va s'évanouir dans le tout ». *Ibid.*, p. 56 (nous traduisons).

⁹⁶³ C'est également pour cette raison que, même si le dépassement de cette division n'a pas eu lieu, García-Espinosa insiste sur le fait que « el arte no es propiamente un trabajo » (« [...] l'art n'est pas un travail à proprement parler ». [Nous traduisons]), ce qui peut être considéré comme un appel à ce que celui-ci ne soit pas vu comme une « spécialité » propre d'une élite, mais comme une activité accessible à tous. (Cf. *Ibid.*, p. 46.)

⁹⁶⁴ « [...] dans l'avenir il n'y aura pas de peintres mais, tout au plus, des hommes qui, entre autre, pratiqueront la peinture ». (Nous traduisons). *Ibid.*, p. 47.

desaparecer como nueva poética » parce que « futuro es el folklore »⁹⁶⁵, au sens étymologique du terme : *folk*, peuple et *lore*, savoir, c'est-à-dire le savoir, la connaissance du peuple, l'art du peuple. García-Espinosa remarque une contradiction entre cet objectif et la création de spécialistes cinématographiques à Cuba – c'est-à-dire qu'il réfléchit de manière critique sur le rôle de l'ICAIC comme sorte d'école pratique de cinéma – ; il s'agit d'une autocritique ou, du moins, d'une mise en question du travail mené par le cinéaste et ses collègues au sein de l'institut. Cependant, l'auteur le voit comme une étape préalable et nécessaire à l'objectif final d'un cinéma qui soit *folklore*. Le travail réalisé par les institutions cinématographiques contribue « a liberar los medios privados de producción artística »⁹⁶⁶ (García-Espinosa semble avoir à l'esprit, à ce moment, les expropriations de cinémas et la construction de laboratoires au début de la révolution), chose qu'il considère indispensable pour arriver à un art du peuple. Malgré tout, cette libération des moyens de production ne servira pas à grand chose si les cinéastes continuent à se considérer comme un élite, préoccupée par la représentation filmique de leurs propres intérêts ou, autrement dit, par la satisfaction de leur propre goût.

L'intérêt de García-Espinosa pour l'art populaire vient en large mesure de ce refus d'un cinéma élitiste. La recherche d'un rôle actif du public se sert de stratégies comme la distanciation et l'opposition critique aux genres du cinéma dominant, qui sont réfléchies dans la pratique dans le film *Las Aventuras de Juan Quin Quin*. García-Espinosa néanmoins dépasse, dans ses réflexions théoriques, le point auquel il était arrivé dans la pratique cinématographique qui précède le manifeste. La question n'est pas seulement que le public participe activement à la réception d'un film, mais qu'il en devienne ouvertement l'auteur. À nouveau, l'inspiration de García-Espinosa vient de l'art populaire : « Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas »⁹⁶⁷. »

Un art des masses fait par les masses pour les masses n'est pas une utopie pour García-Espinosa, puisque l'art populaire a depuis toujours été caractérisé par le fait que « los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa »⁹⁶⁸. Une infinité de spectacles

⁹⁶⁵ « le cinéma imparfait ne peut oublier que son objectif essentiel est de disparaître comme nouvelle poétique » parce que « le futur est le folklore ». *Ibid.*, p. 55 (nous traduisons).

⁹⁶⁶ « à libérer les moyens privés de production artistique ». *Ibid.*, p. 52-53 (nous traduisons).

⁹⁶⁷ « L'art des masses est, donc, l'art populaire, celui que font les masses ». *Ibid.*, p. 49 (nous traduisons).

⁹⁶⁸ « les créateurs sont en même temps les spectateurs et vice-versa ». *Ibid.*, p. 49 (nous traduisons). Dans ce sens, le concept d'« artiste » de García-Espinosa s'éloigne complètement du « génie » kantien, une exception parmi les hommes capable seul d'atteindre le « beau » artistique. « [...] il doit avoir un don inné (naturel), un talent qui n'obéit à aucune règle déterminée et ne résulte d'aucun apprentissage. Son œuvre doit être originale

populaires – particulièrement la danse et la musique, tant aimées de García-Espinosa – corroborent les idées du cinéaste, par exemple les défis entre chanteurs populaires du Cône sud, le carnaval ou les soirées musicales dans lesquelles les participants s'échangent les instruments musicaux pour entonner un vaste répertoire de chansons.

Comment faire du cinéma un art où *les créateurs soient en même temps les spectateurs et vice-versa* ? *Cine Liberación* essaya de répondre à ce problème par le Cinéma-Acte qui impliquait le dépassement du rôle de « spectateur » et l'avènement d'un public converti en « auteur » à travers un débat ouvert au cours des projections, une interactivité consciente, développée à partir des propositions du film. Cependant, le processus restait limité à la réception de l'œuvre et n'incluait pas le moment du tournage, le groupe aspirait à être le mandataire du peuple, certes, mais cela ne brisait pas la logique de délégation de la créativité artistique, vu que tout le processus de production et de filmage restait aux mains d'un groupe réduit de réalisateurs, qui pouvait ou non suivre la structure d'un groupe de cinéma-guérilla.

En Bolivie, le groupe *Ukamau*, dirigé par Sanjinés, revendiqua aussi un cinéma compris comme art collectif, réalisé avec le peuple : « [...] el cine revolucionario no puede ser sino colectivo en su más acabada fase, como colectiva es la revolución⁹⁶⁹. » *Ukamau* développa des films où le « héros », loin d'être individuel, était une collectivité, incarnée par des communautés indigènes boliviennes, que le groupe invitait à participer non seulement dans le jeu, mais aussi dans les discussions sur l'histoire qui allait être racontée – dont certains aspects pouvaient changer suivant l'opinion de la communauté – et dans l'élaboration de dialogues et de scènes⁹⁷⁰. Néanmoins, malgré l'indéniable richesse de cette expérience, de même que dans le cas de *Cine Liberación*, nous ne pouvons pas non plus dire qu'elle atteignit le dépassement total de la délégation : l'initiative et la volonté de créer, de mener à bien un film venait du groupe *Ukamau* et était réalisée *en collaboration* avec le peuple, et non le contraire.

(non imitée) et néanmoins servir de référence aux autres (pour éviter que l'absurdité, capable elle aussi d'être originale, ne passe pour une authentique originalité). Ce créateur ne doit pas pouvoir expliquer ni décrire comment il crée (d'ailleurs, il ne peut pas transmettre ce qu'il n'a pas eu à apprendre). Un tel homme porte un nom : le génie. "Les beaux-arts sont les arts du génie", déclare Kant ». Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁶⁹ « [...] le cinéma révolutionnaire ne peut être que collectif dans sa phase la plus achevée, comme collective est la révolution ». Jorge Sanjinés. « Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario » *op. cit.*, p. 300 (nous traduisons).

⁹⁷⁰ *Ibidem*, p. 301-303.

Pour García-Espinosa, au contraire, il existe la possibilité de dépasser les limites de la délégation grâce aux innovations technologiques. Ce sont les progrès scientifiques qui rendront cette solution possible. Il s'agit d'un fait potentiel, puisque la technologie en elle-même ne rompra pas la distance entre créateur et public (pour permettre l'avènement d'un public-créateur) tant que sera présente la conception élitiste du cinéma :

Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social; la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos, entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador⁹⁷¹.

Bien qu'elle ait été écrite il y a plus de quarante ans, la réflexion proposée par García-Espinosa est d'une actualité surprenante étant donné le développement de la technologie numérique, des télécommunications, d'Internet et des « réseaux sociaux »⁹⁷² qui, tous

⁹⁷¹ « Cependant, que se passe-t-il si l'avenir est l'universalisation de l'enseignement universitaire, si le développement économique et social réduit les heures de travail, si l'évolution de la technique cinématographique (comme il y a déjà d'évidents signaux) rend possible que celle-ci cesse d'être le privilège de quelques-uns, que se passe-t-il si le développement des cassettes vidéo résout le problème de la capacité inévitablement limitée des laboratoires, si les appareils de télévision et leur possibilité de « projeter » indépendamment de la centrale, rendent inutile la construction à l'infini de salles de cinéma ? Il se passe alors non seulement un acte de justice sociale, la possibilité que tout le monde puisse faire du cinéma, mais aussi un fait d'extrême importance pour la culture artistique : la possibilité de retrouver, sans complexes et sans aucun type de culpabilité, le véritable sens de l'activité artistique. Il se passe alors que nous pouvons comprendre que l'art est une activité « désintéressé » de l'homme. Que l'art n'est pas un travail. Que l'artiste n'est pas un travailleur à proprement parler. » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 45 (nous traduisons).

⁹⁷² García-Espinosa lui-même met en relief cet aspect dans un bref texte de commémoration du quarantième anniversaire du manifeste. Dans cet article, il fait un appel à « no abandonar la lucha por un espectador no cautivo, hasta que todas las pantallas desde la de un teléfono hasta las que hoy habitan en espacios desconocidos, muestren, compartan todas y cada una de nuestras imágenes – las de todas partes, las de cualquier parte del mundo –, y entonces podamos sentirnos tranquilos de que la frase: “El arte no va a desaparecer en la nada, va a desaparecer en el todo” sea una realidad ». (« [...] ne pas abandonner la lutte pour un spectateur non captif jusqu'à ce que tous les écrans, depuis ceux des téléphones jusqu'à ceux qui aujourd'hui occupent des espaces inconnus montrent, partagent toutes et chacune de nos images – celles de tous lieux, celles de n'importe quelle partie du monde – et qu'alors nous puissions nous sentir tranquilles du fait que la phrase : “L'art ne va pas s'évanouir dans le rien, il va s'évanouir dans le tout ” soit un réalité. ») Julio García-Espinosa, « Cuarenta años después », in *A cuarenta años de por un cine imperfecto*, *op. cit.*, p. 8 (nous traduisons). Il paraît néanmoins difficile de soutenir, comme le fait aujourd'hui l'auteur, que la multiplication exponentielle des images que nous

ensemble, ont mis à la portée de millions de personnes la possibilité de filmer, monter et distribuer dans l'espace virtuel leurs créations audiovisuelles. Les réflexions sur la capacité du spectateur à jouer le rôle d'auteur nous permettent de nous référer aux analyses faites par Walter Benjamin – plus de quarante ans avant *Por un cine imperfecto* – dans le célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936, 1939) :

Pendant des siècles, un petit nombre d'écrivains se trouvaient confrontés à plusieurs milliers de lecteurs. Cette situation a commencé à changer à la fin du siècle dernier. Avec l'extension de la presse [...], on vit un nombre croissant de lecteurs passer – d'abord de façon occasionnelle – du côté des écrivains. La chose commença lorsque les journaux ouvrirent leurs colonnes à un « Courrier des lecteurs », et il n'existe guère aujourd'hui d'Européen qui, tant qu'il garde sa place dans le processus de travail, ne soit assuré en principe de pouvoir trouver, quand il le veut, une tribune pour raconter son expérience professionnelle, pour exposer ses doléances, pour publier un reportage ou un autre texte du même genre. Entre l'auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale. Elle n'est plus que fonctionnelle et peut varier d'un cas à l'autre. A tout moment, le lecteur est prêt à devenir écrivain⁹⁷³.

L'analyse de la relation entre la pensée de Benjamin et celle de García-Espinosa requiert de la précaution, afin d'éviter des conclusions hâtives. En premier lieu, Benjamin parle d'un processus qui eut lieu dans la presse, principalement par les sections « lettres au directeur » – dynamique qui n'existe pas dans le cinéma. En deuxième lieu, le passage de lecteur à écrivain (ce qui, par analogie dans le cinéma, serait le passage de public à réalisateur) n'annule pas le fait que le contrôle des moyens de production reste aux mains d'une minorité, dans ce cas les propriétaires de la presse et peut-être les éditeurs et les journalistes qui en définissent les contenus. García-Espinosa, au contraire, plaide pour que les médias pour produire des messages – les caméras, les magnétophones, etc. – passent aux mains de la société, sans intermédiaires. En troisième lieu, pour Benjamin, la capacité de n'importe quel lecteur à devenir écrivain est due à la croissante spécialisation du travail, qui fait de chaque travailleur un expert en sa matière, en vertu de quoi il est habilité à écrire sur celle-ci : « cette qualification lui permet accéder au statut d'auteur »⁹⁷⁴. Quand Benjamin s'intéresse au même processus dans le cinéma – particulièrement dans le cinéma soviétique, duquel il cite *Trois chants sur Lénine* de Dziga Vertov – il affirme que dans celui-ci le concept traditionnel

partageons implique nécessairement une dissolution de l'art dans la vie. La production et échange d'images ne sont pas une condition suffisante pour que ces images soient de l'art.

⁹⁷³ Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939). Paris : Gallimard, 2008, p. 35.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 35.

d'acteur (« au sens où nous entendons ce mot ») a été dépassé car une grande partie des interprètes sont des gens communs qui « jouent leur propre rôle, surtout dans leur activité professionnelle »⁹⁷⁵.

Pour García-Espinosa, au contraire, ce n'est pas la spécialisation du travail qui est à l'origine du fait que n'importe qui puisse passer de récepteur à auteur, mais plutôt le contraire : c'est le dépassement de la division du travail qui pourra rendre possible que quiconque puisse faire de l'art ; c'est précisément pourquoi il cite l'exemple de l'art populaire, où, selon lui, une telle spécialisation ne s'est pas produite. Par ailleurs, pour Benjamin, la question de la participation de chacun dans le cinéma se réduit à la possibilité de « jouer son propre rôle », alors que García-Espinosa aspire à ce que chacun puisse être créateur. Si Benjamin affirme « Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé »⁹⁷⁶, García-Espinosa pourrait répondre : *un jour chacun pourra légitimement revendiquer d'être cinéaste*.

Pourquoi affirmons-nous, alors, que *Por un cine imperfecto* fait référence à Benjamin ? Car pour García-Espinosa c'est la reproductibilité technique qui permet non seulement de mettre l'art à la portée du peuple, mais aussi d'estomper les frontières entre auteur et spectateur :

Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para “democratizar” el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? [...] ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un filme? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte “elitario” en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? [...] ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico?⁹⁷⁷

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷⁷ « Grande part de la bataille de l'art contemporain est, de fait, pour “démocratiser” l'art. Que signifie d'autre combattre les limitations du goût, l'art pour les musées, les lignes nettement divisoires entre créateur et public ? [...] Et la valeur de l'œuvre comme valeur irreproducible ? Les reproductions de nos belles affiches ont-elles moins de valeur que l'originale ? Et que dire des infinies copies d'un film ? N'existe-t-il pas un désir de sauter par-dessus la barrière de l'art « élitare » dans ces peintres qui confient à quiconque, et non plus à leurs disciples, une part de la réalisation de leur œuvre ? [...] N'y a-t-il pas toute une tendance dans l'art moderne de faire toujours davantage participer le spectateur ? S'il participe toujours davantage, où va-t-il arriver ? Ne cessera-t-il pas, alors, d'être spectateur ? N'est-ce pas là, ou ne devrait-ce pas être là, du moins, le dénouement logique ? » Julio García-Espinosa. « *Por un cine imperfecto* », *op. cit.*, p. 50 (nous traduisons).

Ce qui attire García-Espinosa dans la pensée du philosophe allemand n'est pas le fait que l'« aura » d'une œuvre d'art « dépérit »⁹⁷⁸, comme dirait Benjamin, à l'époque de sa reproduction technique. Ce n'est pas non plus le concept même d'« aura » – « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'il soit »⁹⁷⁹ – ni l'« authenticité » qui lui est liée – « le *hic et nunc* de l'original » : « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »⁹⁸⁰. Ce qui semble intéresser García-Espinosa est plutôt l'affirmation de Benjamin selon laquelle la « possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de l'art »⁹⁸¹. Dans le cas du cinéma, selon Benjamin, le public mêle attitude critique et jouissance, à différence de ce qui se passerait avec d'autres arts de moindre « signification sociale » – l'auteur prend le cas de la peinture – où le public ne jouit que du conventionnel, sans adopter une attitude critique face à lui, et où il critique la nouveauté sans en jouir⁹⁸². C'est précisément cette capacité du cinéma, liée à son caractère d'art et de spectacle de masse, que García-Espinosa essaie de mettre en relief par le manifeste *Por un cine imperfecto* et *Les Aventures de Juan Quin Quin*. La « fin » du cinéma serait l'avènement de ce public actif, critique et jouissant, appelé à devenir un public-créateur. Ce n'est qu'une fois ce but atteint que le cinéma cessera d'avoir une fin, un intérêt pour devenir, selon le cinéaste cubain, une activité désintéressée.

3. Le cinéma du « moi » imparfait

À l'« imperfection » prise comme un problème « technique » et à l'« imperfection » comme caractéristique inhérente à un cinéma préalable à la dissolution de l'art dans la vie, il faudrait ajouter une autre approche du problème de l'« imperfection » telle que la présente García-Espinosa dans *Por un cine imperfecto*. Il s'agit d'un aspect moins étudié, mais qui nous semble essentiel pour comprendre la portée de la théorie proposée par le réalisateur cubain. Nous faisons référence à l'« imperfection » comme revendication de l'altérité, comme défense polémique et provocatrice du caractère « périphérique » et « sous-développé » intrinsèque tant aux cinéastes qu'aux cinémas latino-américains.

⁹⁷⁸ Walter Benjamin. *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, p. 17. Au travers de l'aura, Benjamin définit ce que nous pourrions considérer comme une *atmosphère* immatérielle inhérente à un original, qui lui confère son caractère d'authenticité et lié au moment et à l'espace irrépétibile de sa création. (Cf. Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 360). Cette authenticité « échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique ». Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 12-13.

⁹⁸¹ *Ibidem*, p. 39.

⁹⁸² *Ibidem*, p. 39.

La condition « imparfaite » des cinémas latino-américains et du Tiers Monde n'a de valeur que s'il existe un modèle « parfait » ou, autrement dit, elle présuppose l'existence d'une référence « parfaite » par rapport à laquelle le cinéma soutenu par García-Espinosa puisse être catalogué d'« imparfait ». Cette « perfection » – le terme est évidemment utilisé de manière ironique – est incarnée par deux modèles cinématographies occidentaux auxquels l'auteur se réfère continuellement dans le manifeste : le cinéma « hollywoodien » et le cinéma d'« auteur » européen. En revendiquant l'« imperfection » des cinémas cubains, latino-américains et du Tiers Monde, García-Espinosa s'approprie – et modifie – le discours hégémonique qui taxait ces cinémas de « périphériques » par rapport à un « centre » constitué par les cinémas occidentaux. Son refus ne serait-ce que d'aspirer à atteindre la « perfection » de ces cinémas renferme, pour cette raison, un positionnement subversif – « hérétique », selon ses propres mots – puisqu'il suppose d'assumer et de défendre de manière provocante leur condition d'« autre », de « sous-développé », d'« imparfait » par rapport au modèle. Un des éléments programmatiques essentiels du manifeste consiste donc en la recherche d'une voie et d'un caractère propres pour le Nouveau cinéma latino-américain, différents des références préconisées par les métropoles. Cette attitude suppose une négation de l'universalité du jugement de goût telle que le comprenait Kant, pour revendiquer, au contraire, la beauté comme quelque chose de multiple, c'est-à-dire différentes « beautés » associées aux diverses cultures. C'est en ce sens que peuvent se comprendre les paroles de García-Espinosa au début du texte : « La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos –cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine de significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto⁹⁸³. »

L'auteur met en relief sa préoccupation sur l'accueil reçu par le cinéma latino-américain dans les concours européens. Cette préoccupation pour ce qu'il appelle l'« applaudissement européen » n'a pas sa source, contrairement à ce que l'on pourrait croire, dans un rejet frontal de l'Europe – surtout si l'on pense à l'intense travail de promotion du cinéma latino-américain que firent les concours italiens et français – mais plutôt dans le danger de guider la production cinématographique selon les attentes de la métropole :

⁹⁸³ « La plus grande tentation qui s'offre au cinéma cubain à ces moments – lorsqu'il atteint son objectif de cinéma de qualité, d'un cinéma de signification culturelle à l'intérieur du processus révolutionnaire – est précisément celle de devenir un cinéma parfait ». Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 44 (nous traduisons).

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy para dar una respuesta a los problemas del arte. [...] Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo «ismo» y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres «cultos». Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica « elitaria » en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y filmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos⁹⁸⁴.

L'argumentation de García-Espinosa a des points communs avec l'*Esthétique de la faim* de Rocha, en établissant une dichotomie entre l'homme « sous-développé » et l'« Européen » (Rocha, rappelons-le, parle de l'homme « non-civilisé » – « affamé » – et de l'homme « civilisé »). Cependant, alors que l'auteur brésilien soutient que tous deux étaient condamnés à l'incompréhension ou à l'incommunication, en affirmant que la « misère n'est ni véritablement communiquée par le Latino à l'homme civilisé, ni véritablement comprise par l'homme civilisé »⁹⁸⁵, García-Espinosa ne voit pas la communication entre les deux comme étant impossible. Il promet néanmoins une attitude soupçonneuse, ou du moins suspicieuse, face à l'interlocuteur occidental ; le risque que constate l'auteur cubain consiste à « condicionar nuestra producción dentro de la perspectiva que traza el cine de los países “desarrollados” »⁹⁸⁶.

Une lecture hâtive de *Por un cine imperfecto* pourrait porter à penser que l'auteur compara de manière un peu irréfléchie la notion de « qualité » avec les modèles de représentation

⁹⁸⁴ « Quand nous regardons vers l'Europe, nous nous frottons les mains. Nous voyons la vieille culture aujourd'hui inapte à donner une réponse aux problèmes de l'art. [...] L'Europe n'est plus capable de donner au monde un nouvel « isme » et elle n'est pas en condition de les faire disparaître pour toujours. Nous pensons alors que notre moment est arrivé. Qu'enfin les sous-développés peuvent se déguiser en hommes « cultivés ». C'est notre danger le plus grand. C'est là notre plus grande tentation. Là est l'opportunisme de certains dans notre continent. Car, en effet, étant donné le retard technique et scientifique, étant donné la faible présence des masses dans la vie sociale, ce continent peut encore répondre de manière traditionnelle, c'est-à-dire en réaffirmant le concept et la pratique « élitare » de l'art. Et peut-être qu'alors la véritable cause de l'applaudissement européen à quelques unes de nos œuvres, littéraires et filmiques, ne soit autre que celle d'une certaine nostalgie que nous provoquons. Après tout, l'Européen n'a pas d'autre Europe vers laquelle tourner le regard. » *Ibidem*, p. 51 (nous traduisons).

⁹⁸⁵ *Esthétique de la faim*.

⁹⁸⁶ « conditionner notre production dans la perspective tracée par le cinéma des pays “développés” ». Julio García-Espinosa. « El cine documental cubano ». *Pensamiento Crítico*, n° 42, juillet 1970, p. 85 (nous traduisons).

occidentaux. Nous remarquons cependant une manifeste volonté de provocation dans l'emploi du terme, puisque la « qualité » qui est rejetée est précisément celle promue par le canon esthétique dominant, le « bon goût » (bourgeois), selon les paroles de García-Espinosa. Poursuivre à tout prix le modèle occidental empêcherait le cinéaste de s'ouvrir une voie propre, et finirait par le frustrer car il manquait des conditions matérielles pour pouvoir suivre le modèle du cinéma industriel hollywoodien. C'est pour cette raison que le cinéaste, dans une interview concédée à *Pensamiento crítico* pour le même numéro dans lequel fut publié son manifeste, faisait un appel à « buscar la cualidad en otros presupuestos⁹⁸⁷ », différents de ceux du cinéma hégémonique⁹⁸⁸. Une idée semblable avait été développée par Getino et Solanas dans *Vers un troisième cinéma*. De même qu'*Esthétique de la faim*, le manifeste du groupe *Cine Liberación* publié à Cuba à peine deux mois avant la rédaction de *Por un cine imperfecto*, semble avoir influencé les réflexions du réalisateur cubain.

Selon Getino et Solanas :

Le modèle de l'œuvre d'art parfaite, du film parfait exécuté selon les règles imposées par la culture bourgeoise, ses théoriciens et ses critiques a servi, dans les pays dépendants, à inhiber le cinéaste, surtout quand il a voulu adapter des modèles identiques à une réalité qui ne lui offrait ni la culture, ni la technique, ni les éléments les plus sommaires pour y parvenir⁹⁸⁹.

Le cinéma « imparfait », de même que le cinéma « affamé » promu par Rocha ou que le « troisième cinéma » de Getino et Solanas, se caractérise par l'acceptation et la défense de l'identité propre – de la condition du « je » comme « autre » du discours hégémonique – avec toutes les problématiques que cette condition entraîne pour le cinéaste, pour son cinéma et pour sa société. Il ne s'agit cependant pas d'exprimer un sentiment d'impuissance ou de frustration né du sous-développement ; au contraire, la revendication de l'altérité est proactive et intimement liée au développement de la révolution, ou, si l'on veut, du mythe révolutionnaire, compris comme libération de l'homme.

Comme l'explique García-Espinosa :

[...] la Revolución está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí que es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra

⁹⁸⁷ « chercher la qualité dans d'autres budgets » (nous traduisons).

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ Octavio Getino et Fernando Solanas, « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 104.

alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas⁹⁹⁰.

Faire que la libération du cinéma participe à la « libération » révolutionnaire permet à García-Espinosa de construire une analogie entre les objectifs qu'il promouvait pour le cinéma et l'émergence de l'« homme nouveau » propre de l'imaginaire révolutionnaire : « La búsqueda del cine popular es la búsqueda del cine. Como la búsqueda del hombre nuevo es la búsqueda del hombre⁹⁹¹. »

La défense de l'« imperfection » du cinéma « périphérique » par rapport au modèle occidental ne porte pas à se désintéresser complètement du modèle en question, mais plutôt à le revisiter de manière critique, à entrer en dialogue avec les codes de genre du modèle hollywoodien afin de les modifier, comme nous l'avons vu dans le cas de *Les Aventures de Juan Quin Quin* et sa manière d'aborder le western. Le cinéma « imparfait » de García-Espinosa assume son altérité face au cinéma hégémonique, mais il n'essaie pas nécessairement d'être un cinéma réalisé en-dehors du système de distribution commercial comme le faisait le cinéma-guérilla⁹⁹² de Solanas et Getino. La raison à cela est que les contextes politiques et sociaux dans lesquels se développent les deux postulats sont très différents. La censure et la dictature argentine faisaient que tout cinéma de « décolonisation culturelle » devait impérativement être réalisé, distribué et exploité clandestinement ; au contraire, le régime révolutionnaire cubain, à travers l'ICAIC, cherchait la promotion d'un tel cinéma dans les salles traditionnelles et se préoccupait du succès que pouvait atteindre ses productions dans ce contexte. García-Espinosa délimite clairement cet objectif :

De ahí la importancia de que los filmes que hagamos no se conciban en el marco de un cine al margen de las salas corrientes y habituales, al margen de las necesidades y hábitos de las poblaciones de nuestros países que han recibido una herencia

⁹⁹⁰ « [...] La révolution est présente en nous comme nulle part ailleurs. Et c'est elle notre véritable opportunité. C'est la Révolution qui rend possible une autre solution, qui peut offrir une réponse authentiquement nouvelle, qui nous permet d'en finir une bonne fois pour toutes avec les concepts et les pratiques minoritaires dans l'art. Parce que la Révolution et le processus révolutionnaire sont les seules choses qui peuvent rendre possible la présence totale et libre des masses. » *Ibid.*, p. 51 (nous traduisons).

⁹⁹¹ « La recherche du cinéma populaire est la recherche du cinéma. Comme la recherche de l'homme nouveau est la recherche de l'homme ». Julio García-Espinosa, « En busca del cine perdido », *op. cit.*, p. 27 (nous traduisons).

⁹⁹² Nous faisons référence au *cinéma-guérilla* en particulier et non au *troisième cinéma* en général, car ce dernier ne suppose pas forcément d'être réalisé en-dehors des circuits de distribution traditionnels.

cinematográfica con la cual no podemos romper de manera abstracta. Hay que realizar la ruptura, pero teniendo en cuenta esa herencia⁹⁹³.

La préoccupation pour l'héritage laissé par le cinéma hollywoodien dans le public traverse la pensée de García-Espinosa, avant et après la publication de *Por un cine imperfecto*. Neuf ans avant qu'il n'écrive le fragment que nous venons de citer, García-Espinosa fit référence à cet héritage à Gênes, au cours de la même table ronde dans laquelle Rocha exposa son *Esthétique de la faim*. Selon l'auteur cubain, le cinéma hégémonique avait conçu une authentique éducation dans le public⁹⁹⁴ ; chose dont le cinéma révolutionnaire latino-américain ne pouvait faire fi s'il voulait atteindre le public.

D'après García-Espinosa:

Desde luego que sería aquí ocioso aclarar que no estoy pensando ni proponiendo que hagamos ese tipo de cultura [eurocéntrica], pero el hecho cierto es que da la impresión de que nos olvidamos de que existe todo un mecanismo que está operando diariamente y constantemente sobre el público al cual nosotros después le vamos a hablar de una forma, con una actitud realmente un poco alejada de toda esta situación⁹⁹⁵.

La stratégie proposée par le cinéaste, à Gênes, pour se rapprocher du public consistait à tenir compte de la pénétration culturelle exogène, ce qui dans le cas du cinéma signifiait travailler sur cet « héritage » laissé par les cinémas dominants. Malgré tout, il faut insister sur le fait que tout cela n'implique pas de copier ce modèle, mais d'en rendre explicites les contradictions, les limites et les codes pour en élaborer des nouveaux, comme l'auteur lui-même fit dans sa pratique cinématographique. S'assumer comme « autre » face au modèle hégémonique ne signifie pas fermer les yeux face aux apports de ce modèle, mais implique d'accepter et de revendiquer son propre métissage culturel, en un sens qui transcende le

⁹⁹³ « De là l'importance du fait que les films que nous faisons ne soient pas conçus dans le cadre d'un cinéma en marge des salles habituelles, en marge des nécessités et des habitudes des populations de nos pays qui ont reçu un héritage cinématographique avec lequel nous ne pouvons rompre de façon abstraite. Il faut réaliser la rupture, mais en tenant compte de cet héritage ». Julio García-Espinosa. « El cine y la toma de poder ». In *Algo de mí*, op. cit., p. 80 (nous traduisons). (Intervention réalisée par García-Espinosa au cours du premier festival international du Nouveau cinéma de Montréal en juin 1974).

⁹⁹⁴ Cité par José Carlos Avellar, op. cit., p. 174.

⁹⁹⁵ « Il serait évidemment inutile de clarifier que je ne suis en train ni de penser ni de proposer que nous fassions ce type de culture [eurocentrique], mais ce qui est sûr est qu'on a l'impression que nous oublions qu'il existe tout un mécanisme qui opère quotidiennement et constamment sur le public, auquel nous allons ensuite parler d'une certaine manière, avec une attitude vraiment un peu éloignée de toute cette situation. » *Ibidem*, p. 175 (nous traduisons).

cinéma et qui s'enracine dans des siècles de colonisation. Selon les mots de l'auteur : « Notre culture a des racines espagnoles, mais elle n'est pas la culture espagnole »⁹⁹⁶.

Ce processus qui consiste à nier la validité universelle des modèles esthétiques occidentaux, à s'assumer comme « autre » face à ceux-ci et à revendiquer un art fortement syncrétique, mélange de confrontation, héritage, négociation et subversion par rapport au modèle dominant est commun aux œuvres théoriques et à la pratique cinématographique de Rocha, *Cine Liberación* et García-Espinosa ainsi que, bien qu'en moindre mesure, de Birri. Comme nous le verrons plus loin, il est aussi perceptible dans le cinéma chilien de l'Unité populaire. C'est pour cela qu'il pourrait être considéré comme une des caractéristiques fréquemment associées au projet du Nouveau cinéma latino-américain – bien qu'il ne lui soit pas inhérent – ; il convient néanmoins de clarifier qu'il ne s'agit pas d'un seul type de syncrétisme culturel valable pour tout le projet, mais de syncrétismes multiples et variés. De même, la figure de l'« autre » / « périphérique » revendiquée face à l'« occidental » / « central » varie profondément en fonction des divers imaginaires collectifs des sociétés auxquelles appartient chaque cinéaste. Enfin, les stratégies de production, diffusion et exploitation de ces œuvres syncrétiques dépendent énormément des conditions de développement cinématographique de chaque pays. En ce sens, il est cohérent que García-Espinosa, en 1969, défende la nécessité d'un cinéma « imparfait » destiné aux circuits commerciaux cubains, car l'ICAIC dominait la distribution cinématographique de l'île ; néanmoins, il aurait été impossible de défendre ces postulats ces mêmes années dans l'Argentine d'Onganía et très difficile dans le Brésil d'Artur da Costa e Silva ; de même qu'ils auraient été indéfendables à Cuba en 1955 quand García-Espinosa, Gutiérrez Alea et Guevara réalisèrent *El Mégano*. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de situer la théorie du cinéma imparfait, de tenir compte des conditions dans lesquelles elle se développa et des objectifs qu'elle cherchait à atteindre pour pouvoir en comprendre précisément la dimension ; autrement nous risquerions de tomber dans des anachronismes qui finiraient par réduire sa complexité.

⁹⁹⁶ Julio García-Espinosa. « Le cinéma populaire donne parfois signe de vie ». In *Le cinéma cubain*, op. cit., p. 107.

4. *L'évolution des propositions de García-Espinosa : de cinéma « imparfait » à cinéma pour le grand public*

La même année que fut publié le manifeste, García-Espinosa réalisa au Vietnam, avec Miguel Torres, le documentaire *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (Tiers monde, Troisième Guerre mondiale, 1970). Au cours des quatre-vingt-dix minutes que dure le film, le réalisateur déploie un *cinéma-essai* destiné à expliquer le conflit dans le pays du sud-est asiatique et à le contextualiser dans le cadre des luttes de libération du Tiers Monde. Après une analyse des causes et de l'évolution de la guerre, la seconde moitié est structurée comme une sorte de journal de voyage entrepris par l'équipe de réalisation depuis Hanoï, capitale de Vietnam du Nord, jusqu'au parallèle 17, la frontière avec le Vietnam du Sud. Le film utilise des surtitres et quelques trucages graphiques qui le rapprochent, dans une certaine mesure, de *L'Heure des brasiers* et, surtout, des documentaires de Santiago Álvarez – une grande partie de l'équipe technique avec laquelle il travailla est la même que celle du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Ce film pourrait s'inscrire dans la proposition du « cinéma imparfait » par son caractère urgent et son objectif de contribuer au processus révolutionnaire, sans laisser que les limitations techniques par rapport au cinéma dominant deviennent un obstacle à sa réalisation ; il faut néanmoins souligner que les éléments ludiques et le rapprochement critique aux modèles cinématographiques hollywoodiens, caractéristiques de *Les Aventures de Juan Quin Quin*, n'y sont pas présents.

García-Espinosa ne retournera pas à la réalisation cinématographique avant 1977, lorsqu'il fit une partie du film *La sexta parte del mundo* (le titre rappelle le film homonyme de Vertov, *La Sixième Partie du monde* de 1926) avec lequel les cinéastes cubains célébrèrent le soixantième anniversaire de l'URSS⁹⁹⁷, mais il devra attendre jusqu'en 1980 pour réaliser un nouveau film en solo, *Son o no son*, dont le caractère nettement expérimental provoqua de forts débats au sein de L'ICAIC et ajourna sa sortie en salles⁹⁹⁸.

⁹⁹⁷ Il s'agit d'un film dans la réalisation duquel participèrent Santiago Álvarez, Víctor Casaus, Octavio Cortázar, Jesús Díaz, Jorge Fraga, Sergio Giral, Manuel Octavio Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Herrera, José Massip, Rogelio París, Manuel Pérez, Fernando Pérez, Enrique Pineda Barnet, Ildefonso Ramos, Humberto Solás, Juan Carlos Tabío, Miguel Torres, Pastor Vega. Cf. <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/ficha.aspx?cod=38> (Dernière consultation le 20/05/2012)

⁹⁹⁸ Joel del Río, Marta Díaz, *op. cit.*, p. 147.

Comme nous pouvons le remarquer, au cours des années soixante, García-Espinosa fut pratiquement absent de la réalisation. C'est justement ces années-là, surtout au début de la décennie, qu'eurent lieu les principaux débats sur le « cinéma imparfait ». Néanmoins, son application pratique fut à peine abordée par le cinéaste, de même que par le cinéma cubain des années soixante-dix, fortement orienté vers un cinéma historique aux budgets toujours plus élevés, comme *Cantate du Chili* (Humberto Solas, 1975), *La última cena* (La dernière cène, Tomás Gutierrez Alea, 1976), *Le Recours de la méthode* (Miguel Littin, 1978, coproduction avec le Mexique et la France) ou *Cecilia* (Humberto Solás, 1981).

Les coûts élevés de ce dernier film, une véritable « superproduction » pour le budget de l'ICAIC, menèrent celui-ci au bord de la paralysie productive, au point qu'en 1981 ne sortit qu'un seul autre long-métrage de fiction cubain, *Poussière rouge* de Jesús Díaz – qui, paradoxalement aura plus de succès à l'écran que *Cecilia*⁹⁹⁹. Le film de Solás suscita la réaction défavorable de la critique spécialisée et d'une partie du public, en raison de sa mise en scène « surchargée », de son érotisme et d'insinuations d'inceste entre les personnages qui provoquèrent une vive polémique culturelle, aggravée par le fait qu'il s'agissait d'une adaptation de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, un des romans les plus célèbres et les plus lus de la littérature cubaine. Cette crise de l'ICAIC se solda par le retrait d'Alfredo Guevara du poste de directeur – qui l'avait occupé pendant vingt ans — qui serait assumé par García-Espinosa jusqu'en 1991¹⁰⁰⁰.

Pendant les années quatre-vingt, sous la direction de García-Espinosa, la moyenne de long-métrages de fiction produits par an par l'ICAIC s'éleva et il y eut une forte augmentation du nombre de comédies et, en général, du cinéma orienté vers le grand public, ce qui eut un effet positif sur la vente d'entrées : six des vingt long-métrages les plus vus de l'histoire du cinéma cubain furent produits à cette époque¹⁰⁰¹. Comme nous pouvons le voir, la préoccupation de García-Espinosa pour atteindre un public populaire reste pleinement d'actualité, mais nous ne pourrions en dire autant des idées de *Por un cine imperfecto* : la volonté d'entreprendre un cinéma ayant pour objectif d'éveiller le jugement critique du public et aspirant à faire de

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 60, p. 212.

¹⁰⁰⁰ Paulo Antonio Paranaguá. « Humberto Solás entre Oshum et Shangô ». In *Le cinéma cubain*, op. cit., p. 146-147.

¹⁰⁰¹ Il s'agit de *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1983), *Les Oiseaux tirent sur le fusil* (Rolando Díaz, 1984), *De tal Pedro tal astilla* (Luis Felipe Bernaza, 1985), *Una novia para David* (Orlando Rojas, 1985), *En tres y dos* (Rolando Díaz, 1985), *Clandestinos* (Fernando Pérez, 1987). (Cf. Joel del Río, Marta Díaz, op. cit., p. 59-60).

celui-ci un créateur semble avoir été abandonnée au profit d'un cinéma obtenant de bons résultats au box-office, comme l'avait été *Les Aventures de Juan Quin Quin*, mais manquant du niveau de réflexion de ce dernier.

CHAPITRE VIII

LE CINÉMA CHILIEN PENDANT L'UNITÉ POPULAIRE

La principale tentative du gouvernement de l'Unité populaire (1970 – 1973) a été de mener à bien, au Chili, une révolution de type marxiste restant dans les limites du modèle des démocraties occidentales. En conséquence, le programme mis en place sous la présidence de Salvador Allende a apporté, en très peu de temps, de profonds changements politiques, économiques et sociaux dont le but était d'asseoir les bases d'un état socialiste. Pour ce faire, il comptait principalement sur le soutien de la classe ouvrière, des paysans et des intellectuels, mais il devait faire face à l'opposition déterminée et de plus en plus violente de la haute bourgeoisie, du patronat et de certains secteurs des classes moyennes. Le président avait été élu par une faible majorité¹⁰⁰² et il ne bénéficiait pas d'une large représentation au Parlement dont la majorité était issue de la droite et de la Démocratie chrétienne. À cela s'ajoutait la propre faiblesse de l'Unité populaire (UP) qui s'est rapidement vu secouée par de profondes divisions internes¹⁰⁰³. De l'extérieur, ce qu'on appelait, la « Voie chilienne vers le socialisme » avait le soutien de la gauche latino-américaine et de l'URSS, et elle suscitait la sympathie au sein de la gauche européenne. En contrepartie, elle a dû affronter l'hostilité du gouvernement de Richard Nixon qui a cherché à la déstabiliser au moyen d'un embargo économique, par le financement de l'opposition chilienne et, en dernier lieu, par un appui logistique au coup d'État dirigé par les généraux en chef de l'armée, en 1973.

Le secteur cinématographique a été profondément lié aux changements et aux tensions sociales que le pays a vécus pendant cette période. Une large majorité des cinéastes et des centres de production cinématographique du pays ont soutenu le projet de l'UP. Le gouvernement d'Allende a vu la production augmenter et les différentes formes cinématographiques se renouveler rapidement, ce processus ayant été favorisé au préalable par la rencontre des réalisateurs chiliens avec les cinématographies cubaine, argentine et

¹⁰⁰² Allende obtint 1.075.616 (36,6 %) face à 1.036.278 (34,9) pour le candidat de droite Jorge Allesandri et 824.849 (27,8 %) pour le démocrate-chrétien Radomiro Tomic.

¹⁰⁰³ L'Unité populaire était une coalition qui a réuni des idéologies et des stratégies politiques différentes représentées par divers partis politiques (Parti Radical, Parti Socialiste, Parti Communiste, le Mouvement d'Action populaire unitaire, Parti de la gauche radicale et l'Action populaire indépendante ; plus tard la Gauche chrétienne et MAPU Ouvriers et Paysans rejoindront la coalition). Très souvent, les conflits internes ont desservi le développement de la « Voie chilienne vers le socialisme ».

brésilienne pendant les festivals de Viña del Mar de 1967 et 1969¹⁰⁰⁴. Il ne nous semble pas pertinent de parler d'un cinéma *de* l'UP parce qu'aucune politique cinématographique un tant soit peu définie n'émanait du gouvernement d'Allende ou des partis qui le soutenaient. Il n'en reste pas moins intéressant d'étudier le cinéma produit *pendant* l'UP, c'est-à-dire de la période allant des élections de 1970 au coup d'État de 1973, parce que les réalisateurs chiliens, grâce à une large diversité d'options esthétiques, ont tenté de développer un cinéma qui accompagnerait le processus révolutionnaire que le pays vivait et qui, en même temps, révolutionnerait le secteur cinématographique et les formes autonomes de cet art.

Ce processus ne s'est pas fait en autarcie, au contraire ; comme nous le verrons tout au long de ce chapitre, des liens avec la cinématographie cubaine se sont établis pendant cette période, liens que l'on peut considérer comme une tentative de sceller une alliance cinématographique stratégique entre les cinématographies des deux seuls pays socialistes du sous-continent. L'ICAIC a été, de fait, le principal modèle de référence pour les cinéastes chiliens lorsqu'ils ont essayé de développer une institution cinématographique chargée de soutenir le cinéma dans le pays. Par ailleurs, une grande partie de la pratique cinématographique chilienne a des points communs avec le travail des réalisateurs latino-américains analysés dans les chapitres précédents, et en particulier avec Santiago Álvarez et le groupe *Cine Liberación*.

Ce chapitre a pour objectif d'aborder ces points communs et d'analyser les principaux enjeux qui, à notre avis, permettent d'expliquer ce cinéma, alors en gestation, au Chili. Pour ce faire, nous analyserons l'écrit théorique le plus significatif paru à cette époque, *Le Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire*. Nous tâcherons de rendre compte des ajustements qui ont caractérisé la production et la distribution du cinéma chilien. Et enfin, nous analyserons trois films significatifs de cette période, qui traitent à partir de points de vue et de choix esthétiques ouvertement différents, les questions relatives au processus révolutionnaire. Il s'agit des documentaires *Compañero Presidente* (Miguel Littin, 1971), *La première année* (Patricio Guzmán, 1972) et *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973).

Nous ne traiterons pas en profondeur les fictions de cette période parce qu'elles représentent une très petite portion de la production composée en majeure partie de documentaires. La faible production de fictions n'est pas seulement due aux restrictions techniques mais plutôt et

¹⁰⁰⁴ José Román. « Relación entre cine y política en la historia de la cinematografía chilena ». In Fernando Lolas (dir.). *La política en Chile II, Anales des Instituto de Chile*, Santiago: Instituto de Chile, 2011, p. 238.

surtout, au tourbillon quotidien d'un pays qui vivait, au pas de course, des changements d'importance historique. Changements que les cinéastes ont traités avec un sentiment d'*urgence* partagé par une grande partie du Nouveau cinéma latino-américain. Enfin, étant donné notre intérêt pour l'étude du cinéma qui a accompagné et soutenu le processus révolutionnaire chilien ou qui a eu une incidence sur celui-ci, nous analyserons seulement des films produits au Chili entre 1970 et 1973. Nous n'étudierons pas ceux traitant du Chili, entièrement produits ou réalisés à l'étranger par des cinéastes chiliens exilés après le coup d'État. En effet, ni l'endroit d'où ils émanent, ni le moment historique, ni leur public, ni leurs objectifs ne correspondent à ce que nous venons d'évoquer.

A) Le Manifeste des cinéastes de l'Unité Populaire

1. La polémique autour de la représentativité du texte

Paradoxalement, le texte théorique le plus connu de la période n'est pas né pendant les trois ans de gouvernement de l'UP mais juste avant, pendant la campagne électorale de 1970. Il s'agit du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire*. Il a été écrit par Miguel Littin. Cependant, il ne porte pas sa signature, le texte est attribué de façon assez vague à une sorte de Comité de cinéastes de l'UP, un large groupe de réalisateurs qui soutenaient le projet politique défendu par Allende. C'est seulement a posteriori, lors de divers interviews, que Littin en a revendiqué la paternité.

Le texte a été approuvé par le Département de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili et l'École des Arts de la Communication de l'Université Catholique, c'est-à-dire par les deux principales institutions du pays dédiées à la réalisation, et par la majorité des cinéastes chiliens¹⁰⁰⁵. Cependant, curieusement, une grande partie des réalisateurs ne tarderont pas à prendre une certaine distance par rapport à ses postulats. Ainsi, par exemple, des années plus tard, en 1980, Raúl Ruiz a nié que ce texte représente la pensée des cinéastes chiliens : «Ese manifiesto fue escrito por un par de personas entre gallos y media noche, y firmado por todos nosotros. Pero no es el resultado de una verdadera discusión»¹⁰⁰⁶. José Román aussi a manifesté ses réticences envers le texte, il en attribue le contenu uniquement à Littin : «Yo tengo la idea de que eso lo escribió Miguel Littin. El no le consultó a nadie, de repente lo publicó. Recuerdo que personalmente cuando lo leí, junto a un grupo de críticos de cine como Sergio Salinas – que falleció hace poco –, nos pareció muy discutible, punto por punto. Pero Littin lo puso como un hecho consumado¹⁰⁰⁷. »

¹⁰⁰⁵ Interview de Miguel Littin, voir Annexes.

¹⁰⁰⁶ « Ce manifeste a été écrit par quelques personnes en deux temps trois mouvements et signé par nous tous. Mais il n'est pas le résultat d'un véritable échange. » Luis Bocaz. « No hacer más una película como si fuera la última » (interview avec Raúl Ruiz). *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980 (nous traduisons). Disponible sur : <http://www.cinechile.cl/archivo-80> (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰⁰⁷ « A mon avis, ça a été écrit par Miguel Littin. Il n'a consulté personne et soudain, il l'a publié. Personnellement, je me souviens que lorsque je l'ai lu, en compagnie d'un groupe de critiques de cinéma dont Sergio Salinas, qui est décédé récemment, il nous a paru très discutible, point par point. Mais Littin l'a présenté comme un fait acquis. » Interview de José Román (voir Annexes, nous traduisons).

Il n'existe pas d'autre écrit dans l'histoire du cinéma chilien qui aura déclenché une aussi forte adhésion à ses débuts, pour ensuite presque immédiatement susciter un rejet tout aussi généralisé et qui avec le temps se transformera en désintérêt et tombera dans l'oubli. Il est possible que l'adhésion au texte, rapide et massive bien que fugace, soit due au contexte électoral dans lequel il a été diffusé et que plus que d'approuver un par un ses postulats, l'intention de ceux qui l'ont signé ait été, avant tout, de manifester leur soutien, depuis leurs places de cinéastes, au projet de l'UP. Comme l'explique Pablo Corro, pendant l'UP « las ideas sobre el estatuto cultural del medio serán ideas fechadas, sujetas a los vaivenes ideológicos de la historia »¹⁰⁰⁸. Cette appréciation est pertinente pour n'importe quel processus culturel et en particulier pour celui que le Chili vivait à ce moment-là, où les contingences évoluaient de façon rapide, brusque et incertaine, rendant toute prise de position intrinsèquement précaire.

La grande majorité des chercheurs chiliens qui ont étudié le cinéma produit pendant l'UP, s'accordent à relativiser l'importance du Manifeste qui ne représente rien de plus qu'un écrit quelque peu grandiloquent mais sans réelles conséquences sur le développement de la cinématographie de cette époque. Jacqueline Mouesca le définit comme étant « el producto de un estado de ánimo dominado por las visiones extremas del sector más radical del mundo cultural, lo que explica la agresiva subjetividad de sus postulados, envueltos en un solemne lenguaje retórico »¹⁰⁰⁹. Les mots de l'auteur surprennent, on dirait qu'elle ne prend pas en considération qu'il s'agit d'un manifeste, parce qu'elle critique justement les traits inhérents à cette forme littéraire : la subjectivité agressive, la prise de position radicale et le langage rhétorique, propres à un écrit qui est conçu, comme le rappelle Jimenez, comme un « mot d'ordre auquel se rallie une école nouvelle »¹⁰¹⁰. Plus qu'une simple réflexion théorique, un manifeste est, en définitive, une création littéraire, destinée à exposer de façon ouvertement polémique une série de postulats visant à ouvrir le débat. Marinetti ne préconisait-il pas, dans sa célèbre lettre de 1913 que l'essentiel dans l'« art » d'écrire des manifestes était

¹⁰⁰⁸ Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi, Camila Van Diest. *op. cit.*, p. 62. « les idées concernant le statut culturel de ce media seront des idées datées, soumises aux va-et-vient idéologiques de l'histoire » (nous traduisons).

¹⁰⁰⁹ « le résultat d'un état d'esprit dominé par les visions extrêmes du secteur le plus radical du monde culturel, ce qui explique la subjectivité agressive de ses postulats, enveloppés dans un langage rhétorique solennel. » Jacqueline Mouesca. *El documental chileno*. Santiago du Chili: LOM, 2005, p. 70 (nous traduisons).

¹⁰¹⁰ Marc Jimenez. *op. cit.* p. 322.

« l'accusation précise, l'insulte bien définie », de la « violence » et « des noms surtout »¹⁰¹¹ ? Littin est loin de faire siens les conseils du futuriste italien et cependant, son manifeste, ostensiblement insultant ouvre une polémique.

Selon Alfredo Barría Troncoso, le *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* est un texte qui a eu plus de répercussions parmi les chercheurs étrangers qui ont étudié le Nouveau Cinéma latino-américain que parmi les cinéastes chiliens au moment où il est apparu¹⁰¹². Le texte serait devenu ainsi un objet d'étude surévalué. De même, Barría Troncoso considère que le cinéma chilien, en particulier le documentaire, produit après les festivals de Viña del Mar et pendant l'UP, non seulement n'a pas suivi les propositions du manifeste, mais qu'il n'a pas eu non plus de lien avec les autres textes théoriques latino-américains de la même époque :

Curiosamente los documentalistas chilenos no hicieron propio ninguno de los postulados teóricos que en esos años se divulgaban en América Latina. Si pensamos en el llamado *Cine Imperfecto* impulsado desde Cuba por Julio García-Espinosa, el *cinema novo* brasileño de Glauber Rocha, la *Escuela de Santa Fe* de Fernando Birri o el *Tercer Cine* de Solanas y Getino, no hicieron escuela por estos lados. No podemos dejar de sostener que aquí hay otra prueba más del original componente de la Vía Chilena al Socialismo. En el campo documental, nadie se dejó pautear por parámetros ajenos a lo que la propia realidad del país ofrecía en el terreno social y político¹⁰¹³.

Cette dernière phrase est surprenante parce que l'auteur ne conçoit visiblement pas une possible relation avec d'autres référents théoriques latino-américains comme un échange, ni comme une dialectique qui aurait pu permettre une synthèse originale. Au contraire, toute éventuelle relation est uniquement interprétée comme une contrainte ou une incursion intellectuelle venue de l'étranger. Devant ce risque les documentaristes chiliens sont restés indépendants, *sans se laisser diriger*, c'est-à-dire, sans permettre que d'autres déterminent la

¹⁰¹¹ Antje Kramer (éd.) *op. cit.*, p. 5-6.

¹⁰¹² Barría Troncoso le définit comme une « curiosité historique », « un document mieux connu et plus apprécié en dehors du Chili [qu'à l'intérieur] ». Alfredo Barría Troncoso. *El espejo quebrado, memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago du Chili: Uqbar, 2011, p 49-50.

¹⁰¹³ « Curieusement les documentaristes chiliens ne se sont approprié aucun des postulats théoriques qui pendant ces années avaient cours en Amérique latine. Que l'on pense au Cinéma imparfait lancé depuis Cuba par Julio García-Espinosa, au Cinema novo brésilien de Glauber Rocha, à l'École de Santa Fe de Fernando Birri ou au Vers un troisième cinéma de Solanas et Getino, ils n'ont pas fait école de ce côté-là. Nous ne pouvons pas abandonner la thèse comme quoi on trouve là une nouvelle preuve des composantes originales de la Voie chilienne vers le socialisme. Dans le champ du documentaire, personne ne s'est laissé diriger par des facteurs éloignés de la propre réalité que le pays offrait sur le terrain social et politique » *Ibidem*, p. 67 (nous traduisons). À notre avis, l'auteur n'accorde pas une attention suffisante aux références latino-américaines qu'il mentionne, puisqu'il situe au même niveau une institution (l'École de Santa Fe), un mouvement cinématographique (le *cinema novo*, réduit uniquement à Glauber Rocha) et deux travaux théoriques, *Vers un troisième cinéma* et *Por un cine imperfecto*. Un meilleur discernement ou une analyse plus poussée de ces éléments aurait pu enrichir la discussion autour des particularités du cinéma chilien.

façon d'exécuter une action, dans ce cas cinématographique. Malheureusement, l'auteur n'explique pas en quoi cette indépendance a consisté ni pourquoi les postulats théoriques des autres auteurs latino-américains n'ont pas trouvé de place au Chili.

Ascanio Cavallo et Carolina Díaz rejoignent, en substance, le point de vue de Barria Troncoso, pour tous deux, le cinéma chilien des années soixante et soixante-dix n'a pas été influencé par ce qu'il appellent « la fièvre des manifestes » : « [...] un rasgo curioso del cine chileno es que, a pesar de la admiración de algunos de sus líderes hacia la radicalidad de otros movimientos latinoamericanos, no terminó nunca de aceptarlos completamente, al menos de manera visible »¹⁰¹⁴. Selon les auteurs, les références à ce type de réflexions théoriques se résument à une simple « rhétorique » (ils citent le manifeste comme exemple) et elles ne seront introduites « en ningún caso como norma estética defendida por un verdadero compromiso expresivo »¹⁰¹⁵.

On pourrait déduire des affirmations précédentes que non seulement le cinéma chilien n'a pas participé aux diverses réflexions théoriques qui ont eu cours au sein du Nouveau Cinéma latino-américain, mais aussi que le rejet du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* serait dû, en partie, au fait d'y avoir adhéré de façon « rhétorique ». Mon avis est tout autre : le cinéma chilien a non seulement eu comme références une grande partie des propositions théoriques et pratiques conçues au sein du Nouveau Cinéma latino-américain, mais la principale critique au manifeste réalisée à cette époque est aussi cohérente avec les débats nés au sein du projet continental. Nous laisserons l'analyse de la pratique cinématographique pour la seconde et la troisième partie du chapitre, en premier lieu, nous nous attacherons à l'étude du manifeste et des réactions qu'il a suscitées.

2. Le Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire : une œuvre de synthèse

Miguel Littin soutient qu'il ne connaissait pas la théorie de *Vers un troisième cinéma* au moment où il a rédigé le manifeste de 1970. De même, il n'attribue aucune influence sur le texte à d'autres travaux antérieurs. Il serait le simple résultat de ses propres réflexions ou, tout

¹⁰¹⁴ « une des particularités du cinéma chilien est que, en dépit de l'admiration de certains de ses leaders pour la radicalité d'autres mouvements latino-américains, il ne s'est jamais résolu à les accepter complètement, de façon visible tout du moins » Ascanio Cavallo, Carolina Díaz. *Explotados y benditos, mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago du Chili: Uqbar, 2007, p. 31 (nous traduisons).

¹⁰¹⁵ « d'aucune façon comme une norme esthétique défendue par un véritable engagement expressif. » *Ibidem*, p. 32 (nous traduisons).

au plus, celles du comité auquel il les a présentées : «Yo redacté el Manifiesto de los cineastas de la UP. Yo saqué una pluma un papel y lo escribí. [...] No conozco las elucubraciones de *Hacia un tercer cine*»¹⁰¹⁶. Cette affirmation soulève une série d'interrogations d'ordre historique et théorique, c'est-à-dire, tant en ce qui concerne le contexte dans lequel le texte a été écrit que son contenu.

Du point de vue historique, Littin peut difficilement ne pas avoir été au courant de la théorie du *Vers un troisième cinéma* de Getino et Solanas. *Vers un troisième cinéma* a circulé pendant le festival de Viña del Mar de 1969¹⁰¹⁷ où Littin a présenté *Le chacal de Nahueltoro*. Il a aussi été publié, au même moment, dans la revue *Tricontinental*. Il est certainement possible que Littin n'ait pas lu le texte, cependant, les propositions qui y sont défendues ont été développées par Solanas et Getino lors des débats faisant suite à la projection de *L'Heure des brasiers*¹⁰¹⁸. D'autre part, Fernando Solanas, encouragé par les étudiants de l'École de Cinéma de la Plata, a été un des intervenants de la rencontre des Réalisateurs présidée par Santiago Álvarez à laquelle nous faisons référence dans le premier chapitre. Il est vrai que le débat a déclenché de sérieuses critiques venant d'une partie de la délégation chilienne qui s'opposait au péronisme et à la grandiloquence de *Cine Liberación*. On peut parler d'un rejet de la part des réalisateurs mais il semble difficile de soutenir que le texte leur était inconnu.

Les manifestes de Birri se sont aussi fait connaître au Chili par le festival de Viña del Mar, où ils sont arrivés grâce à Edgardo Pallero et à certains élèves de l'École de Santa Fe¹⁰¹⁹. D'autres textes, comme ceux de Rocha, Guevara et García-Espinosa se sont principalement fait connaître par le biais de revues cinématographiques, en particulier *Cine cubano* et *Hablemos de cine*. Dans la correspondance entretenue par Alfredo Guevara avec un très grand nombre de cinéastes, de producteurs et de distributeurs latino-américains –tels que Glauber Rocha, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés ou Littin lui-même– on remarque un intérêt profond pour recevoir ces publications et d'autres textes inédits qui étaient envoyés avec les lettres. Cet échange informel, conjointement aux débats qui ont eu lieu dans des festivals comme

¹⁰¹⁶ « J'ai rédigé le Manifeste des cinéastes de l'UP. J'ai pris ma plume et un papier et je l'ai écrit. [...] Je ne connais pas les élucubrations de *Vers un troisième cinéma*. » Interview de Miguel Littín, voir Annexes (nous traduisons).

¹⁰¹⁷ José Carlos Avellar. *op. cit.*, p. 163.

¹⁰¹⁸ Aldo Francia. *op. cit.*, p. 160.

¹⁰¹⁹ Interview de José Román, voir Annexes.

Pesaro, Viña ou Mérida est une des principales formes de diffusion des théories autour du projet du Nouveau Cinéma latino-américain.

Une analyse de la forme et des contenus du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* permet d'établir des liens entre ce texte et une grande partie des écrits théoriques que nous avons analysés tout au long de ce travail d'investigation. De plus, l'étude de ce manifeste nous paraît pertinente non pas tant pour l'aspect innovant de ses postulats mais pour sa tentative de faire converger quelques unes des principales propositions théoriques qui ont précédé le projet du Nouveau Cinéma latino-américain ou qui se sont développées en son sein. Il est intéressant de souligner à quel point on y a eu recours au moment où l'on cherchait à créer un *nouveau* cinéma au Chili, qui accompagnerait un *nouveau* processus politique et historique : le projet de l'UP. Le *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* prétend être un texte fondateur. C'est peut-être pour cela que Littin a réfuté tout lien avec d'autres textes antérieurs qui auraient pu ternir l'exceptionnalité du cas chilien, ou comme l'affirme Barria Troncoso la « composante originale de la *Voie chilienne vers le socialisme* ».

Le premier texte auquel nous nous rapportons, pour analyser les liens entre le manifeste et le Nouveau Cinéma latino-américain, est le préambule à la loi de la création de l'ICAIC qui, comme le texte de Littin, a un caractère constitutif. Il convient de préciser que la nature juridique de ce texte lui confère la capacité d'avoir une incidence sur le développement du cinéma à Cuba et par la même, une répercussion bien plus large que celle du manifeste chilien. D'autre part, les objectifs ne sont pas les mêmes, le texte cubain a été conçu pour créer une institution alors que le chilien cherche simplement à soutenir une coalition politique depuis le secteur cinématographique. Néanmoins, au delà de cette différence de statut, il existe des similitudes entre les deux textes, à commencer par leur forme. Le manifeste chilien est composé d'une introduction, suivie de treize dispositions numérotées. Dans le texte de l'ICAIC, douze points préliminaires clairement différenciés se distinguent (chacun est introduit par la formule « considérant que ») et une très courte conclusion (qui commence par les mots « en conséquence ») sert à introduire les articles de la loi. Il nous semble nécessaire de souligner cette équivalence formelle entre les deux textes, parce que nous n'avons trouvé d'énumérations de ce type dans aucun autre écrit théorique latino-américain de cette période.

La première disposition préliminaire de la loi de l'ICAIC annonce : « le cinéma est un art », la même affirmation se trouve dans le second point du manifeste rédigé par Littin qui, par la

suite, dans le troisième point, ajoute : « le cinéma chilien, pour des impératifs historiques, devra être un art révolutionnaire »¹⁰²⁰. Guevara fait une assertion analogue dans les « considérants » de la loi. Bien qu'il ne déclare pas explicitement dans ce texte que le cinéma cubain doit être révolutionnaire, on peut déduire des caractéristiques et des objectifs qu'il lui attribue qu'il le conçoit comme un art qui doit être impliqué dans la Révolution. Ainsi, dans le sixième « considérant », il soutient : « le cinéma doit conserver son statut d'art et, libéré de ses liens mesquins et de ses asservissements inutiles, contribuer naturellement et avec toutes ses ressources techniques et pratiques au développement et à l'enrichissement du nouvel humanisme qui inspire notre révolution »¹⁰²¹.

L'introduction du manifeste chilien revendique longuement l'identité culturelle nationale, en opposition aux modèles introduits par la bourgeoisie et les métropoles occidentales. En ce sens, Littin appelle à la réinterprétation et à la réactualisation de l'histoire nationale en la considérant comme une lutte ininterrompue pour l'émancipation politique, économique et culturelle, dont le peuple chilien et le projet mené par Allende seraient les héritiers :

Le moment est venu de revendiquer notre propre identité culturelle et politique.

Il est temps que nous ne permettions plus aux classes dominantes d'annexer les symboles engendrés par le peuple dans sa longue lutte pour la libération. Il est temps que nous ne permettions plus que nos valeurs nationales soient utilisées comme appui au régime capitaliste. [...] La longue lutte de notre peuple pour son émancipation nous montre le chemin. Il faut retrouver la trace perdue des grandes luttes populaires, qui a été déformée par l'histoire officielle et la restituer au peuple comme étant son héritage légitime et nécessaire pour affronter le présent et construire le futur. Il faut réhabiliter la formidable figure de Balmaceda¹⁰²², anti-oligarchique et anti-impérialiste. Réaffirmons que Recabarren¹⁰²³ est nôtre et qu'il appartient au peuple ; que Carrera¹⁰²⁴, O'Higgins¹⁰²⁵, Manuel Rodriguez¹⁰²⁶, Bilbao¹⁰²⁷ et le mineur anonyme

¹⁰²⁰ « Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire », inclus dans : Gastón Ancelovicii, Zuzana Mirjam Pick, Juan Verdejo. « Chili ». In Alfonso Gumucio-Dragón, Guy Hennebelle (dir.). *Les cinémas d'Amérique latine*. Paris: Lherminier, 1981, p. 204.

¹⁰²¹ « Ley n. 169 ». *op. cit.*, p. 170.

¹⁰²² José Manuel Balmaceda, (1840 – 1891). Président du Chili de 1886 à 1891 de tendance libérale. Il est entré en conflit avec le Congrès, majoritairement conservateur, qui cherchait à instaurer un régime parlementaire. Le conflit a fini en guerre civile (1891) où les troupes du président ont été vaincues. Balmaceda s'est suicidé quelques jours plus tard.

¹⁰²³ Luis Emilio Recabarren, (1876 – 1924). Leader syndical et l'un des leaders du mouvement ouvrier chilien. Il a été député et membre du Parti Démocratique. Il a fondé le Parti Ouvrier Socialiste du Chili (POS) en 1912, puis, à partir de 1922, le Parti Communiste du Chili (PCCh).

¹⁰²⁴ José Miguel Carrera, (1785 – 1821), un des principaux leaders de la Guerre d'indépendance du Chili, premier commandant en chef de l'armée, il a dirigé les premiers conseils du gouvernement.

trouvé mort un beau matin ou le paysan mort également sans avoir compris ni le pourquoi de la vie ni le pourquoi de sa mort, sont les fondements profonds à partir desquels nous nous dressons¹⁰²⁸.

Dans la loi de l'ICAIC, on trouve une réinterprétation similaire de l'histoire cubaine en tant que lutte pour la libération dont la révolution serait l'héritière. De même, immédiatement après, il est affirmé que les propres caractéristiques de l'histoire fournissent un vivier dans lequel le cinéma cubain pourra puiser des thèmes. Ainsi, dans le huitième « considérant », il est établi que :

[...] notre histoire, véritable épopée de la liberté, rassemble, depuis la formation de l'esprit national et les débuts de la lutte pour l'indépendance jusqu'à ces jours derniers, un véritable vivier de thèmes et de héros aptes à passer à l'écran et à faire de notre cinéma une source d'inspiration révolutionnaire, de culture et d'information¹⁰²⁹.

Le cinéma historique qui a connu un fort essor à Cuba à la fin des années soixante et pendant les années soixante-dix s'appuie sur cet énoncé. Ajoutons qu'une logique similaire paraît avoir guidé, comme nous le verrons, les dirigeants de Chile-films entre 1971 et 1973 –dont le premier réalisateur a été Littin. En effet, les deux grands projets de longs métrages de fiction produits par l'entreprise cinématographique d'État sont précisément des films dédiés à deux

¹⁰²⁵ Bernardo O'Higgins (1778 – 1842), un des principaux leaders de l'émancipation chilienne. Il fut commandant de l'armée chilienne et il participa à l'organisation de l'Expédition Libératrice du Pérou, dirigée par San Martín. Après l'indépendance il fut Directeur suprême (chef d'état) entre 1817 et 1823.

¹⁰²⁶ Manuel Rodríguez, (1785 – 1818), héros de l'indépendance, il a rempli la fonction de ministre auprès de Carrera et il a mené des actions d'espionnage et de guérilla contre les troupes espagnoles. Tout comme Carrera il était l'ennemi de O'Higgins qui a ordonné son arrestation en 1818. Il a été assassiné alors qu'on le transportait en prison.

¹⁰²⁷ Francisco de Bilbao (1823 – 1865), Écrivain et homme politique chilien, il a étudié à Paris où il connut Edgar Quinet. De retour au Chili, il critiqua l'Église catholique et il s'opposa au régime autoritaire de Diego Portales, raison pour laquelle il dut s'exiler au Pérou, en France et en Argentine. Il a été un des premiers intellectuels latino-américains à revendiquer l'union des républiques du sous-continent. On lui attribue l'invention du concept « Amérique latine ». Ce terme a effectivement été employé par Bilbao pendant un congrès à Paris, en juin 1856. Dans le texte de son intervention, on peut distinguer une Amérique latine, une saxonne et une indigène. Cf. Francisco Bilbao. « Iniciativa de la América, idea de Congreso federal de las repúblicas. Post-dictum ». Disponible sur : http://www.franciscobilbao.cl/1909/articles-81874_pdf.pdf (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰²⁸ « Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire », *op. cit.*, p. 203.

¹⁰²⁹ « Ley n. 169 », *op. cit.*, p. 170.

figures historiques : Balmaceda et Manuel Rodríguez¹⁰³⁰ – explicitement mentionnées par Littin – cependant, aucun des deux ne verra le jour, nous y reviendrons.

La façon d’interpréter le passé national, proposée par le manifeste est un exercice de « contre-histoire » similaire à celui préconisé par *Cine Liberación* tant dans *L’Heure des brasiers* que dans *Vers un troisième cinéma*. Soit une dénonciation des discours sur l’histoire construits par la bourgeoisie – « la version officielle » dont Littin parle – et une relecture desdits processus qui servait de légitimation aux prises de position de la gauche révolutionnaire pendant les années soixante et soixante-dix. En définitive, il s’agit d’une opération à travers laquelle un lien se tend –sorte de fil conducteur– entre les héros du passé, le peuple et le projet politique de l’UP. Comme on peut le voir, le passé se convertissait en un champ de bataille symbolique, sur lequel étaient en jeu les imaginaires collectifs¹⁰³¹.

La version dominante de l’histoire est considérée, dans le manifeste, comme le propre d’une « culture anémiée néo-colonisée, pâture d’une élite petite-bourgeoise décadente et stérile » – ce dernier épithète rappelle Rocha qui, souvenons-nous, dans *Esthétique de la faim* avait décrit les intellectuels brésiliens qui copiaient les modèles occidentaux. Face à la culture dominante, Littin oppose une « volonté de construire, avec le peuple et dans le peuple, une culture authentiquement nationale et par conséquent révolutionnaire »¹⁰³². L’argumentation est similaire à celle de Getino et Solanas qui avaient opposé dans leur manifeste deux conceptions de la culture : « la conception dominante et la conception nationale », cette dernière est révolutionnaire et subversive, parce qu’elle portait intrinsèquement la lutte pour l’émancipation¹⁰³³. Dans les deux cas, n’est considéré comme vraiment « national » que celui qui s’oppose et dénonce les modèles culturels exogènes. Cette prise de position qui s’attaque à l’hégémonie donne à cette culture une dimension subversive, décolonisatrice et, par là

¹⁰³⁰ La figure un tantinet romantisée de Manuel Rodríguez a inspiré la gauche révolutionnaire. Ainsi, par exemple, pendant les années quatre-vingt le principal groupe armé qui combattait la dictature portait le nom de Front patriotique Manuel Rodríguez (FPMR).

¹⁰³¹ Avant le manifeste de 1970 le cinéma chilien s’était déjà frotté à l’exercice de « contre-histoire ». En 1969 le réalisateur Helvio Soto dans *Caliche sangriento* (Salpêtre sanglant) avait adapté au cinéma une histoire située pendant la guerre du Pacifique (1879 - 1884) dans laquelle le Chili a conquis les territoires de la Bolivie et du Pérou riches en salpêtre, guano, argent et cuivre. Cette guerre traditionnellement revendiquée comme un fait nationale était dénoncée dans le film comme un conflit qui servit les intérêts de grandes entreprises britanniques, qui finirent par exploiter ces ressources. Le film non seulement réinterprète le conflit historique mais de plus il le fait à un moment du débat au Chili sur la nationalisation des principales mines de cuivre du pays, qui se trouvent précisément dans la zone annexée.

¹⁰³² « Manifeste des cinéastes de l’Unité populaire », *op. cit.*, p. 203.

¹⁰³³ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 92-93.

même, révolutionnaire. On peut constater l'influence exercée par la conception fanonienne de la culture nationale sur les réalisateurs argentins et sur le manifeste chilien – culture qui s'engage dans la lutte pour la libération et qui à la fois n'est possible que grâce à elle.

La question de la culture nationale, entendue comme une culture de la libération, se traduit dans le champ cinématographique comme un rejet non seulement des modes de production du cinéma hégémonique mais aussi de la supériorité des canons esthétiques venant d'Europe et des États-Unis :

[...] nous soutenons que les formes traditionnelles de production sont des moyens de contention pour les jeunes cinéastes et qu'elles impliquent, en définitive, une nette dépendance culturelle puisque ces techniques proviennent d'esthétiques étrangères au génie de nos peuples. A une technique, privée de sens, nous opposons notre volonté de trouver un langage propre qui naisse de l'immersion des cinéastes dans la lutte des classes ; affrontement qui engendre nos formes culturelles propres¹⁰³⁴.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, il s'agit d'un des postulats les plus réitérés dans les réflexions esthétiques développées par les cinéastes qui ont adhéré au projet du Nouveau Cinéma latino-américain, particulièrement dans la seconde moitié des années soixante. La première phrase est proche des postulats de *Vers un troisième cinéma*. Getino et Solanas utilisent une argumentation relativement similaire pour défendre la nécessité d'une décolonisation culturelle dans le champ cinématographique. Cette décolonisation supposerait une rupture avec les formes standardisées du « premier cinéma » – un terme équivalent à ce que Littin appelle « formes traditionnelles de production ». Selon *Cine Liberación* : « La soumission du cinéma aux modèles américains, même quand elle se limite à la forme et au langage, conduit à adopter certaines formes d'idéologie qui ont eu ce langage et pas un autre comme résultat »¹⁰³⁵. D'autre part, l'*Esthétique de la faim* implique également une rupture avec l'assimilation *acritique* d'une esthétique étrangère, bien que pour Rocha, contrairement à *Cine Liberación*, cela n'implique pas nécessairement de laisser tomber le cinéma d'auteur.

La deuxième phrase du fragment du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* précité est proche de *Por un cine imperfecto* de Julio García-Espinosa. Littin n'aborde pas ouvertement la question de la qualité technique ; cependant, tout comme l'auteur cubain, il propose de s'immerger dans la lutte des classes pour trouver dans cette dynamique, aux côtés du peuple,

¹⁰³⁴ « Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire », *op. cit.*, p. 204.

¹⁰³⁵ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma », *op. cit.*, p. 98.

des formes culturelles propres. La question de l'art populaire soulignée par l'auteur cubain commence à se profiler dans le texte chilien : il ne s'agit pas de faire un cinéma qui obéit à des schémas techniques « bourgeois » ou élitistes, mais un cinéma populaire, l'expression des luttes du peuple. Littin approfondit ces idées dans *El cine herramienta fundamental* (Le cinéma : outil fondamental) un article publié dans *Cine Cubano* au début de 1971. Dans son texte, il part du postulat de García-Espinosa « el futuro es sin duda del folklore », pour finir par définir l'art populaire comme le résultat de la lutte des classes : « Durante estos largos siglos de sometimiento, el pueblo ha desarrollado sus propias defensas. A través de las manifestaciones folklóricas ha ido creando una corriente interna, una subcultura de rechazo donde ha volcado su propia interpretación de la dinámica social¹⁰³⁶. » Pour Littin, le rapprochement du cinéma avec le peuple implique, alors, un rapprochement avec l'art populaire et avec les formes artistiques qui peuvent intéresser les couches populaires.

Littin, de même que García-Espinosa, considère qu'il ne doit pas y avoir d'intermédiaires – il se réfère là à la critique spécialisée – entre le peuple et le cinéma, au contraire, le peuple est appelé à évaluer par lui-même, de façon critique, les films : « nous affirmons que le grand critique d'un film révolutionnaire, c'est le peuple à qui il est adressé, lequel n'a pas besoin d'intermédiaires pour le défendre ou l'interpréter »¹⁰³⁷. Dans *El cine herramienta fundamental*, la question des « intermédiaires » n'est plus exclusivement reliée à la critique. L'auteur introduit l'idée que les cinéastes peuvent être considérés comme une sorte d'intermédiaires entre le cinéma et le peuple. Si cette intermédiation est jugée nécessaire à ce moment du processus chilien, elle devra être dépassée afin que ce soit le peuple lui-même qui devienne auteur :

El pueblo no necesita intermediarios ni una clase especial que lo interprete. Si bien esta responsabilidad en un primer momento deben tomarla los cineastas, en lo fundamental, queremos desatar una acción en que sea el mismo pueblo quien se

¹⁰³⁶ « l'avenir, c'est sans aucun doute le folklore » « Pendant ces longs siècles de soumission, le peuple a développé ses propres défenses. À travers ses manifestations folkloriques, il a créé un courant interne, une sous-culture de rejet où il a versé sa propre interprétation de la dynamique sociale. » Miguel Littin. « El cine: herramienta fundamental ». *Cine Cubano*, n° 66-67, 1971, p. 30 (nous traduisons).

¹⁰³⁷ García-Espinosa exprime cette idée en des termes similaires : « Par ailleurs, le cinéma imparfait rejette les services de la critique. Il considère la fonction des médiateurs et des intermédiaires comme anachronique ». Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 55.

expresé a través del cine. Si nuestro instrumento de comunicación es el cine, el pueblo que antes tuvo en sus manos una guitarra, deberá ahora, además, tener una cámara¹⁰³⁸.

Il s'agit du même objectif poursuivi par García-Espinosa, pour qui l'avènement d'un peuple-auteur marquerait le passage du cinéma compris comme une activité humaine "intéressée" à un cinéma en tant qu'activité "désintéressée". Littin, contrairement à l'auteur cubain, ne va pas jusqu'à affirmer que l'art « va a desaparecer en el todo »¹⁰³⁹ – socialement – mais il préconise comme un impératif révolutionnaire la disparition du cinéaste : « Es necesario que los cineastas desaparezcan. La auténtica cultura nacional la creará solamente el pueblo¹⁰⁴⁰. » Il s'agit surtout d'un objectif à long terme – et même plus que ça, d'un idéal – qui ne sera possible que lorsque l'état socialiste revendiqué dans le *Manifiesto des cinéastes de l'Unité populaire* sera construit. En 1970, ce but est encore très loin, le manifeste se contente d'affirmer, pour l'instant que le cinéma est un droit pour les citoyens, évidemment lié au droit à la culture : « le cinéma est un droit du peuple, il nous faudra donc trouver les formes appropriées pour que ce dernier touche tous les Chiliens¹⁰⁴¹. »

Le manifeste établit que le cinéma ayant pour objectif la libération, ne peut naître que de la conjonction entre le peuple et le cinéaste. Mais cette conjonction n'est pas envisagée de façon univoque. Il n'y a pas qu'une seule manière de concevoir ou de réaliser ce cinéma, ni une seule sensibilité artistique qui doive être privilégiée. En dépit du ton relevant du programme du manifeste, il insiste de façon explicite sur cet aspect, en particulier dans les points cinq et sept. Le point cinq affirme textuellement que « le cinéma révolutionnaire ne s'impose pas par décret »¹⁰⁴² – le texte reprend ici une formule déjà présente dans le Programme de l'UP des élections de 1970¹⁰⁴³ –, au point six, le manifeste détermine ses propres limites : il a été conçu

¹⁰³⁸ « Le peuple n'a pas besoin d'intermédiaires ni d'une classe spéciale qui l'interprète. Si les cinéastes doivent prendre cette responsabilité dans un premier temps, fondamentalement, nous voulons déclencher une action dans laquelle ce sera le peuple lui-même qui s'exprimera à travers le cinéma. Si notre instrument de communication est le cinéma, le peuple qui auparavant a eu une guitare entre les mains, devra dorénavant, avoir en plus, une caméra » Miguel Littin. « El cine: herramienta fundamental », *op. cit.*, p. 31 (nous traduisons).

¹⁰³⁹ « disparaîtra dans le néant » Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto », *op. cit.*, p. 56 (nous traduisons).

¹⁰⁴⁰ « Les cinéastes doivent disparaître. Seul le peuple créera l'authentique culture nationale » Miguel Littin. « El cine: herramienta fundamental », *op. cit.* p. 31 (nous traduisons).

¹⁰⁴¹ « Manifiesto des cinéastes de l'Unité populaire », *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁴² *Ibidem*.

¹⁰⁴³ « Si dès aujourd'hui, la majorité des intellectuels et des artistes luttent contre les déformations culturelles propres à la société capitaliste et tentent de transmettre les fruits de leur création aux travailleurs et de se lier à leur destin historique, dans la nouvelle société ils auront un rôle d'avant-garde pour continuer leur action. Car la nouvelle culture ne se créera pas par décret ; elle surgira de la lutte pour la fraternité contre l'individualisme, pour la valorisation du travail humain contre son mépris ; pour les valeurs nationales contre la colonisation

comme une réflexion, comme un guide, mais pas comme une règle : « nous refusons tout sectarisme pour ce qui est de l'application mécanique des principes précédemment énoncés, ou pour ce qui est de l'imposition de critères formels officiels dans la pratique cinématographique¹⁰⁴⁴. » Cette volonté de dire clairement qu'aucun type spécifique de cinéma n'est préconisé peut paraître contradictoire. Cependant, il faut prendre en compte que la liberté d'expression, ici défendue, se borne au cadre d'un cinéma dont l'objectif est la libération. En d'autres termes, la libération est le but vers lequel le cinéma révolutionnaire doit tendre, et c'est pour cela qu'elle est l'unique frontière que ce cinéma ne peut traverser. Peut-être que ce besoin de poser clairement que la diversité cinématographique est acceptée – au sein du cadre de la révolution – obéit à une tentative de créer un certain consensus parmi les cinéastes de gauche, qui étaient alors profondément divisés pour des raisons idéologiques¹⁰⁴⁵. Malgré tout, le manifeste ne définit pas explicitement ce qu'est le cinéma révolutionnaire, bien qu'il tente de revendiquer ce cinéma. Comme l'explique José Miguel Palacios : « El manifiesto chileno parece indicarnos, casi gritarnos “¡allí!” Pero ¿dónde? En otras palabras, ¿dónde está la idea de “lo revolucionario” en el cine revolucionario chileno?¹⁰⁴⁶. »

Il est particulièrement difficile de répondre à cette question si l'on prend en compte que le manifeste termine en faisant dépendre le caractère révolutionnaire d'un film, non pas tant du film en lui-même mais strictement du contexte et des circonstances dans lesquels le film a été reçu (on peut voir une affirmation similaire dans la deuxième version de *Vers un troisième cinéma*¹⁰⁴⁷ de Getino et Solanas). Le dixième point du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire*, nous permet d'avancer ce qui précède. Le texte déclare : « Qu'il n'existe pas de film révolutionnaire en soi. Qu'un film ne peut être classé comme tel qu'au contact du public

culturelle ; pour l'accès des masses populaires à l'art, à la littérature et aux moyens de communication et contre leur commercialisation ». Salvador Allende. *La voie chilienne vers le socialisme*. Paris : Gordon & Breach, 1974, p. 167-168.

¹⁰⁴⁴ « Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire », *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁴⁵ À force de défendre la pluralité, Littin semble vouloir éviter de réveiller des rancœurs entre les cinéastes dont beaucoup étaient ouvertement affiliés avec des partis politiques. Littin essaye de dire clairement que dans le champ cinématographique aucune stratégie de parti ne s'imposerait aux dépens d'une autre. Comme nous le verrons plus loin, ceci n'a pas toujours été le cas, particulièrement à Chile Films.

¹⁰⁴⁶ « Le manifeste chilien a l'air de nous indiquer, presque de nous crier “là !” Mais, où ? En d'autres termes, où est l'idée du “révolutionnaire” dans le cinéma révolutionnaire chilien ? » José Miguel Palacios. « La contradicción como figura retórica en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular ». In *Cuaderno de la Cineteca Nacional, Encuentro de investigación sobre cine chileno* (nous traduisons). Disponible sur : http://www.ccpm.cl/sitio/minisitios/cuadernos_cineteca/imprimir/palacios.pdf (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰⁴⁷ Octavio Getino, Fernando Solanas. « Hacia un tercer cine », *op. cit.*, p. 125.

et surtout en fonction de sa répercussion comme agent-moteur d'une action révolutionnaire »¹⁰⁴⁸.

Cette affirmation fait vaciller toutes les autres considérations du manifeste faites sur le cinéma révolutionnaire, en particulier, celles qui font allusion au dépassement des formes traditionnelles, à la recherche d'un nouveau langage basé sur l'art populaire et à la volonté de dépasser les "intermédiaires". Toute possible spécificité du cinéma révolutionnaire s'évanouit, le texte tente de mettre en exergue l'importance d'un cinéma qui finit, néanmoins, par être inaccessible. Cet aspect du manifeste a suscité la critique la plus dure envers le texte pendant le gouvernement de l'UP. Dans l'article *Algunos Fantasmas* (Quelques fantômes) de la revue *Primer plano*, le directeur de publication, Héctor Soto, signalait les « énormes déformations » auxquelles pouvait conduire l'affirmation comme quoi le caractère révolutionnaire d'un film dépendait de la répercussion qu'il aurait auprès du public. Soto constatait qu'avec ce genre de critère tout film pouvait être révolutionnaire, qu'il suive un modèle réactionnaire ou pas :

Surge, por desgracia, el temor muchas veces de que al postularse un cine revolucionario se esté pensando en filmes que, respetando las reglas del juego del cine tradicional, adhieran en sus contenidos a un proceso político de avanzada. Pareciera que cine revolucionario fuera un cine absolutamente tradicional con muy leves adiciones. Algo así como cintas de James Bond, en donde el personaje de Fleming es un agente de avanzada y Goldfinger la siniestra encarnación de la oligarquía y el imperialismo. El asunto puede mover a muchas ironías, pero tiene un trasfondo de seriedad considerable. Porque, en último término, es imposible plantear un cine revolucionario en el campo de las ideas políticas que no lo sea, al mismo tiempo, en el orden de la expresión cinematográfica¹⁰⁴⁹.

Cette opinion est proche de celle soutenue par Glauber Rocha dans ses travaux théoriques et dans sa pratique cinématographique. Pour Rocha, que le caractère révolutionnaire d'un film

¹⁰⁴⁸ « Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire », *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁴⁹ « Malheureusement, naît la crainte de voir trop souvent se réclamer du cinéma révolutionnaire les films qui, tout en respectant les règles du jeu du cinéma traditionnel, adhèrent dans leur contenu à un processus politique d'avant-garde. On a l'impression que le cinéma révolutionnaire est un cinéma absolument traditionnel avec de légers ajouts. Quelque chose comme les James Bond, où le personnage de Fleming est un agent d'avant-garde et Goldfinger la sinistre incarnation de l'oligarchie et de l'impérialisme. Ce sujet peut être l'objet de beaucoup d'ironie mais son sens profond est d'un sérieux appréciable. Parce qu'en dernier lieu, il est impossible d'envisager un cinéma révolutionnaire en ce qui concerne ses idées politiques qui ne le soit pas, en même temps, sur le terrain de l'expression cinématographique. » Héctor Soto. « Algunos fantasmas ». *Primer plano*, n° 1, été [austral] 1972, p. 49 (nous traduisons).

dépende de son succès public – entendez par là le nombre d’entrées –, implique le risque de tomber dans des formules populistes qui finalement, ne communiquerait au peuple que sa propre aliénation¹⁰⁵⁰. Le cinéaste ne peut se contenter de véhiculer un message engagé au moyen de formules traditionnelles, parce qu’ainsi il ne ferait que contribuer à alimenter un cercle vicieux : personne n’entreprendrait de renouvellement formel de peur qu’il ne soit pas au goût du peuple – et donc il n’y aurait pas de communication –, mais, dans le même temps, on refusait à la société la possibilité que ses goûts cinématographiques évoluent, précisément parce qu’on continuait à lui offrir des films traditionnels.

Selon Rocha :

A verdadeira Arte Moderna, aquela que é ética-esteticamente revolucionária se opõe, pela linguagem a uma linguagem dominadora. Se o complexo de culpa dos artistas da burguesia os leva a se opor a seu próprio mundo, em nome da consciência que o povo necessita mas não tem, a única saída é se opor, pela agressividade *impura* de sua arte, a todas hipocrisias morais e estéticas que alienam¹⁰⁵¹.

Plus tard, en 1985, Birri a insisté sur une idée similaire à celle de Rocha : comme nous l’avons vu dans le premier chapitre, pour le réalisateur argentin la révolution devait impliquer une révolution du langage. Et même plus, selon Birri une révolution qui ne révolutionnait pas son langage était condamnée à reculer ou à disparaître¹⁰⁵². Dans sa critique du manifeste chilien, Soto soutenait que le cinéma révolutionnaire devait nécessairement assumer un positionnement d’avant-garde artistique dans le champ cinématographique, bien que cela puisse signifier qu’il n’atteindrait pas toujours un public de masse. En ce sens, ce n’est pas une coïncidence si le directeur de *Primer plano* cite précisément Glauber Rocha et le Cinema novo comme les meilleurs exemples de cinéma révolutionnaire en Amérique latine¹⁰⁵³. Défendre un renouvellement formel ne signifiait pas un désintérêt par rapport au public mais au contraire, la volonté de faire évoluer l’offre culturelle. Comme disait Soto : « de la

¹⁰⁵⁰ Glauber Rocha. « O cinema novo e a aventura da criação », *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁵¹ « Le vrai art moderne —éthiquement et esthétiquement révolutionnaire— utilise le langage pour s’opposer au langage dominant. Si le sentiment de culpabilité des artistes bourgeois les conduit à s’opposer à leur propre monde, au nom de cette conscience dont le peuple a besoin mais qu’il ne possède pas, la seule sortie possible est de s’opposer au moyen de l’agressivité *impure* de l’art aux hypocrisies morales et esthétiques qui conduisent à l’aliénation. » *Ibidem*, p. 133 (nous traduisons).

¹⁰⁵² Fernando Birri. « Poema en forma de ficha filmográfica ». In *Fernando Birri... op. cit.*, 159, 161.

¹⁰⁵³ Héctor Soto. *op. cit.*, p. 49.

producción experimental o vanguardista (sobre todo en el campo del cortometraje) la producción regular extrae buena parte de su vigor, empuje y vitalidad »¹⁰⁵⁴.

La polémique publique autour du *Manifiesto des cinéastes de l'Unité populaire* n'est pas le résultat d'un rejet du projet du Nouveau Cinéma latino-américain. Au contraire, elle s'insère plutôt dans les débats propres à ce projet. Héctor Soto tente de réfuter les postulats de Littin en utilisant des arguments employés des années auparavant par Glauber Rocha, un des plus grands défenseurs du projet latino-américaniste. La question n'est pas tant de s'opposer au Nouveau Cinéma latino-américain pour défendre l'originalité et l'exclusivité du cas chilien, mais plutôt de se demander quel type de cinéma devait se développer au sein du projet de l'UP. Comme nous allons le voir par la suite ce cinéma est très loin d'être isolé de la production des autres pays latino-américains. Au contraire, les dialogues, les rencontres et les échanges avec diverses expériences du sous-continent auront un poids significatif dans le cinéma réalisé au Chili pendant cette période.

¹⁰⁵⁴ « de la production expérimentale ou d'avant-garde (surtout dans le champ du court métrage), la production courante extrait une bonne partie de sa vigueur, de son entrain et de sa vitalité » *Ibidem* (nous traduisons). Le deuxième numéro de *Primer Plano* incluait une interview de Miguel Littin réalisée par Héctor Soto, Franklin Martínez et Sergio Salinas, la question de la définition du cinéma révolutionnaire a été posée au cinéaste. Littin a réaffirmé ce que disait le manifeste, confirmant que le caractère révolutionnaire d'un film ne pouvait être attribué que par le public : « Le Manifeste ne propose pas une seule façon de faire du cinéma. C'est pourquoi, il s'agit d'un document d'ouverture. Le seul point sur lequel il est exclusif est celui que tu citais à bon escient, "quel cinéma est révolutionnaire ?". L'œuvre révolutionnaire se vérifie, réellement, une fois faite [...] le dernier mot, ce n'est pas toi qui l'as, ni moi, c'est le public. Ce public capable de se reconnaître, dans tous les sens, dans un film. » (Cf. Héctor Soto et al. « Entrevista a Miguel Littin ». *Primer plano*. n° 2, automne [austral] 1972, p. 10).

B) Le développement du cinéma pendant l'Unité populaire

1. Le cadre juridique

Le gouvernement de l'UP n'a créé aucune institution chargée du développement du cinéma au Chili mais il a essayé de le faire à travers Chile Films, une entreprise étatique qui existait déjà. Chile Films avait été créée en 1942, sous le gouvernement de Pedro Aguirre Cerda, avec pour objectif d'implanter une industrie cinématographique dans le pays, mais elle fit faillite à peine sept ans plus tard, par suite d'une gestion inappropriée, d'un investissement démesuré en infrastructures –qui se révélèrent non rentables–, d'un manque de techniciens préparés et, plus généralement, de l'absence de plans de développement économiquement soutenables¹⁰⁵⁵. Pendant les années cinquante et soixante la cinématographie chilienne a produit un maigre nombre de longs métrages de fiction, mais il y a eu un nombre croissant de courts métrages documentaires – surtout pendant les années soixante – principalement réalisés par des réalisateurs indépendants et par les deux institutions universitaires mentionnées dans le deuxième chapitre : le Centre de cinéma expérimental de l'Université du Chili et l'Institut filmique de l'Université Catholique.

Le gouvernement démocrate-chrétien d'Eduardo Frei a essayé de créer un Institut de l'Industrie Cinématographique, à partir de Chile Films et un Fonds de Soutien pour la Cinématographie. Il avait le projet de faire une loi pour le cinéma, mais il s'est retrouvé face à une opposition du Parlement autant de la part de la droite que de la gauche qui craignaient que le nouvel Institut finisse au service du parti au pouvoir. En effet, le projet de loi stipulait que la nomination de son directoire dépendrait du Président de la République¹⁰⁵⁶. Malgré tout, en 1966, grâce à l'initiative du cinéaste Hernán Correa, deux articles de la loi de Réajustement ont été approuvés permettant le remboursement au producteur d'un film de 52 % de la valeur des entrées et établissant des exonérations fiscales pour l'importation de matériel cinématographique. Cette réforme juridique n'a pas été du goût de beaucoup de cinéastes

¹⁰⁵⁵ Jacqueline Mouesca. *El documental chileno. op. cit.*, p. 52-56.

¹⁰⁵⁶ Jorge Leiva. *Cine Foro*, n° 6, cité par Aldo Francia. *op. cit.*, p. 90.

chiliens qui la jugèrent insuffisante, mais en pratique, elle a permis d'augmenter le nombre de productions¹⁰⁵⁷.

En 1970, le gouvernement de l'UP s'est retrouvé avec un cadre juridique qui favorisait le développement du cinéma en termes fiscaux, mais sans aucune institution protégeant le cinéma au Chili ou privilégiant des politiques publiques orientées vers un développement industriel. Il ne pouvait pas non plus institutionnaliser le cinéma – comme le gouvernement précédent avait essayé de le faire – parce qu'il n'avait pas assez de sièges en sa faveur au Parlement et que l'initiative aurait été bloquée par l'opposition¹⁰⁵⁸. Face à cette situation, il essaya de faire de Chile Films l'organisme chargé du développement du cinéma dans le pays – une sorte d'Institut cinématographique –, bien qu'il ne disposait ni de statuts clairement établis ni d'une mission définie. Comme l'explique Patricio Guzmán : « Chile Films, la productora estatal de cine, emprende su trabajo sin una cuota de poder considerable para planificar la actividad cinematográfica en su conjunto [...] »¹⁰⁵⁹.

À l'ambiguïté juridique des débuts du travail de Chile Films s'ajoute l'absence d'une politique cinématographique définie de la part du gouvernement de l'UP. Dans le programme du gouvernement aucune directive pour le développement du cinéma chilien n'a été établie, ni aucun objectif clair à ce sujet n'a été énoncé après l'élection de Salvador Allende. En pratique, le seul document qui pouvait avoir valeur de programme était le *Manifiesto des cinéastes de l'Unité populaire* mais il ne faut pas oublier qu'il ne s'agissait pas d'un document officiel émanant du gouvernement ni de la coalition qui le soutenait et que, par ailleurs, il se limitait à une série de considérations sur le cinéma. Il n'établissait ni politiques ni objectifs ni plans d'action concrets. Les réalisateurs engagés auprès de l'UP faisaient leurs premiers pas à tâtons, sans avoir conscience de la direction qu'ils avaient prise. L'absence d'une entité qui aurait pu les réunir a créé, au fil du temps, de multiples voies d'action, ce qui

¹⁰⁵⁷ Ascanio Cavallo, Carolina Díaz. *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁵⁸ Le système d'élection présidentielle au Chili permet que le chef d'État et le pouvoir exécutif appartiennent à une tendance politique qui n'ait pas la majorité dans les chambres. Une grande partie du conflit entre le gouvernement et l'opposition pendant la présidence d'Allende a eu lieu, précisément au Congrès et au Sénat où l'opposition avait la majorité des sièges.

¹⁰⁵⁹ « Chile Films, la société de production étatique de cinéma, s'attaque à sa tâche sans avoir le pouvoir nécessaire pour planifier l'activité cinématographique dans son ensemble » [...] Patricio Guzmán. « Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen I*. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 (nous traduisons). Disponible sur : <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/530.pdf> (consulté le 22 juin 2012).

a été positif du point de vue de la pluralité des discours et des sensibilités esthétiques qui caractérisent cette période. Cependant, en contrepartie, elle a aussi assujéti le cinéma chilien à une forte précarité économique et institutionnelle qui a fait de chaque production un acte de volontarisme éreintant qui ne trouvait pas toujours une continuité dans le temps et qui empêcha le développement d'une industrie cinématographique dans le pays.

2. À la recherche d'une politique cinématographique

Le premier directeur de Chile Films sous le gouvernement de Salvador Allende a été Miguel Littin. Il est possible que son rôle prépondérant dans la rédaction du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* ait eu une influence sur sa désignation. Quoi qu'il en soit, cette nomination ressemble à un encouragement aux thèses défendues dans le texte. D'après le réalisateur, sa gestion a été guidée par celles-ci : « Queríamos crear, hacer películas, hacer real el manifiesto. Esa era nuestra política y nuestro planteamiento y yo llegué a Chile Films para cumplir con ello, con el Manifiesto. Así se lo propusieron los cineastas al presidente Allende. Y así fue mi compromiso con él y con los cineastas »¹⁰⁶⁰.

Littin venait de Canal 9 de la télévision et il collaborait avec le Département de Cinéma Expérimental –les deux, rappelons-le, appartenaient à l'Université du Chili. A ses côtés, un bon nombre de réalisateurs et de techniciens venant des deux institutions ont commencé à travailler à Chile Films. Une des principales initiatives de Littin à la tête de l'entreprise, a été de développer des ateliers de création cinématographique encadrés par Fernando Bellet, Patricio Castilla et Patricio Guzmán et dont l'objectif était de réaliser des œuvres collectives. Les ateliers étaient ouverts à un large public, composé de jeunes cinéastes, d'artistes, de professions libérales et d'ouvriers. En tout près de deux cent quarante personnes se sont inscrites¹⁰⁶¹. Ce début, comme on peut le voir, est proche de ce que Fernando Birri avait implanté à l'École documentaire de Santa Fe – fondamentalement au moyen des « photo-documentaires » et de *Tire dié* – et il constitue une tentative concrète de rapprocher la réalisation cinématographique du « peuple ». Les films créés à partir de ces ateliers étaient

¹⁰⁶⁰ « Nous voulions créer, faire des films, faire du manifeste une réalité. C'était notre politique et notre façon de voir et je suis arrivé à Chile Films pour accomplir cette tâche et respecter le Manifeste. C'est ainsi que les cinéastes l'avaient proposé au président Allende. C'était mon engagement envers lui et envers les cinéastes. » Entretiens avec l'auteur, voir Annexes.

¹⁰⁶¹ Ancelovici et al. *op. cit.*, p. 206.

destinés à être projetés en 16 millimètres dans des circuits parallèles aux salles commerciales, comme les syndicats, les usines, les maisons de quartier et les assemblées populaires¹⁰⁶².

D'après Patricio Guzmán qui dirigeait l'atelier de création documentaire, cela a donné lieu à une période assez positive d'un point de vue créatif mais de faible planification : « Todo ese trabajo que estábamos haciendo nosotros, lo estábamos haciendo con independencia absoluta de lo económico. Había en ese sentido una gran inmadurez por parte nuestra¹⁰⁶³. » À la longue, ce système d'ateliers a fonctionné comme une école informelle qui a permis un essor momentané de la création cinématographique et qui allait asseoir les bases du travail postérieur de beaucoup de cinéastes¹⁰⁶⁴. Cependant, le laxisme dans la façon d'administrer les ressources limitées à disposition de Chile Films finit par obliger la direction à suspendre le programme au bout de quelques mois.

Une autre initiative menée par Chile Films a été la réalisation d'un journal cinématographique. Cette décision paraît surprenante si l'on prend en compte qu'en 1970 le format cinématographique était en franc recul face à la massification de la télévision. Mais il existe plusieurs facteurs qui permettent de la comprendre. En premier lieu, l'UP savait que presque toute la presse écrite était dans l'opposition – le principal journal du pays, *El Mercurio* a reçu plus d'un million et demi de dollars de la CIA pendant cette période¹⁰⁶⁵ –, de même pour 80 % des radios et le principal canal de télévision du pays – Canal 13 de l'Université Catholique¹⁰⁶⁶ –, le développement d'actualités cinématographiques paraît avoir été considéré comme une manière de faire front au pouvoir de l'opposition dans les moyens

¹⁰⁶² Alfredo Barría Troncoso. *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶³ « Tout ce travail que nous faisons, nous le faisons de façon totalement indépendante des aspects économiques. En ce sens, nous faisons preuve d'une grande immaturité ». Patricio Guzmán, Pedro Sempere. *Chile, el cine contra el fascismo*. Valencia : Fernando Torres, 1977, p. 64.

¹⁰⁶⁴ C'est ce que soutient Jacqueline Mouesca : « Le travail développé pendant la première période de Chile Films a permis en grande partie de poser les bases du cinéma chilien du futur, il faut donc reconnaître que Miguel Littin a raison : la majorité de ceux qui, par la suite, intégreraient le large éventail des cinéastes en exil firent leurs premières armes dans les ateliers qu'il avait créés ». Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia... op. cit.*, p. 63, 64.

¹⁰⁶⁵ *Senate Resolution 21, Intelligence Activities. Hearings before the Select Committee to study Governmental operations with respect to Intelligence Activities of the United States Senate*, Vol. VII, 4 et 5 décembre, 1975, p. 155. Disponible sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB58/RNCBW25.pdf> (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰⁶⁶ Le contrôle de la deuxième chaîne du pays, Télévision Nationale du Chili, était partagé entre les démocrates-chrétiens et l'Unité populaire. Le président Frei créa la chaîne en 1969 et promulgua la première loi de télévision chilienne en octobre 1970, à la fin de son mandat, seulement quelques jours avant de laisser le pouvoir. Son successeur, Salvador Allende, n'a pas pu modifier substantiellement la loi du fait que l'Unité populaire était en minorité au Congrès. María de la Luz Hurtado. *Historia de la televisión chilena entre 1958 y 1973*. Santiago du Chili : Ediciones Documentas, Ceneca, 1989, p. 301, 379-382.

de communication de masse, même si le Journal avait une portée bien plus faible que le reste des medias que nous venons de mentionner. En deuxième lieu, le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* apparaît comme un antécédent incontestable lorsqu'on analyse la création du *Noticiero Chile Films*. Au début des années soixante les documentaires de Santiago Álvarez étaient une des principales références latino-américaines pour les documentaristes chiliens et il est fort probable que le *Noticiero Chile Films* en soit une tentative d'adaptation au Chili. Apparemment, le *Noticiero ICAIC Latinoamericano* était aussi très bien reçu par les militants chiliens. C'est au moins ce que l'on peut déduire d'une lettre envoyée à Alfredo Guevara quelques mois avant l'arrivée d'Allende à la présidence, par Eugenio López Arévalo, directeur du Département des arts cinématographiques de l'Université du Chili :

Queremos, si les es posible, [que] nos empiecen a enviar regularmente el Noticiero ICAIC en 16 mm para distribuirlo a través de la red de exhibición cinematográfica, gratuita, que hemos montado con la Central Unitaria de Trabajadores para sindicatos y escuelas de enseñanza. Al respecto hemos ya realizado durante el último tiempo decenas de exhibiciones en Santiago y Valparaíso y podemos señalarles que solo en lo que respecta a la ciudad de Valparaíso, hicimos en el mes de agosto 57 funciones con un promedio de 500 espectadores. Queremos cobrarles la palabra para que nos envíen 79 primaveras, de Santiago Álvarez (a ver si se puede en 16 mm)¹⁰⁶⁷.

Cependant, l'accueil que les actualités d'Álvarez recevaient auprès d'un public de militants syndicaux, était loin d'être le même que celui d'une salle de cinéma commerciale. Les actualités cubaines autant que les chiliennes déclenchaient de fortes réactions parmi les opposants au gouvernement, qui parfois se terminaient par des altercations au sein du public¹⁰⁶⁸ – situation similaire à celle de Cuba au début des années soixante, dans quelques quartiers de la Havane, à la projection des premiers journaux réalisés par l'ICAIC. Mais, contrairement à Cuba où une grande partie des salles ont fini par être contrôlées par l'État, au Chili, de nombreux propriétaires de cinémas se sont refusés à projeter le *Noticiero Chile Films*, qui a été conçu, dans un premier temps, comme un soutien explicite à la figure

¹⁰⁶⁷ « Nous souhaitons, si cela vous est possible, [que] vous commenciez à nous envoyer régulièrement le Journal ICAIC en 16 mm pour le diffuser dans notre réseau de projection cinématographique, gratuit, que nous avons monté avec la Centrale unitaire des travailleurs pour les syndicats et les centres de formation. À ce sujet, nous avons déjà organisé des dizaines de projections ces derniers temps à Santiago et à Valparaíso, et nous pouvons vous indiquer que seulement dans la ville de Valparaíso, nous avons fait au mois d'août 57 séances avec une moyenne de 500 spectateurs. Nous aimerions, comme vous l'aviez proposé, recevoir de votre part 79 printemps, de Santiago Álvarez (si possible en 16 mm). » Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?, op. cit.*, p. 216 (nous traduisons)..

¹⁰⁶⁸ Ancelovici et al. *op. cit.*, p. 205

d'Allende et aux mesures de son gouvernement, de telle façon qu'il générerait la plupart du temps l'adhésion ou le rejet impulsifs.

Selon Patricio Guzmán :

Al comienzo es un panfleto movilizador, trepidante, influido muy de cerca por los desplazamientos del presidente Allende, las primeras acciones del gobierno (nacionalizaciones, estatizaciones) y por los desfiles y movimientos de masas, acumulando una carga considerable de dinamismo, atracción y estímulo moral para los públicos populares, y provocando el rechazo total por parte de cualquier persona ajena a la izquierda, pues está desprovisto de todo mecanismo de persuasión¹⁰⁶⁹.

Malgré tout, il ne faut pas oublier que l'objectif du Journal, au début du gouvernement de l'UP, n'était pas d'arriver à convaincre les secteurs intermédiaires mais plutôt de consolider le soutien des secteurs populaires, tentant ainsi de faire face à la presse de l'opposition. Cette stratégie éditoriale a évolué avec le temps. La deuxième étape a été d'essayer de créer un journal destiné aux classes moyennes –probablement pour élargir la base de soutien au gouvernement-, certaines éditions ont été filmées en couleur et les actes officiels s'entremêlaient avec quelques touches d'humour, sans obtenir une diminution des critiques envers le journal. En dernier lieu, ils ont tenté de rendre compte de la violence dans la rue, du monopole exercé par des secteurs du patronat sur certains produits et de l'essor de groupes paramilitaires de droite, comme pour prévenir du danger d'une fracture de l'ordre démocratique¹⁰⁷⁰.

Cependant, un des problèmes majeurs auquel le journal a dû se confronter n'est pas venu des opposants à l'UP mais de la division des forces qui formaient la coalition. Chaque édition hebdomadaire du journal devait être approuvée par un comité qui représentait les différents partis du gouvernement. Souvent les éditions du journal prenaient du retard à cause d'un

¹⁰⁶⁹ « Au début, c'est un pamphlet mobilisateur, trépidant, influencé de très près par les déplacements du président Allende, les premières actions du gouvernement (nationalisations, étatisations) et par les défilés et les mouvements de masse, accumulant une charge considérable de dynamisme, d'attrait et de stimulation morale pour le public populaire, et provoquant un rejet complet de la part de toute personne distante de la gauche, vu qu'il était dépourvu de tout mécanisme de persuasion. » Patricio Guzmán. « Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular », *op. cit.* (nous traduisons).

¹⁰⁷⁰ *Ibidem.*, Leonardo Navarro cité par Alfredo Barría Troncoso. *op. cit.*, p. 60. J'utilise principalement les témoignages de Patricio Guzmán et de Leonardo Navarro. Malheureusement, la majorité des actualités ont été détruites par la dictature ce qui rend impossible un travail direct à partir de ces documents, travail qui sans aucun doute aiderait à analyser leur forme et leurs contenus et à mieux comprendre les problématiques sociales de l'époque.

manque d'entente au sein du comité¹⁰⁷¹. Il perdait ainsi une grande partie de son actualité informative, d'autant plus si l'on tient compte que le Chili traversait une période où plusieurs événements importants se succédaient à un rythme de plus en plus accéléré. C'est en ce sens que le journal pouvait avoir une certaine utilité afin d'essayer de rendre compte des politiques à long terme ou des directives générales du projet de l'UP, mais il pouvait difficilement avoir une répercussion si, comme le fragment cité plus haut le narre, il se laissait guider par les contingences.

Les divisions politiques au sein de Chile Films n'ont pas seulement eu des conséquences négatives pour les actualités, mais elles ont aussi représenté un énorme fardeau dans toute la gestion de l'institution. De même que pour d'autres organismes de l'État, le gouvernement de l'UP a mis en place dans l'entreprise cinématographique un système de quotas basé sur la représentation proportionnelle de chacun des partis de la majorité¹⁰⁷². En pratique, cela a paralysé différentes initiatives –réalisation de courts métrages, envoi de délégations dans d'autres pays, l'organisation de festivals de cinéma, etc.–, et entraîné un manque croissant de coordination entre les départements de Chile Films et des conflits ouverts entre certains pans de la direction et d'autres pans des employés. Ceci, ajouté aux problèmes économiques que les ateliers de création avaient généré, amena Miguel Littin à renoncer au poste alors qu'il ne l'occupait que depuis dix mois. D'après Littin : « Estaba casi todo el tiempo discutiendo con burócratas que no tenían nada que ver con el cine. No hacía yo nada de cine ni lo hacía nadie. Me dije, le dejo la oficina a los burócratas y me voy a hacer cine »¹⁰⁷³.

Dans une lettre adressée à Alfredo Guevara peu de temps après sa démission, Littin raconte avec une certaine amertume le processus qui l'amena à abandonner ce poste. Au-delà des détails confus qu'il donne, quelques fragments se révèlent être assez intéressants, parce qu'ils montrent bien le sectarisme dont l'institution commençait à être prisonnière :

Todos los ejecutivos estaban cuestionados por los trabajadores, también el Directorio, haciendo especial excepción de mi persona. Los trabajadores se encontraban reestructurando la Empresa. Comencé a trabajar con ellos y se llegó a un proyecto de

¹⁰⁷¹ Leonardo Navarro cité par Alfredo Barría Troncoso. *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁷² Miguel Littin était proche du Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, mouvement de la gauche révolutionnaire) qui ne faisait pas officiellement partie de l'Unité Populaire. Cf. Ancelovici et al. *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁷³ « Je passais presque tout mon temps à me disputer avec des bureaucrates qui ne connaissaient rien au cinéma. Ni moi ni personne ne faisait plus de cinéma. Je me suis dit : "je laisse le bureau aux bureaucrates et je vais faire du cinéma ». Interview avec l'auteur, voir Annexes.

estructura, pero en eso cambia la situación y todos los militantes son llamados al orden y los partidos toman un acuerdo a nivel de dirigentes y decretan que el mayor enemigo es el FTR [Frente de Trabajadores Revolucionarios], que había alcanzado en Chile Films una fuerza considerable, acusándome a mí de ampararlos¹⁰⁷⁴.

L'économiste socialiste Leonardo Navarro prit le poste de président et il interrompit les ateliers de création pour des raisons économiques. Le travail de Chile Films s'est alors concentré sur la production de quelques documentaires et, surtout, sur la prestation de services, c'est-à-dire, louer à des cinéastes et à d'autres institutions cinématographiques, ses équipes, son matériel technique et son laboratoire pour développer les négatifs. Grâce à cette initiative, il y eut un soutien au développement de films de fiction et documentaires, ce qui confère à Chile Films un rôle central dans l'évolution du cinéma au Chili entre 1970 et 1973. Comme l'explique Jacqueline Mouesca : « Aunque, como se sabe, sólo una parte del cine de esta época fue producido por Chile-Films, virtualmente todo lo que se realizó fue hecho con su ayuda, gracias a la liberalidad que mostró en el arriendo y cesión de sus servicios »¹⁰⁷⁵.

Le gros de la production documentaire de cette période émane des institutions liées aux universités ou aux syndicats. Au Département de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili (UCH) et à l'École des Arts de la Communication de l'Université Catholique (UC), qui avaient été les principaux producteurs des années soixante, s'ajoute le Département de Cinéma de l'Université Technique de l'État (UTM), créé en 1971, et le Département de Cinéma de la Centrale unique des Travailleurs (CUT, principal syndicat du pays) qui fait son apparition en 1970, peu avant les élections, suite à une convention avec l'École de Cinéma de Valparaíso. Les films se caractérisent, d'une façon générale, par un discours lié à une pensée de gauche qui va de l'exaltation électorale et du soutien clair aux politiques du gouvernement, au jugement critique du processus, en passant, dans beaucoup de cas, par la dénonciation concrète de situations particulières : les conditions de travail des mineurs du charbon, les conditions de vie dans les bidonvilles, etc. La vitesse à laquelle les événements évoluaient faisait que souvent, les courts métrages documentaires étaient avant tout la captation de

¹⁰⁷⁴ « Tous les cadres étaient remis en question par les employés, jusqu'au directoire ; seul, j'étais l'objet d'une exception spéciale. Les employés étaient en train de restructurer l'entreprise. J'ai commencé à travailler avec eux et nous sommes arrivés à un projet de structure. Mais à ce moment-là la situation change, tous les militants sont rappelés à l'ordre et les dirigeants des partis signent un accord qui décrète que le pire ennemi est le FTR [Front des Travailleurs Révolutionnaires], qui avait pris une importance considérable au sein de Chile Films et qui m'accuse des les protéger. » Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, op. cit., p. 252 (nous traduisons).

¹⁰⁷⁵ « Bien que, comme on le sait, seulement une partie du cinéma de cette époque a été produite par Chile Films, virtuellement tout ce qui s'est réalisé a été fait avec son aide, grâce à la largesse avec laquelle elle a loué et mis à disposition ses services. » Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia...*, op. cit., p. 69 (nous traduisons).

marches, grèves, mobilisations et occupations d'usines. C'est-à-dire, une façon de rendre compte d'un processus historique complexe et débridé, dont l'analyse critique échappait aux réalisateurs par faute de moyens, de temps et de distanciation suffisante pour pouvoir voir les faits en perspective – une perspective donnée par la suite par l'exil.

Le nombre de longs métrages de fiction produits pendant l'UP est comparativement bien inférieur à celui des documentaires, mais plutôt supérieur à la période juste avant¹⁰⁷⁶. Helvio Soto, Aldo Francia, Miguel Littin et Raúl Ruiz, les principaux réalisateurs de la période, avaient déjà réalisé un premier long métrage entre 1968 et 1969. On ne peut décemment pas dire que leur carrière a commencé pendant les années où l'UP a été au gouvernement, mais cette période a été une étape de maturation importante pour leurs cinématographies (et pour Francia une période de conclusion puisqu'il ne filmera plus après 1973). Une grande partie des longs métrages de fiction rendent compte du contexte social et politique que le pays traversait à cette période, avec un positionnement plus ou moins proche de l'UP. La réforme agraire, la radicalisation progressive de quelques prêtres de gauche, les élections, la problématique de la lutte armée, l'exploitation des paysans sont les principaux thèmes abordés.

Il s'agit de productions indépendantes bien que les auteurs ont parfois obtenu un financement étranger, principalement des télévisions italiennes et de l'ICAIC. C'est le cas pour un bon nombre des films de Ruiz de cette période et de *La Tierra Prometida* (La Terre promise, Miguel Littin, 1972). Beaucoup de ces films n'ont pas réussi à être distribués, certains se sont perdus et d'autres, comme *La Tierra Prometida*, sont sortis à l'étranger après le coup d'État du général Pinochet, et au Chili seulement après le retour de la démocratie en 1990. Le cas le plus singulier est peut-être celui de *Palomita blanca* (Petite Colombe blanche, Raúl Ruiz, 1973) qui a été considéré comme perdu pendant vingt ans jusqu'à ce qu'on le retrouve par hasard dans les caves de Chile Films et il est sorti en 1992.

¹⁰⁷⁶ Les auteurs qui ont étudié la période ne s'accordent pas sur le nombre de longs métrages produits. Dans le livre *El espejo quebrado*, Alfredo Barría Troncoso en mentionne 17, Patricio Guzmán, de son côté, donne le chiffre 13. Il n'est pas non plus possible de savoir combien de longs métrages, moyens métrages et courts métrages documentaires ont été réalisés entre 1970 et 1973, mais il paraîtrait – d'après les deux auteurs – qu'il y en eut plus de soixante-dix. Le comptage des œuvres de fiction et des documentaires est particulièrement difficile parce qu'une grande partie a été perdue. Alfredo Barría Troncoso. *op. cit.* ; Patricio Guzmán. *Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular*, *op. cit.*

En ce qui concerne les longs métrages de fiction, sous la direction de Navarro est née l'idée que Chile Films produise deux grands longs métrages de fiction. Une grande partie du budget de l'entreprise leur serait destinée. Il s'agit des films historiques sur Balmaceda et Manuel Rodríguez mentionnés plus haut. Le but de ces productions était d'un côté, de faire des films qui pourraient être attrayants pour le public national –il s'agit de deux figures célèbres de l'histoire chilienne- et d'un autre, qu'ils puissent obtenir un bon résultat dans les festivals étrangers, attirant ainsi l'attention internationale sur le cinéma chilien¹⁰⁷⁷. C'était aussi une façon de satisfaire les deux principales tendances politiques qui contrôlaient Chile Films, chacune d'entre elles s'étant vu attribuer un projet¹⁰⁷⁸. Celui du président Balmaceda a été pris en charge par le réalisateur Fernando Balmaceda – petit-neveu de l'ex-président et avec une longue expérience dans le documentaire –, celui de Rodríguez serait réalisé par Patricio Guzmán. José Román qui critique la « grandiloquence créative » des deux projets, a souligné que la rivalité entre les deux équipes a eu des conséquences négatives pour Chile Film : « Las dos secciones empezaron a competir para ver quien hacia primero la película. Gastaban mucha plata en todo eso. Yo les dije en esa época que con todo lo que habían gastado podrían haber hecho dos películas modestas, de producción más baratas »¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁷ Il est possible le succès international de deux films cubains à thématique historique, *Lucía* (Humberto Solanas, 1968) et *La première charge à la machette* (Manuel Octavio Gómez, 1969), ait servi de référence. Il est aussi probable que la vague de films d'inspiration historique et folklorique qui venait d'avoir lieu en Argentine sous les dictatures de Onganía et Lanusse ait pu les influencer à cause de l'excellent nombre d'entrées dans leur pays d'origine. Ainsi, par exemple, *El santo de la espada* (La saint de l'épée, Torre-Nilsson, 1970) sur la vie de San Martín était arrivé à être le film le plus vu de l'histoire de l'Argentine. (Cf. César Marenghello. *Breve historia del cine argentino. op. cit.*, p. 179 – 182) Malgré tout, à l'encontre de cette hypothèse, joue le fait que le cinéma de Torre-Nilsson était ouvertement rejeté par une grande partie des réalisateurs latino-américains de gauche. Selon José Román : « Torre-Nilsson avait déjà été suffisamment décrédité par les argentins » pour pouvoir devenir une référence. (Cf. Interview avec l'auteur, voir Annexes).

¹⁰⁷⁸ D'après José Román ces deux groupes étaient le Parti Communiste et le MIR (mouvement de la gauche révolutionnaire) (Cf. Annexes), de son côté, Jacqueline Mouesca identifie le Parti Socialiste et le Parti Communiste comme étant les deux groupes (Cf. *Plano secuencia... op. cit.*, p. 64). Il est possible que Mouesca ait raison parce que Patricio Guzmán, chargé de tourner le film sur Manuel Rodríguez, était proche du Parti Socialiste. Quoi qu'il en soit, vers la fin du gouvernement d'Allende, les militants du MIR et les socialistes formaient la branche la plus dure de l'Unité populaire – partisane de la préparation de la lutte armée – alors que le Parti Communiste et Allende lui-même souhaitaient continuer à faire des réformes dans le cadre institutionnel. Le choix de ces deux figures historiques, Balmaceda et Rodríguez, est cohérent avec ces deux positionnements stratégiques et idéologiques et fonctionne comme une métaphore de chacune. Balmaceda – choisi par les cinéastes du PC – avait été un président constitutionnel qui s'était opposé à l'oligarchie ; Manuel Rodríguez – choisi par le MIR et le PS – avait organisé une guérilla pendant la guerre d'indépendance.

¹⁰⁷⁹ « Les deux sections ont commencé à concourir pour voir qui terminerait le film en premier. Ils dépensaient beaucoup d'argent pour tout ça. Je leur ai dit à cette époque qu'avec tout ce qu'ils avaient dépensé, ils auraient pu faire deux films modestes, de production moins coûteuse. » Interview avec l'auteur, voir Annexes (nous traduisons).

En mars 1973, au moment où la crise économique que le pays traverse s'accroît, Salvador Allende nomme Eduardo Paredes nouveau directeur de Chile Films. Tout comme Navarro, Paredes n'avait aucune expérience préalable en matière de cinéma. Il était médecin, membre du Parti socialiste et conseiller personnel d'Allende. Il n'avait jamais travaillé dans le secteur culturel. Tout aussi étonnant que celui puisse être, Paredes venait directement de la direction de la Police d'Investigation. Il est possible que sa nomination soit due au fait que Allende ait cherché à mettre à la tête de Chile Films quelqu'un avec qui il avait des affinités personnelles. Une de ses premières mesures a été d'annuler les deux projets de long métrage que Navarro avait essayé de développer – Chile Films, de fait, ne produira aucun long métrage de fiction pendant cette période. La décision fut prise à cause du manque de pellicule et de matériel cinématographique, en général, et pour des problèmes de budget. Selon Paredes les films auraient coûté quatre-vingt millions d'escudos, montant très élevé pour le cinéma du pays¹⁰⁸⁰. Malgré cela, le nouveau directeur n'a pas réussi à améliorer la situation de l'entreprise cinématographique dont le département de production cinématographique était pratiquement paralysé¹⁰⁸¹.

Pendant le gouvernement de l'UP, Kodak a suspendu ses approvisionnements au Chili ce qui rendit impossible non seulement le tournage de certains projets mais aussi l'achèvement d'autres films déjà en boîte¹⁰⁸². La restriction totale d'approvisionnement avait lieu dans le cadre de l'embargo de l'économie chilienne enclenché par le gouvernement de Nixon et les entreprises états-uniennes pendant le gouvernement d'Allende. Dans le secteur cinématographique l'embargo a eu une autre conséquence qui obligea Chile Films à relever un défi de taille : la diminution drastique des films nord-américains qui arrivaient dans les salles de cinéma du Chili.

Les filiales des sociétés de distributions états-uniennes au Chili – Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros., Columbia Pictures, Paramount Pictures, United Artists et Universal –, qui contrôlaient 80 % des films distribués au Chili, ont demandé une hausse du prix des entrées qui a été refusée par le gouvernement d'Allende¹⁰⁸³. Utilisant ce

¹⁰⁸⁰ David Vásquez. « Los espejos suspendidos. Imágenes de la víspera: cine y cotidianidad en 1973 ». In Claudio Rolle (coord.). *1973, la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago du Chili, Planeta, 2003, p. 142-143.

¹⁰⁸¹ Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia...*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁸² Alfredo Barría Troncoso. op. cit., p. 73.

¹⁰⁸³ Patricio Guzmán. op. cit. Cette hausse était impossible à cause de la loi de 1966 que nous avons mentionnée au début de cette partie.

conflit comme argument, les sept distributeurs ont suspendu l'arrivée de films étrangers au Chili. Il ne s'agissait pas seulement de productions hollywoodiennes mais aussi du cinéma d'Europe occidentale – en particulier de France et d'Italie – dont la distribution en Amérique latine était détenue par les entreprises états-uniennes. Face à cette situation Chile Films a commencé à développer les fonctions de distributeur et à essayer de pallier au manque de films en ayant recours aux cinématographies d'Europe de l'Est, de Cuba et de quelques pays latino-américains comme le Brésil, l'Argentine et la Bolivie.

La réduction drastique des films venant des distributeurs nord-américains a obligé à radicalement changer, en moins de trois ans, le type d'offre cinématographique proposée au public chilien. Revoir le problème en termes quantitatifs aide à obtenir une photographie de la taille du défi auquel Chile Films s'est vu confronté. D'après Pablo Marín :

[...] las siete filiales estadounidenses pasarán de 225 películas en cartelera en 1970 a cuarenta en 1971 y a cero en 1972 y 1973. En sentido inverso la distribuidora de Chilefilms importó 25 largometrajes en 1971 para pasar a 154 en 1972 y a 220 en 1973, llegando a copar el 73% del mercado¹⁰⁸⁴.

Dans le même temps, Chile Films a pris le contrôle de treize salles de cinéma –au moyen d'une location ou par intervention directe-, et de quatre unités mobiles pour projeter des films à la périphérie de Santiago¹⁰⁸⁵. Bien qu'il s'agissait d'un nombre réduit de cinémas, cela lui a permis d'offrir, de façon limitée, une programmation différente de celle des salles privées, et en accord avec ses intérêts. De cette programmation ressortent les cycles et les rétrospectives consacrés aux cinémas hongrois, tchécoslovaque, polonais et cubain¹⁰⁸⁶. Chile Films a aussi signé des conventions avec les centres d'enseignement supérieur, comme avec l'Université Technique Federico Santa María de Viña del Mar, pour programmer dans les salles universitaires des films qui avaient été sélectionnés lors de festivals organisés par Chile Films ou pour repasser de vieux succès¹⁰⁸⁷. Ainsi, à cette même période, on commença à rassembler plusieurs titres pour créer une Cinémathèque Nationale.

¹⁰⁸⁴ « [...] les sept filiales états-uniennes sont passées de 225 films à l'affiche en 1970 à quarante en 1971 et à zéro en 1972 et 1973. En sens inverse Chile Films en tant que distributeur a importé 25 longs métrages en 1971 puis est passé à 154 en 1972 et à 220 en 1973, arrivant ainsi à détenir 73 % du marché. » Pablo Marín. *Texto y Contexto: El manifiesto de cineastas de la Unidad Popular I la construcción de una cultura cinematográfica*. Mémoire de Master, Université du Chili. Cité par Barría Troncoso, *op. cit.* p. 55 (nous traduisons).

¹⁰⁸⁵ Ancelovicii et al. *op. cit.*, 206.

¹⁰⁸⁶ Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia...*, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁰⁸⁷ Barría Troncoso. *op. cit.*, p. 62.

Chile Films s'est vu confronté à un problème similaire à celui que les autorités de l'ICAIC avaient expérimenté au début des années soixante. Le public qui pendant des décennies avait eu le cinéma nord-américain et, en général, le modèle hollywoodien comme principale –et presque exclusive– référence n'était pas habitué aux nouveaux films qui lui étaient proposés. Il faut ajouter que, à la différence de ce qui s'est passé à Cuba, la presse de l'opposition chilienne ne tarda pas à accuser le gouvernement d'attenter à la liberté d'expression, en exerçant une « censure marxiste »¹⁰⁸⁸ qui empêchait l'arrivée de films nord-américains. Tout ceci a conduit à une forte baisse de la fréquentation des salles. Il est possible que, comme à Cuba, avec le temps, le public aurait commencé à changer de goût et à accepter d'autres types de propositions cinématographiques distinctes du modèle hollywoodien. De toute façon, à ce moment-là, l'extrême polarisation idéologique que le pays vivait rendait cela difficile. Par ailleurs, après le coup d'état de 1973 les schémas de distribution antérieurs au gouvernement d'Allende sont revenus.

Ni Chile Films ni les cinéastes engagés dans une idéologie politique de gauche n'auront eu assez de temps pour asseoir les bases d'une industrie cinématographique en accord avec leur façon d'entendre le cinéma – ou d'une industrie cinématographique tout court. Ils n'ont pas non plus eu le temps de cueillir premiers fruits du travail qu'ils essayaient de développer. Il s'agit là d'un problème qui dépasse, bien évidemment, la question de la distribution et de l'exploitation et qui a à voir, aussi, avec la création cinématographique et la production. L'expérience mise en place pendant cette période est par essence tronquée et incomplète, violemment fracturée par le coup d'état du 11 septembre 1973, qui signifiera le départ en exil des principaux réalisateurs chiliens –Guzmán, Ruiz, Littin, Castilla, Chaskel, entre autres – et l'arrêt presque complet de l'activité de production cinématographique au Chili, jusqu'à la fin de la décennie. Malgré son énorme diversité, le cinéma de la diaspora chilienne est l'héritier du travail qui avait commencé pendant la période que nous étudions. Cependant, le pays n'a pas directement bénéficié du travail de ces réalisateurs qui, à cause de la censure, n'arrivera pas dans les salles chiliennes. De même, Chile Films et les écoles de cinéma du Chili ont été saisis par la dictature et fermés peu de mois après.

Une part importante des images tournées pendant le gouvernement de l'UP a été brûlée par l'armée qui a rasé Chile Films le 11 septembre. En plus des documentaires et des éditions du

¹⁰⁸⁸ Patricio Guzmán. « Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular », *op. cit.*

Noticiero Chile Films, une grande partie des films où apparaissait Allende ou Castro, ou qui avait l'air suspects à cause de leur titre, ont aussi été brûlés, ainsi que toutes les actualités que l'institution possédait depuis 1945 et une bonne partie des longs métrages produits dans le pays, y compris les négatifs de certains des premiers films chiliens du début du XX^e siècle¹⁰⁸⁹.

Le directeur de Chile Films, Eduardo Paredes, a été arrêté le 11 septembre 1973 dans le Palais de La Moneda et déplacé avec d'autres conseillers et gardes du corps d'Allende au régiment Tacna – centre de détention et de torture – où il est resté jusqu'au 13 septembre. Son corps a été retrouvé dans le fleuve Mapocho avec des impacts de balles, le 20 septembre 1973¹⁰⁹⁰. Jorge Müller, caméraman, entre autres films, de *La bataille du Chili*, (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979) a été arrêté par des agents de la dictature en 1974 et il fait partie des détenus-disparus. Douglas Hübner, directeur de création de Chile Films a été relégué à Caldera entre 1973 et 1975, jusqu'à ce que – grâce à la médiation de Raúl Ruiz auprès du gouvernement allemand¹⁰⁹¹ – il a pu s'exiler à Berlin. Parmi les autres détenus en lien avec Chile Films il y a le monteur Carlos Piaggio¹⁰⁹² et le producteur Sergio Trabucco¹⁰⁹³, détenus dans l'enceinte de Cuatro Álamos et Patricio Guzmán qui est resté deux semaines dans le stade national¹⁰⁹⁴.

3. Les échanges avec les cinéastes et les cinématographies d'Amérique latine

Un aspect peu étudié du cinéma du Chili sous le gouvernement de l'UP sont les échanges, les rencontres, les conventions et les projets qui ont été engagés avec les cinéastes et les institutions des autres pays d'Amérique latine, et qui s'inscrivent dans les domaines de la création, la production, la distribution et l'exploitation cinématographiques. Le cinéma chilien en général, et Chile Films en particulier ne sont pas restés isolés du reste du sous-continent, il y a plutôt eu un intérêt explicite, tant au Chili qu'à l'extérieur, pour établir des liens qui s'intègrent au projet du Nouveau Cinéma latino-américain.

¹⁰⁸⁹ Marcel Llona. « Arde el cine chileno ». In Sergio Villegas. *El estadio: once de septiembre en el país del edén*. Santiago: Emisión, 1990, p. 151-153.

¹⁰⁹⁰ Cf. Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. *Informe de la Comisión nacional de verdad y reconciliación*. Santiago du Chili: Andros Impresores, 1996, p. 141. Et Víctor Espinoza, Iris Largo, María E. Rojas, Paz Rojas, Isabel Ropert, Viviana Uribe. *Páginas en blanco, 11 de septiembre en La Moneda*. Disponible sur : <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/blanco/cap6.html> (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰⁹¹ Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus. *op. cit.*, p.143.

¹⁰⁹² Angelina Vázquez. « Crónica del Salitre ». Disponible sur : <http://www.cinechile.cl/pelicula-1068> (consulté le 22 juin 2012).

¹⁰⁹³ Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, *op. cit.*, p. 300.

¹⁰⁹⁴ Patricio Guzmán. « Bibliofilmografía resumida ». Disponible sur : <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=biografias> (consulté le 22 juin 2012).

La victoire de Salvador Allende en 1970 a éveillé un profond intérêt au sein des cinéastes latino-américains révolutionnaires. Quelques uns des principaux cinéastes latino-américains de cette période ont fait des séjours plus ou moins longs dans le pays. Il convient de citer Glauber Rocha, présent au Chili en mai 1971, et surtout Jorge Sanjinés, pour lequel nous avons connaissance de deux voyages, un en janvier 1971 et l'autre en février 1973, tous deux en lien avec des projets cinématographiques. Dans une lettre de 1971 écrite à Santiago du Chili à Alfredo Guevara, le leader de *Ukamau* fait référence au projet *Los caminos de la muerte*, qu'il espérait pouvoir produire avec Chile Films mais qu'il a finalement dû abandonner à cause de problèmes techniques (2000 mètres de pellicule se révélèrent être inutilisables après avoir été développés dans un laboratoire en Allemagne). En ce qui concerne le voyage de 1973, le cinéaste a séjourné à Concepción et à Santiago probablement entre février et avril, il travaillait sur un autre de ses films¹⁰⁹⁵. De son côté, le producteur uruguayen Walter Achugar, son collègue argentin Edgardo Pallero et les cinéastes chiliens Pedro Chaskel et Carlos Flores ont essayé d'organiser un Festival de Cinéma Latino-américain à l'Université de Concepción. Le projet a commencé en août 1972 mais il a été repoussé jusqu'en 1973 à cause de problèmes budgétaires et oublié après le coup d'état.

La collaboration a aussi eu lieu au sein des équipes de tournage. Miguel Littin a embauché le Brésilien Affonso Beato, qui avait été le directeur de la photographie de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes, Glauber Rocha, 1969) pour qu'il fasse la photo de *La tierra prometida*. Ce n'est pas le seul cas d'échange entre techniciens brésiliens et réalisateurs chiliens. Au début des années soixante-dix un groupe de techniciens brésiliens exilés est arrivé au Centre Expérimental de l'Université du Chili et ils se sont mis à exercer comme assistants à la réalisation, assistants caméra, monteurs et ingénieurs son de quelques documentaires réalisés dans le centre comme *No es hora de llorar* (Ce n'est pas l'heure de pleurer, Pedro Chaskel, Luis Alberto Sanz, 1971), *No nos trancarán el paso* (Ils ne nous empêcheront pas de marcher, Guillermo Cahn, 1971). La participation des brésiliens ne s'est pas limitée à un aspect uniquement technique. Luis Alberto Sanz a réalisé dans le cadre du Département de Cinéma Expérimental, les documentaires *Primero de mayo* (Premier mai, 1971) et *Unos pocos caracoles* (Quelques escargots, 1972). Pendant la réforme universitaire

¹⁰⁹⁵ Il s'agit sûrement de *Le courage du peuple* (1975), malheureusement, les allusions qu'il fait à ce sujet, dans une autre lettre dirigée à Guevara sont assez vagues et nous n'avons pas pu trouver plus d'information sur ce voyage dans d'autres documents. Cf. Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, op. cit., p. 227-230, 278-279.

entreprise par le gouvernement de l'Unité populaire il était en concurrence pour le poste de direction du centre cinématographique, avec Chaskel lui-même, qui a gagné¹⁰⁹⁶.

Le documentaire de Chaskel *No es hora de llorar* est justement constitué d'une série d'interviews du groupe des brésiliens qui racontent les tortures auxquelles ils ont été soumis dans leur pays où la dictature utilise la violence au mépris des lois¹⁰⁹⁷. Il s'agit d'un des premiers films réalisé en Amérique latine, entièrement consacré à la dénonciation de la torture et il annonce déjà à quel point la solidarité avec les autres cinéastes latino-américains serait une des principales caractéristiques du Nouveau Cinéma latino-américain pendant les années soixante-dix.

Les différentes expériences que nous venons de mentionner montrent un niveau croissant d'échanges entre réalisateurs chiliens et latino-américains, et aussi, d'intégration des cinéastes latino-américains aux projets cinématographiques développés pendant l'UP. S'il est vrai qu'il n'y a pas nécessairement de lien entre ces projets, s'ils ont plutôt l'air d'initiatives indépendantes l'une de l'autre, il n'en est pas moins vrai qu'ils rendent compte d'une ouverture des cinéastes chiliens pour collaborer avec leurs pairs latino-américains et de l'intérêt de ces derniers pour le processus que le Chili vivait.

Au delà des exemples que nous avons décrits auparavant, la plus forte collaboration avec le développement du cinéma pendant l'UP a été celle du cinéma cubain. L'ICAIC a signé une convention de coopération avec Chile Films le 8 mars 1971, qui aurait dû durer jusqu'au 31 décembre 1972 mais qui, après quelques modifications, s'est prolongée jusqu'à la fin du gouvernement de Salvador Allende¹⁰⁹⁸. L'accord établissait en vingt et un points, entre autres, l'échange de films de fiction, de documentaires et d'actualités, leur diffusion, leur projection et leur promotion dans les moyens de communication. Le texte stipulait également que seraient effectués les changements légaux nécessaires à la vente de films ou de matériel cinématographique entre les deux pays pour qu'elle soit exonérée de droits de douane. Dans le point qui aborde cet aspect, une formule particulièrement éloquente est utilisée : « El filme

¹⁰⁹⁶ Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus. *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ La convention a été publiée dans *Cine Cubano*, n° 69-70, 1971, p. 36-41. (Voir une copie en Annexe).

chileno será considerado cubano en Cuba y el filme cubano será considerado chileno en Chile¹⁰⁹⁹. »

Les autres points de l'accord concernaient la réalisation de coproductions, l'organisation de semaines du cinéma chilien à Cuba et du cinéma cubain au Chili, l'échange de copies de films entre la Cinémathèque de Cuba et la Cinémathèque du Chili (pas encore créée alors) et la mise à disposition pour Chile Films des archives sonores de l'ICAIC. Dans certains points qui s'avèrent très significatifs, l'ICAIC s'engage à participer à la formation des cinéastes chiliens. Concrètement, il est établi que des étudiants et des techniciens iraient à Cuba pour suivre des stages à l'ICAIC et que des réalisateurs cubains voyageraient au Chili pour prendre part aux ateliers de création de Chile Films. Était également stipulé l'échange de matériel pédagogique, de documents et de publications, parmi lesquelles était spécifiquement incluse *Cine Cubano*. Il convient de mentionner, enfin, que l'ICAIC participerait au développement du système de cinéma mobile au Chili.

On observe qu'il n'y avait pas de stricte réciprocité dans cette convention, les initiatives sur lesquelles s'engageait l'ICAIC dépassant largement les responsabilités prises par Chile Films. Cela n'a rien d'étonnant si l'on prend en compte que l'ICAIC avait plus d'expérience et de moyens que son homologue. Malgré tout, l'ICAIC ne s'était jamais auparavant autant impliqué dans le développement d'une cinématographie étrangère comme il l'a fait alors avec le cinéma chilien¹¹⁰⁰. Par ailleurs, cette convention mettait en relief l'énorme influence que l'institut cubain exerçait déjà alors sur les réalisateurs chiliens. L'analyse du *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* nous conduit à la conclusion qu'il existe des points communs entre ce texte et la loi de création de l'ICAIC. La lecture de cette convention, quant à elle, semble confirmer que l'ICAIC a également été la principale référence pour la direction de Chile Films. En pratique, tout comme l'ICAIC, Chile Films a développé des activités de

¹⁰⁹⁹ « Le film chilien sera considéré comme cubain à Cuba et le film cubain sera considéré chilien au Chili ». *Ibidem*, p. 37 (nous traduisons).

¹¹⁰⁰ Il ne le fera pas non plus, plus tard, à l'exception bien sûr de son aide pour la création de l'Institut Sandiniste de Cinéma Nicaraguayen (ISCN), créé après la révolution sandiniste de 1979. Au Nicaragua l'ICAIC a contribué à la création d'actualités cinématographiques qui, tout comme dans le cas chilien, ont été inspirées par celles dirigées par Álvarez ; et il a consacré quelques documentaires à la révolution du pays centre-américain, dont les courts *Patria Libre o Morir* (Patrie Libre ou la mort, 1978), *Douglas y Jorge* (Douglas et Jorge, 1979) et *La infancia de Marisol* (L'enfance de Marisol, 1979) de Bernabé Hernández et le long métrage documentaire *En Tierra de Sandino* (Dans la terre de Sandino, 1980) de Jesús Díaz. Cependant, le développement du cinéma au Nicaragua à la fin des années soixante-dix était beaucoup plus précaire que celui du Chili en 1970. Malgré les appuis extérieurs, aucune production plus ou moins soutenue ne se développe dans le pays ni aucune génération de réalisateurs cinématographiques ne voit le jour. Cf. Mariana Martins Villaça. *op. cit.*, p. 159-162.

production, distribution et exploitation. Cependant, contrairement à l'institut cubain, il n'a pas réussi à centraliser et à contrôler l'activité cinématographique du pays, qui a continué à avoir les centres universitaires comme principaux producteurs.

Il nous paraît intéressant de signaler que malgré le caractère bilatéral de cet accord, il comportait des allusions explicites au projet du Nouveau Cinéma latino-américain qui vont plus loin que la production réalisée à Cuba et au Chili. Concrètement, les deux pays s'engagèrent à contribuer « à la diffusion du Nouveau Cinéma latino-américain dans leurs pays respectifs ». C'était quelque chose qui avait déjà lieu à Cuba et qui commença fortement à se faire au Chili à cette époque, tant dans les salles commerciales que dans les circuits parallèles. Curieusement, dans les deux pays ce phénomène avait été stimulé, ou tout du moins, il s'était accéléré à la suite de l'embargo des sociétés de distributions nord-américaines. Il convient de souligner, enfin, que l'accord pour réaliser des coproductions ne se limitait pas au Chili et à Cuba mais qu'il était textuellement stipulé : « la posibilidad de incluir en este proyecto de producción a otros organismos, movimientos, grupos cinematográficos, o cineastas latinoamericanos¹¹⁰¹. » En ce sens, la convention peut s'interpréter comme une nouvelle manière de conférer un cadre institutionnel et ainsi, favoriser le projet d'unité et de collaboration latino-américaine inclus dans le Nouveau Cinéma latino-américain. En ce sens également, comme le signale Mariana Martins Villaça, la convention entre l'ICAIC et Chile Films a permis de solidifier « relações que já tinham se esboçado em 1967, no contexto do Festival de Viña del Mar »¹¹⁰², en particulier les accords signés par les réalisateurs latino-américains pendant le festival – ceux que nous mentionnons dans le premier chapitre – et qui n'avaient pas été matérialisés jusqu'alors.

L'ICAIC désigna le documentariste Miguel Torres comme responsable de la mise en marche les accords de la convention. Le cinéaste avait réalisé avec García-Espinosa *Tercer Mundo*, *Tercera Guerra Mundial* et avait travaillé pour le *Noticiero ICAIC Latinoamericano*. Torres est resté au Chili pendant pratiquement toute l'année 1971, il réalisa là-bas le long métrage documentaire *Introducción a Chile* (terminé en 1972) avec la collaboration de réalisateurs et de techniciens de Chile Films. Le chef opérateur et cameraman était le cubain Raúl

¹¹⁰¹ « la possibilité d'inclure dans ce projet de production d'autres organismes, mouvements, groupes cinématographiques, ou cinéastes latino-américains ». « Convenio Chile Films-ICAIC », *Cine Cubano*, n° 69-70, 1971, p. 39 (nous traduisons).

¹¹⁰² « relations qui s'étaient déjà ébauchées en 1967, dans le cadre du Festival de Viña del Mar ». *Ibidem*, p. 157 (nous traduisons).

Rodríguez, qui a accompagné Torres pendant presque tout son séjour et l'un des producteurs exécutifs était Jesús Manuel Martínez, un éditeur et écrivain qui travaillait à ce moment-là à Chile Films. Grâce à la correspondance entre Alfredo Guevara, Miguel Torres et Miguel Littin, on peut savoir que l'ICAIC a envoyé au Chili du matériel pour le tournage du documentaire qui consistait en deux caméras, des objectifs, un magnétophone synchronisateur et 7600 mètres de négatif noir et blanc 35 mm. Une partie du matériel a été donné à Chile Films après la réalisation.

On peut aussi noter l'envoi de quelques éditions du *Noticiero ICAIC Latinoamericano* et de mille exemplaire du numéro 66-67 de la revue *Cine cubano* et mille du numéro 68. Torres avait la charge de les distribuer au Chili¹¹⁰³. Dans les numéros suivants une place considérable est dédiée au cinéma chilien avec des interviews et des questions posées aux réalisateurs Miguel Littin, Claudio Sapiain, Carlos Flores, Guillermo Cahn, Jesús Manuel Martínez, José Román et Pedro Chaskel. L'intérêt est particulièrement fort fin 1971 (numéro 69-70) et début 1972 (numéro 71-72). Même s'il retombe par la suite, d'une façon générale, on peut dire qu'entre 1971 et 1973 le cinéma chilien est présent sur les pages de *Cine Cubano* comme jamais il ne l'avait été auparavant¹¹⁰⁴.

Avant la signature de la convention, Santiago Álvarez a voyagé au Chili pour faire un documentaire sur les événements que le pays vivait, peu avant que le Congrès nomme Salvador Allende président, le 24 octobre 1970¹¹⁰⁵. Le 22 octobre, un groupe d'extrême droite, dirigé par l'ex-général Roberto Viaux, tenta de séquestrer le général en chef de l'armée, René Schneider pour déclencher une intervention de l'armée qui aurait ralenti l'ascension d'Allende vers le pouvoir. Mais Schneider a résisté et a fini par être assassiné. Cette opération manquée faisait partie du plan FUBELT que la CIA coordonnait avec pour objectif de créer un climat instable dans le pays qui aurait empêché le Congrès d'élire

¹¹⁰³ Guevara les mentionne dans une lettre adressée à Torres en date du 23 avril 1971 et dans une autre du 5 mai de la même année. Dans une lettre de mai 1971 adressée à Guevara, Glauber Rocha dit avoir reçu de la main de Torres trois exemplaires de la revue. (Cf. Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, op. cit. 241, 244; Alfredo Guevara, Glauber Rocha, *Un sueño compartido*, op. cit., p. 99).

¹¹⁰⁴ Dans la bibliographie consultée, il n'y a aucune mention du fait que ces revues aient été envoyées au Chili, mais étant donné leur contenu, on peut supposer qu'il en a été ainsi.

¹¹⁰⁵ Allende avait gagné les élections le 4 septembre 1970, mais pour être nommé président, il avait besoin de l'accord du Parlement où les partis de l'Unité populaire n'avaient pas la majorité. Les démocrates-chrétiens finirent par l'appuyer au Parlement, au moment du vote, après qu'Allende se soit engagé à respecter un document connu comme Statut de Garanties Constitutionnelles, qui obligeait le président à suivre les lois et la constitution.

Allende¹¹⁰⁶. Cet assassinat et l'arrivée d'Allende à la présidence allaient être les thèmes du documentaire d'Álvarez *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971) que la presse considéra comme le premier résultat de la convention entre l'ICAIC et Chile Films, bien qu'il ait été filmé auparavant. Malgré tout, l'organisme de censure chilien –aux mains de l'opposition- empêcha sa diffusion commerciale¹¹⁰⁷.

Santiago Álvarez fit un autre voyage au Chili entre novembre et décembre 1971, à l'occasion de la longue visite de Fidel Castro dans le pays. Le voyage à travers le Chili est le thème du documentaire *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972), dans lequel Miguel Torres avait la charge de la deuxième unité. De même que pour *Introducción a Chile*, le documentaire était une tentative de présentation du pays andin au public cubain, ce qui exigea une série de contextualisations concernant l'histoire, l'économie, la population, etc. du Chili qui, comme des digressions ou des parenthèses au sein de la narration, surgissent au moment où Castro fait allusion à l'un de ces sujets pendant un de ses discours.

Miguel Torres a été confronté à divers problèmes au Chili –qui visiblement ont provoqué chez lui une certaine frustration- problèmes dus à l'absence de coordination et à l'improvisation de ses homologues chiliens et, surtout, au manque de moyens économiques de Chile Films. En effet, tous les points de la convention n'ont pas pu être menés à bien. Dans la pratique, cet accord n'a jamais été considéré comme une norme à suivre, mais plutôt comme une série de principes généraux à partir desquels des échanges pouvaient commencer à se faire. C'est ainsi que Guevara se charge de le rappeler à Torres dans une de ses lettres :

No se trata de sentarse con nadie con “el texto del Convenio” en la mano, para discutir lo que se cumple y lo que no se cumple. El Convenio y su texto son una fórmula, un manifiesto público, una declaración de principios y no un arma de presión. Nosotros lo cumplimos, y lo sobrecumplimos. Pero a doce años de la creación del ICAIC qué menos podemos hacer. No hay mérito especial alguno en semejante hazaña. Lo importante es por eso que logremos que se cumpla sin presiones, y sobre todo que sirva al surgimiento de un movimiento cinematográfico revolucionario, que sirva a la Revolución: ahora que es cuando hace falta. Y no puede servirla sino con obras¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁶ Cf. « CIA, Genesis of Project FUBELT, September 16, 1970 », « CIA, Memorandum of Conversation of Meeting with Henry Kissinger, Thomas Karamessines, and Alexander Haig, October 15, 1970 », « CIA, Cable Transmissions on Coup Plotting, October 18, 1970 ». Documents déclassés. Disponibles sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm> (consulté le 22 juin 2012).

¹¹⁰⁷ Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, op. cit., p. 231.

¹¹⁰⁸ « Il ne s'agit pas de s'asseoir avec quelqu'un avec “le texte de la Convention” dans la main, pour débattre sur ce qui est respecté et ce qui ne l'est pas. La Convention et son texte sont une formule, un manifeste public, une

Un point particulièrement délicat dans les relations entre l'ICAIC et les cinéastes chiliens ont été les profondes dissensions qui existaient entre ces derniers. Les Cubains prirent garde à ne pas prendre parti – bien qu'on les incitait à la faire –, probablement pour éviter que les tensions internes puissent leur porter préjudice ou compromettre diplomatiquement le gouvernement cubain face au chilien. Il n'était pas rare non plus que des cinéastes chiliens de divers secteurs de la gauche se tournent vers Alfredo Guevara pour solliciter un conseil ou son soutien. Ce type de comportements rend compte de la grande admiration et du profond respect dont le directeur de l'ICAIC jouissait au Chili, mais ils démontrent également un manque d'autonomie institutionnelle. L'exemple le plus révélateur est peut-être la lettre que Miguel Littin a envoyée à Guevara, en lui annonçant sa démission de Chile Films. Dans un des paragraphes le cinéaste lui dit : « Esperamos que vengas por Chile, creo que tu presencia aquí nos ayudaría mucho a todos [...] ». Peu avant de prendre congé, il réitère cette idée : « Yo sé, Alfredo, que tú tienes un trabajo inmenso y que lo de Chile te debe parecer incomprensible y torpe. Sin embargo, compañero, creo que tu presencia aquí, sería de una importancia fundamental »¹¹⁰⁹.

Ce serait une conclusion hâtive que d'interpréter comme un échec les relations entre l'ICAIC et les cinéastes chiliens à partir des difficultés évoquées. Entre 1970 et 1973 les trois documentaires cubains sur le Chili que nous avons mentionnés sont réalisés, les échanges de films, d'actualités, de matériel de tournage et de publication spécialisées augmentent, et dans chaque pays on reçoit des délégations de l'autre pour organiser des rencontres, des conférences et des rétrospectives. Tout cela laissera dans le cinéma chilien de cette époque une trace reconnaissable dans certaines œuvres de cette période. Le point le plus significatif des échanges est peut-être la mise à disposition des installations de l'ICAIC pour le développement et le montage de certains films chiliens comme *La tierra prometida* – dont le

déclaration de principes et non une arme de coercition. Nous le respectons et nous le sur-respectons. Mais, douze ans après la création de l'ICAIC, c'est la moindre des choses. Il n'y a aucun mérite particulier à cet exploit. L'important dessein pour lequel nous parvenons à la respecter sans pression, est qu'elle serve surtout à la naissance d'un mouvement cinématographique révolutionnaire qui soit utile à la Révolution, maintenant que c'est nécessaire. Et la meilleure façon de la servir est de créer des œuvres. » *Ibidem*, p. 239 (nous traduisons).

¹¹⁰⁹ « Nous espérons que tu viennes au Chili, je crois que ta présence ici nous aiderait tous beaucoup [...] ». « Je sais, Alfredo, que tu as énormément de travail et que nos histoires chiliennes doivent te paraître incompréhensibles et lourdes. Cependant, camarade, je crois que ta présence ici, serait d'une importance fondamentale. » *Ibid.*, p. 255-256 (nous traduisons).

monteur était le cubain Nelson Rodríguez¹¹¹⁰ – cette collaboration anticipe celle entre l’ICAIC et quelques réalisateurs chiliens exilés, évoquée au chapitre III, dont le point culminant est la finalisation de *La bataille du Chili* à Cuba, et qui donne également lieu à la réalisation de films tels que *El recurso del método* (Miguel Littin, 1978) ou *Prisioneros desaparecidos* (Détenus disparus, Sergio Castilla, 1979). D’autre part, un nombre important de films réalisés pendant l’UP ont pu être sauvés grâce à l’ICAIC et aux démarches de certains des anciens employés de Chile Films, en particulier du producteur Sergio Trabucco, qui ont envoyé en 1974 les bobines à Cuba via l’ambassade suédoise¹¹¹¹.

¹¹¹⁰ Rodríguez a été le monteur de trois des longs métrages de fiction les plus emblématiques des années soixante à Cuba : *Mémoires du sous-développement*, *Lucía* et *La première charge à la machette*.

¹¹¹¹ Parmi le matériel envoyé se trouvaient les enregistrements complets de l’interview que Régis Dedray avait faite à Salvador Allende, avec lesquelles Littin avait fait *Compañero Presidente*. Cf. Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, *op. cit.*, p. 300–301.

C. Le *qui fait quoi* de la révolution

Les documentaires réalisés pendant l'UP ne forment pas un tout uniforme. Les réalisateurs manifestaient leur soutien au projet révolutionnaire de différentes manières qui, en général, dépendaient de leurs affinités avec les divers – et divergents- courants qui formaient la coalition politique gouvernementale. Ceci a eu une incidence sur leurs films.

Malgré cela, certaines caractéristiques sont plus ou moins communes à la majorité des documentaires de cette période. En général, ce sont des travaux réalisés par un petit groupe de personnes, avec un faible budget et financés par l'un des centres de production cinématographique. Au moment du tournage, on remarque une nette préférence pour la caméra à l'épaule, et les panoramiques et les zooms sont très fréquents. Par ailleurs, les interviews et les témoignages des personnages impliqués dans l'action sont privilégiés par rapport à un narrateur qui analyserait les événements filmés. Il s'agit, cependant, de constantes qui ne forment pas un style clairement identifiable et qui ne sont pas exclusives au cinéma chilien ou à la période que nous traitons. Rappelons qu'une des caractéristiques de cette étape du cinéma chilien est la pluralité des regards sur la réalité, au delà, évidemment, du franc engagement révolutionnaire de ceux qui ont fait ces films.

Savoir comment aborder le processus social et politique que le pays vivait se révèle être d'une importance centrale pour tous. Comme nous le verrons dans cette partie les réponses sont très diverses. La question du *comment* aborder le fait révolutionnaire implique aussi celle de *qui* fait la révolution, c'est-à-dire qui est amené à jouer un rôle de protagoniste dans ladite « Voie chilienne vers le socialisme ». Nous analyserons ensuite trois façons de répondre à cette question, qui sont aussi trois façons de comprendre la révolution *dans* le cinéma et *à travers* le cinéma.

1. Question posée au *Camarade président*

Compañero Presidente (Camarade président, 1971, 70 minutes) a été un des premiers films réalisés par Chile Films après l'arrivée d'Allende au pouvoir. Le titre pose clairement son objectif : approcher la personnalité et la pensée du président socialiste ; et il fait concrètement référence à l'accueil que la gauche lui a fait une fois qu'il eut accepté d'être le chef d'état

chilien. Le film est fait à partir d'une série d'interviews que Régis Debray fit avec Allende entre le 4 et le 6 janvier 1971, c'est-à-dire, quand celui-ci n'était que depuis deux mois à son poste. Miguel Littin encadré par une partie du personnel de l'entreprise de cinéma étatique a enregistré les conversations avec une caméra et un équipement de son direct. Les principaux lieux de tournage furent la résidence personnelle d'Allende, à Las Condes, et le palais présidentiel de Cerro Castillo, à Viña del Mar.

Ce documentaire n'est pas une initiative du cinéaste, il a directement été conçu par Allende et Debray, à partir d'une liste de questions élaborée par ce dernier. L'idée du film était de réunir deux figures de la gauche, reconnues internationalement, et qui avaient fait parler d'elles pendant les derniers mois de 1970. Rappelons que Debray – ex-compagnon d'Ernesto Guevara, fait prisonnier en 1967 –, venait d'être libéré par le gouvernement bolivien, à la suite d'une campagne internationale intense en sa faveur¹¹¹². Tout semble indiquer qu'avec la présence des deux hommes dans le film l'objectif recherché était d'obtenir une répercussion internationale qui aiderait à diffuser les idées de l'UP à l'étranger – surtout en Amérique Latine et dans des pays avec un mouvement de gauche fort comme la France ou l'Italie. Allende lui-même explique clairement cet objectif à la fin du film :

Este continente tiene que alcanzar su independencia, algún día América tendrá una voz de continente, una voz de pueblo unido, una voz que sea respetada y oída porque será la voz de pueblos dueños de su propio destino. Esto es lo que yo pienso Régis y creo que tú compañero en la rebeldía de los pueblos nos puedes ayudar mucho diciendo lo que has visto y diciendo lo que queremos¹¹¹³.

À première vue, l'atmosphère triomphante de *Compañero Presidente* est évidente, soulignée par l'énumération des premières mesures du gouvernement –nationalisations des industries, réformes agraires, etc.-, et surtout par la chanson de la fin : *Venceremos*¹¹¹⁴. Mais le film est

¹¹¹² Debray avait été libéré et expulsé de Bolivie le 23 décembre 1970 (Cf. « Régis Debray et les prisonniers de Camiri ont été libérés ». *Le Monde*, n° 8070 du 24/12/1970). Il était depuis moins de deux semaines en liberté quand le tournage de *Compañero Presidente* a commencé. Avant de réaliser le film, il avait été invité par Allende à passer les fêtes de fin d'année en sa compagnie. L'intellectuel français est resté au Chili jusqu'en 1973. Cf. Régis Debray. *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*. Paris : François Maspero, 1973, p. 5-6.

¹¹¹³ « Ce continent doit accéder à son indépendance. Un jour, l'Amérique aura une voix de continent, une voix de peuple uni, une voix respectée et entendue parce qu'elle sera la voix de peuples maîtres de leur propre destin. C'est ce que je pense, Régis, et je crois que toi, compagnon des rébellions du peuple, tu peux beaucoup nous aider en disant ce que tu as vu et en disant ce que nous voulons. » Les conversations avec Allende ont été rassemblées par Régis Debray dans un livre *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*, édité pour la première fois en 1971.

¹¹¹⁴ Il s'agit de l'hymne de l'Unité populaire composé par Sergio Ortega, sur une musique de Claudio Iturra. Des groupes comme Quilapayún et Inti-Illimani l'ont souvent joué.

loin d'être une simple apologie. Tout au long du documentaire, une tension évidente s'installe entre ce climat plein d'espoir et le scepticisme envers le processus politique chilien manifesté par Debray¹¹¹⁵ qui alors soutenait encore la voie armée¹¹¹⁶. L'intellectuel français –qui se définit dans le film comme un « provocateur » – utilise dans ses questions au président socialiste un ton direct, ouvertement et sciemment polémique. Par moments, Allende se montre confiant et disposé à répondre, à d'autres, légèrement irrité et mal à l'aise. On perçoit une forte ambiguïté dans le documentaire qui d'un côté, relève l'esprit victorieux avec lequel l'UP a commencé à gouverner et de l'autre, soumet son principal leader à un interrogatoire qui tente de mettre en évidence les contradictions, les limites et les failles de son projet : Est-il possible de faire la révolution en suivant les structures de la démocratie bourgeoise ? Le gouvernement de l'UP est réformiste ou révolutionnaire ? Salvador Allende est-il un social-démocrate ? Pourquoi le gouvernement ne soutient-il pas les occupations illégales de terrains que des personnes sans logement mettent en place ? Peut-on se fier aux juges et aux militaires chiliens ? Les questions de Debray mettent en lumière un débat qui s'était installé au sein de la gauche internationale après le triomphe d'Allende et qui s'immisçait déjà au sein de l'UP.



Bien que Littin soit responsable de la réalisation, il reconnaît que le film lui a paru inopportun et dangereux pour le gouvernement parce qu'Allende exposait, selon le réalisateur, « su proyecto político de una manera audazmente peligrosa ».

Le cinéaste ajoute :

¹¹¹⁵ D'après Debray: « Allende accepta l'idée [de l'interview], qui l'amusait, ou l'intriguait. C'est ainsi que naquit cette entrevue destinée à la publication. Une sympathie admirative pour l'homme Allende, alliée à de sérieuses interrogations sur la validité à long terme de sa politique, faisait une contradiction peut-être insoluble. C'est elle en tout cas qui a fourni le motif et fait encore le fond de cette brève conversation enregistrée. » Régis Debray, *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*, op. cit., p. 7.

¹¹¹⁶ Son livre *Révolution dans la révolution ?* (1967) avec *La guerre de guérillas* (1960) et *Créer deux, trois... de nombreux Vietnam* (1967) d'Ernesto Guevara ont été les piliers de la théorie du foyer révolutionnaire.

Me mostraron el cuestionario y el marco dentro del cuál iba a discutir el presidente y Régis. El presidente me pregunto qué me parecía y le dije que creía totalmente inadecuado que contestara un cuestionario. Para Régis era muy fácil preguntar ese tipo de cosas, siendo un intelectual europeo (y eso no es una connotación despectiva), sino que más bien alguien con una visión que viene de las aulas y del magisterio y la enseñanza [...]. Alguien que no tiene el compromiso y la responsabilidad que implica el hecho de ser presidente. Allende me dijo “Bueno, tomaré en cuenta lo que usted piensa. Pero usted filme y yo usaré mis capacidades políticas”, es decir, “haga usted lo suyo que yo sé hacer lo mío”¹¹¹⁷.

Selon le témoignage du réalisateur, le tournage n’a pas été dénué de controverses. Littin se souvient d’avoir accusé Debray de mettre en avant son « ego » d’intellectuel par rapport à son « engagement » avec l’UP. Il soutient également qu’il a eu quelques différends avec Allende suscités par les réponses du président¹¹¹⁸. Tout comme Littin, Beatriz Allende, la fille et la collaboratrice du président chilien se méfiait du type de questions et de l’attitude de Debray. Elle le reconnaît dans une lettre adressée à Alfredo Guevara : « [...] creo que Littin hizo un buen trabajo, pero a la película le encuentro algunas objeciones que, en fin, algún día las conversaremos. Creo que Régis aparece en forma exagerada en el papel aparente de ser juez para decidir si éste es o no un proceso revolucionario »¹¹¹⁹.

Lorsque l’on compare le film avec le livre de Debray on peut voir qu’une bonne partie des questions les plus délicates pour Allende n’ont pas été intégrées, par exemple celles où le Français affirmait qu’en Amérique latine, le président chilien était cité en exemple par la gauche qui s’opposait à l’idéologie guévarienne et au castrisme. Le film, au contraire, tente de défendre la thèse inverse, selon laquelle, la voie chilienne et la cubaine n’étaient pas antagonistes mais qu’il s’agissait de « distintos métodos para llegar al mismo fin »¹¹²⁰.

Littin affirme qu’il a réussi à convaincre Debray pour qu’il nuance certaines de ses déclarations, par le biais d’une série de rappels du contexte où l’intellectuel français lui-même

¹¹¹⁷ « son projet politique de façon audacieusement dangereuse ». « Ils m’ont montré le questionnaire et le cadre dans lequel le président et Régis allaient parler. Le président m’a demandé ce que j’en pensais et je lui ai dit que je trouvais totalement inapproprié qu’il réponde à un questionnaire. Pour Régis, c’était facile de poser ce genre de questions, en tant qu’intellectuel européen (et il ne s’agit pas d’une connotation péjorative), avec une vision d’enseignant du haut de sa chaire [...]. Le point de vue de quelqu’un qui n’a pas la charge et la responsabilité qu’implique le fait d’être président. Allende m’a répondu “Bon, je tiendrai compte de ce que vous pensez. Mais vous, vous filmez et moi j’utiliserai mes capacités politiques”, en d’autres mots, “faites votre travail, je sais faire le mien” ». Interview avec l’auteur, voir Annexes.

¹¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹¹⁹ « [...] je crois que Littin a fait un bon travail, mais j’ai quelques objections envers le film dont nous parlerons un jour. Je crois que Régis tient de façon exagérée le rôle apparent d’un juge qui pourrait décider s’il s’agit ou pas, d’un processus révolutionnaire. » Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, op. cit., p. 233.

¹¹²⁰ « méthodes distinctes pour arriver au même but » (nous traduisons).

explique les particularités du syndicalisme et des partis de gauche dans le pays, qui ont permis qu'au Chili –pour reprendre le langage du film- la *lutte des classes* ait lieu dans le cadre des méthodes électorales d'une *démocratie bourgeoise*. Ces passages –qui ne sont pas dans le livre de Debray-, font de temps en temps irruption dans le film, interrompant le dialogue entre le président et son interviewer. Ils tentent de situer historiquement le triomphe d'Allende. Ainsi par exemple, vers la fin du film, Debray essaye de réfuter l'affirmation répétée de façon récurrente jusqu'à ce moment-là comme quoi le Chili était un pays où il n'y avait presque pas de violence politique :

Matanzas por aquí, matanzas por allá. Todo eso ha sido una lucha de clases, que quizás no ha llegado a conocerse, que quizás no ha llegado a romper esta idea, este cliché burgués del Chile pacifista, del Chile cariñoso, del Chile bonachón, donde todo se arregla. En realidad abajo, en el campo, en los suburbios, no ha sido así evidentemente. Eso ha sido una lucha de clases muy larga muy dura quizás una de las más sangrientas del continente¹¹²¹.

Les explications lues par l'intellectuel français sont assorties de séquences composées d'images fixes –C'est l'Argentin Carlos Piaggio, qui a été chargé du montage du film- ou d'images prises dans de vieilles actualités sur les mobilisations ouvrières. Des images de Debray montant en voiture ou d'Allende avec l'équipe de tournage dans un hélicoptère en direction de Valparaíso sont aussi utilisées. Par ailleurs, pour filmer la conversation entre Debray et Allende, Littin a refusé la technique du champ contre-champ et il a opté pour de longues prises, avec la caméra à l'épaule, en mouvement continu. L'opérateur, Franco Lazzaretti¹¹²², se promène autour de Debray et d'Allende, il utilise le zoom pour souligner certains gestes du président, il parcourt la décoration du bureau, s'arrête devant une photo de Hô Chi Minh. Littin semble particulièrement vouloir rendre la présence de la caméra évidente pour le public. Il filme aussi les membres de l'équipe qui observent l'entretien, comme l'ingénieur du son et les photographes de plateau. Cet intérêt pour dévoiler les dispositifs cinématographiques paraît obéir à une tentative de mettre en évidence l'existence dans le film

¹¹²¹ « Tuerie par ci, tuerie par là. Tout cela a été une lutte des classes, qui ne s'est peut-être pas reconnue, qui n'a peut-être pas réussi à casser cette idée, ce cliché bourgeois d'un Chili pacifiste, d'un Chili affectueux, d'un Chili brave où tout s'arrange. En réalité, en bas, dans les champs, dans les banlieues, il n'en a évidemment pas été ainsi. Il y a eu une lutte des classes très longue, très dure, peut-être une des plus sanglantes du continent. » (nous traduisons).

¹¹²² Lazzaretti était un chef opérateur italien qui avait travaillé pour la RAI et qui a voyagé en Amérique latine pour filmer les processus révolutionnaires que le continent vivait. Il n'a pas été beaucoup en lien avec Chile Films ni avec les autres centres de cinéma chiliens. Cf. Manoel de Andrade. « Otto René Castillo : o sonho e o martírio de um poeta », *Hispanista*, n° 37, avril - juin 2009. Disponible sur : <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/279port.pdf> (consulté le 12 juin 2012)

d'un troisième point de vue, différent de celui d'Allende et de Debray. S'opère ainsi un retournement par le biais duquel le film permet d'assister à la conversation entre les deux protagonistes, mais dans le même temps, de façon subtile, il prend une certaine distance critique avec elle, parce que la propre subjectivité du réalisateur est rendue explicite. Ceci a l'air d'être une façon de pousser le public à assumer également un positionnement critique par rapport à la conversation, dans les limites, évidemment, de l'idéologie de l'UP.



Le film n'est pas sorti dans le circuit commercial chilien, mais il a été diffusé, en 16 mm, dans des ciné-clubs, des réunions de militants, syndicales et de quartier où il a été utilisé comme un document à partir duquel s'organisaient des débats. Il a aussi été programmé sur la seule chaîne de télévision que le gouvernement contrôlait, Canal 9 de l'Université du Chili. Alfredo Guevara demanda que le film soit envoyé à Cuba par le biais de Miguel Torres mais apparemment, il n'a jamais reçu de copie¹¹²³. Un peu tard, la conversation entre Allende et Debray obtint une distribution cinématographique en Europe : en 1973, quand le projet de l'UP avait succombé suite au coup d'état. Chris Marker réalisa un court métrage de 14 minutes à partir du film original de Littin, qui a été distribué par SLON sous le titre : *On vous parle du Chili: ce que disait Allende*.

2. La première année : portrait d'un héros collectif

Si *Compañero Presidente* a pour protagonistes deux personnalités internationales, *La première année* (1972, 100 minutes) suit la logique inverse : le protagoniste est le collectif, ce sont les ouvriers, les mineurs et les paysans qui ont soutenu le projet de l'UP. Patricio Guzmán (né en 1941) a eu l'idée de ce film au début de 1971. Cette année-là, Guzmán rentrait

¹¹²³ Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, op. cit., p. 240. Nous ne savons pas exactement pourquoi. Il est possible que les réticences de Littin envers le film y soient pour quelque chose, mais nous n'avons pas pu vérifier cette hypothèse. Comme nous l'avons vu auparavant, les bobines des entretiens de Debray avec Allende (et non pas une copie du film terminé de Littin) ont été envoyées par Trabucco à Guevara en 1974.

juste d'Espagne où il avait étudié à l'École Officielle de Cinéma¹¹²⁴. Auparavant, il avait travaillé à l'Institut du Film de l'Université Catholique du Chili et avait réalisé quelques courts métrages, dont le plus remarqué *Electroshow* projeté au festival de cinéma de Viña del Mar en 1966 et en 1967.

À son retour au Chili, il avait le projet de réaliser des longs métrages de fiction et, de fait, il a écrit quelques scénarios. Cependant, l'importance et la rapidité des changements politiques et sociaux que le Chili traversait le décidèrent à abandonner momentanément ces projets –un abandon qui avec le temps s'avèrerait définitif¹¹²⁵– pour capter les événements qui secouaient le pays, en privilégiant le point de vue des citoyens anonymes qui soutenaient le gouvernement.

Selon ses propres mots :

Me gustaría empezar a hacer un gran noticiero, un gran mural sobre todo lo que está pasando en Chile diariamente, mes a mes día a día, de tal manera de construir un largometraje involuntario a base de capítulos que irían uniéndose hasta formar una cadena sin final previsible. Se trata de empezar a filmar situaciones, hechos, fenómenos que están ocurriendo en este preciso momento, y darles forma de secuencias autónomas y luego empezar a unir las entre sí, algo parecido como formar una novela a base de cartas¹¹²⁶.

La structure évoquée par Guzmán rappelle les « notes » de *L'Heure des brasiers* et l'analogie entre le film et un essai, à laquelle faisaient référence Getino et Solanas. Cependant, contrairement à *Cine Liberación* qui mettait l'accent sur l'analyse de la situation de l'Argentine, depuis la chute de Perón, Guzmán a préféré mettre en avant l'enregistrement des événements qui avaient lieu au Chili à ce moment-là. Pour le réalisateur la question était de faire : « un largo film testimonial donde quede registrado todo el proceso revolucionario que se empieza a desencadenar »¹¹²⁷. Par ailleurs, contrairement à Getino et Solanas, Guzmán a

¹¹²⁴ Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia... op. cit.*, p. 74.

¹¹²⁵ Bien qu'à l'origine, Guzmán veuille se consacrer à la fiction, il n'a fait qu'un long métrage de fiction dans toute sa carrière, *La rosa de los vientos* (La rose des vents, 1983), tourné à Cuba avec Fernando Birri comme acteur principal. L'expérience se révéla frustrante pour le cinéaste chilien. Cf. Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 82.

¹¹²⁶ « J'aimerais commencer à faire un grand journal, un grand mur sur tout ce qui se passe au Chili quotidiennement, mois après mois, au jour le jour, de façon à construire un long métrage involontaire ayant pour base les chapitres qui se rejoindraient jusqu'à former une chaîne dont la fin serait imprévisible. Il s'agit de commencer à filmer des situations, des faits, des phénomènes qui arrivent à ce moment précis, de leur donner la forme de séquences autonomes et ensuite commencer à les rassembler, quelque chose comme un roman épistolaire. » Patricio Guzmán, cité par Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, p. 87 (nous traduisons).

¹¹²⁷ « un long film témoin, où tout le processus révolutionnaire qui s'engage est capté ». Patricio Guzmán, Pedro Sempere. *op. cit.*, p. 54 (nous traduisons)

essayé de ne pas utiliser d'image d'archive. Dans la mesure du possible, il préférait travailler exclusivement avec ce que son équipe avait tourné¹¹²⁸. Il faut préciser que cela n'a pas toujours été possible, Guzmán a utilisé des archives pour rendre compte de la nomination d'Allende, un événement auquel il n'avait même pas pu assister parce qu'il vivait en Espagne.

Pour réaliser le film, Guzmán a reçu l'appui de l'École des Arts de la Communication de l'Université Catholique qui lui a fourni une caméra Arriflex 16 mm, un magnétophone Perfectone et un petit budget. L'équipe de tournage était composée de deux personnes sans beaucoup d'expérience cinématographique : le producteur et ingénieur du son Felipe Orrego, 20 ans, et le caméraman Antonio Ríos, 19 ans¹¹²⁹. Le monteur, comme pour *Compañero Presidente*, était Carlos Piaggio.

Le film rend compte des principales mesures mises en place par le gouvernement pendant la première année, ainsi que d'autres événements qui ont marqué la vie politique et sociale du pays, à cette période, comme la visite de Fidel Castro au Chili ou l'assassinat de l'ex-ministre démocrate-chrétien, Edmundo Pérez Zujovic, revendiqué par un groupe d'extrême gauche appelé Avant-garde organisée du peuple. Guzmán suit un ordre chronologique et structure le film en épisodes, de telle manière que chaque séquence aborde une thématique spécifique. Le film commence avec des plans généraux des maisons d'un quartier huppé de Santiago où la tranquillité et le silence absolus règnent.



Un intertitre annonce que les images ont été prises dans la matinée du 5 septembre 1970, c'est-à-dire, le lendemain de la victoire électorale d'Allende. Mais les prises ont probablement dû être faites plus tard parce que Guzmán n'était pas au Chili à ce moment-là. Quoi qu'il en soit, la tranquillité du quartier luxueux semble faire ressortir la défaite que la droite et la

¹¹²⁸ Par la suite, dans tous ses autres films, surtout à partir des années quatre-vingt, il s'éloignera de ce parti pris.

¹¹²⁹ *Ibidem*.

Démocratie chrétienne du pays viennent de subir. La première figure à rompre la tranquillité du quartier aisé est, significativement, un travailleur d'une autre couche sociale : un distributeur qui lance un journal dans les jardins devant les maisons, certainement avec la nouvelle de la victoire d'Allende.

Les scènes suivantes montrent des images de la bourse, d'enchères d'articles de luxe, de femmes retirant de l'argent dans les banques et du décollage de plusieurs avions, ainsi que des coupures de journaux qui représentent l'incertitude, la fuite des capitaux et le départ de centaines de familles de la haute bourgeoisie après la victoire d'Allende. Le passage se termine avec la nomination d'Allende au Congrès et le défilé dans les rues de Santiago qui suivit. Comme dans le cas de *Compañero Presidente*, Guzmán choisit une des chansons de la campagne de l'UP pour mettre en musique ce moment empreint d'un enthousiasme triomphant. Il s'agit de *La chanson du pouvoir populaire* du groupe Inti-Illimani. Le refrain souligne le rôle historique donné au peuple dans la nouvelle présidence que le film essaie de faire ressortir : « Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo que construya un Chile bien diferente »¹¹³⁰.

Tout au long du film, une importance particulière est donnée à la réforme agraire mise en route par le gouvernement antérieur mais qui alla fortement de l'avant avec Allende ; et à la nationalisation de certaines industries stratégiques : le cuivre, l'acier, les mines de charbon, le textile. L'accent est également mis sur les conditions de vie difficiles des travailleurs, particulièrement dans les mines de charbon de la ville de Lota. Cependant, contrairement à d'autres documentaires qui avaient abordé des thématiques similaires, comme *Reportaje a Lota* (Reportage sur Lota, Diego Bonacina et José Román, 1970), Guzmán utilise avec parcimonie un narrateur pour remettre les faits dans leur contexte ou les analyser. Il ne fait pas non plus appel à des experts (sauf lorsqu'il aborde les occupations de terrain mises en œuvre par des indigènes mapuche). Bien au contraire, c'est l'opinion des travailleurs des industries nationalisées ou des latifundia saisies qui est privilégiée. Pour ce faire, l'équipe a parcouru une bonne partie du pays recueillant ces témoignages. Ainsi la parole du peuple est-elle mise en relief et, plus important encore, son ressenti, progressivement conscientisé, aspects qui ne trouvaient pas d'espace d'expression dans les moyens de communication traditionnels qui ne

¹¹³⁰ « Parce que cette fois, il ne s'agit pas de changer un président, ce sera le peuple qui construira un Chili bien différent. » (Nous traduisons). Cf. María José Bello. *op. cit.*, p. 24.

les considéraient pas comme des acteurs ou des interlocuteurs valables ou qui les représentaient par le biais de caricatures paternalistes.



Comme l'observe Jorge Ruffinelli, en général les travailleurs interviewés dans *La première année* ne font pas la différence entre le supposé bénéfice que la nationalisation d'une entreprise pourrait amener à l'État, en tant que collectivité, et le bénéfice direct qu'elle signifiera dans leurs vies. Pour le reste, le documentaire n'attire pas tant l'attention sur « los posibles beneficios inmediatos de las medidas cuanto del apoyo político que el proletariado daba a ellas »¹¹³¹. C'est pour cela, que concomitant aux dizaines de témoignages montrés par la caméra ou qui se superposent comme une *voix off* aux images du travail des ouvriers, le film porte une attention particulière aux assemblées, aux festivités et aux rassemblements de soutien à l'UP. Ainsi se succèdent les séquences montrant les danses de la fête nationale (18 septembre), le transfert d'un latifundio saisi et les célébrations suite aux élections municipales. La caméra, généralement en mouvement et qui utilise le zoom de façon récurrente, capte les gestes de joie et par moments de ferveur passionnée de la population – surtout pendant les bains de foule d'Allende. L'utilisation du gros plan est privilégiée pour se concentrer sur le visage sale des enfants du sud, sur les rides profondes de la peau tannée des ouvriers. Au delà de leur intérêt anthropologique ces portraits acquièrent une signification politique : le peuple *a pris le pouvoir* et de ce fait a gagné une visibilité jusque-là inhabituelle.

¹¹³¹ « les possibles bénéfices immédiats des mesures mais plutôt sur le soutien politique que le prolétariat leur donnait ». Jorge Ruffinelli. *op. cit.*, p. 104 (nous traduisons).



Il est intéressant de souligner qu'Allende n'apparaît qu'en de rares occasions et toujours en train de remplir des fonctions officielles, avec une attitude protocolaire très marquée. Il n'est qu'un acteur de plus dans le processus et non un protagoniste indiscutable. Guzmán, contrairement à Littin, met en avant la fonction de président du personnage et non pas son caractère de « camarade ». Les autres dirigeants de l'UP n'ont pas non plus de rôle important dans le film, toutes allusions qui leur sont faites sont succinctes, principalement limitées à de brèves déclarations sur les nationalisations. Guzmán, semble, au contraire, beaucoup plus intéressé, à la fin du film, par la figure de Castro. Il restitue une de ses premières rencontres avec la presse et une partie d'un de ses discours. Cependant, même dans le passage dédié à Castro, le film se préoccupe plus de recueillir les impressions des gens qui ont assisté aux meetings. Ceci différencie également *La première année* du film *De América soy hijo... y a ella me debo* d'Álvarez, où le leader cubain est l'exclusif protagoniste.

Si la représentation du monde rural et de la classe ouvrière accentue leur rôle actif et parfois, festif et turbulent dans le processus révolutionnaire, à l'opposé, la classe aisée est montrée tout au long du film comme un groupe anachronique dont la position dominante est condamnée à être dépassée. Le film utilise de façon réitérée le contraste comme ressource narrative par le biais de laquelle il oppose les groupes favorisés aux déshérités. La bourgeoisie

est associée aux us et coutumes du passé alors que le peuple devient progressivement protagoniste et représente l'avenir. Le film montre, par exemple, le serment d'allégeance que l'entrepreneur Juan Yarur oblige à faire à ses employés¹¹³² au XX^e siècle ou la demeure construite avec des matériaux importés de France de la famille Cousiño, propriétaire des mines de Lota au XIX^e siècle. Le chapitre consacré aux Cousiño est mis en musique avec le pasodoble de l'opéra *El gato montés* de Manuel Penella. Il s'agit d'une œuvre éloignée des goûts de l'aristocratie chilienne qui se sentait plus attirée par la culture française que par l'espagnole. Cependant, les réminiscences clairement taurines de ce fameux pasodoble permettent d'associer les Cousiño avec les anciens colonisateurs ibériques. En comparant la haute bourgeoisie chilienne non pas avec les grands chefs d'entreprises du XIX^e siècle mais avec l'Empire espagnol, le film semble cautionner la thèse selon laquelle la dépendance économique du Chili –et de laquelle l'oligarchie est vue comme complice- empêchait la vraie indépendance du pays. Cette indépendance, selon le film, serait effective grâce au processus révolutionnaire entrepris par l'UP.

La première année dénonce, avec une ironie marquée, l'assujettissement des élites chiliennes aux modèles culturels occidentaux. Face au peuple qui représente les vraies valeurs culturelles nationales, les intellectuels bourgeois sont vus comme formés par les goûts étrangers. Lors d'une séquence qui a de grandes similitudes avec le passage consacré à Mujica Lainez de *L'Heure des brasiers*, Guzmán filme une réception dans la librairie Campus, très à la mode au sein de l'intelligentsia de l'époque. La caméra filme les visages souriants, les coupes de champagne, alors qu'en fond sonore, on peut entendre une version instrumentale de *Raindrops Keep Fallin' on My Head* (Toute la pluie tombe sur moi...) de Burt Bacharach¹¹³³. À l'opposé, la séquence antérieure sur la nationalisation du salpêtre, était accompagnée d'une musique folklorique, un *trote andino*. Guzmán insert dans la bande sonore quelques conversations en espagnol et en français tentant ainsi de « démasquer » la dépendance culturelle de la bourgeoisie. La séquence souligne particulièrement les expressions idiomatiques, l'accent et la façon de s'exprimer caractéristique de la haute société de Santiago :

¹¹³² Le film dénonce que Yarur faisait jurer obéissance et loyauté à ses employés devant un crucifix, une tête de mort et un drapeau du Chili. Il avait prévu, qu'après sa mort, une statue soit levée en son honneur à l'entrée de l'usine dont le coût a été déduit du salaire des employés.

¹¹³³ La chanson du film *Butch Cassidy et le Kid* (George Roy Hill, 1969) avait gagné l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1970.

[...] es artístico, es real, es estético, porque la estética me importa mucho [...]. Es fascinante, tiene una mímica y una cosa muy increíble, ¿ah? Es una expresividad fantástica... Godard y toda esa gente, ¿ah? Es una diferencia enorme, pues oye, ¡enorme! Tienen mucho más... los dos países tienen mucho que decir. Yo conozco la realidad francesa también, porque viví siete años en París. O sea, ¿te fijas?, más o menos, bueno no mucho, pues oye, pero en fin, algo¹¹³⁴.



L'étude du scénario du film révèle, très clairement, que cette séquence recherchait à dénoncer la dépendance culturelle de la bourgeoisie. L'idée originale de Guzmán était d'introduire plus clairement des dialogues français, anglais et italiens –l'assistance était effectivement cosmopolite- et les sous-titrer en espagnol. Pour ensuite, conclure la séquence avec un intertitre où l'on aurait pu lire : « Santiago de Chile, 30 de abril de 1971. *América Latina* »¹¹³⁵. Le sous-titrage ne s'est pas fait, probablement, parce que la grande majorité des dialogues enregistrés sont en castillan, ce qui ne justifiait pas le message ironique prévu pour clore ce passage du film. Cependant, il est intéressant de souligner que, pour Guzmán, comme pour le groupe *Cine Liberación*, l'assimilation acritique des modèles de la métropole par la bourgeoisie, l'amène à parler, littéralement, un langage incompréhensible pour le peuple.

La passivité et la stupeur bourgeoises face à l'UP est surtout mise en avant au début, par les images des rues vides d'un quartier aisé. Le film conclut avec une des premières marches "des casseroles vides" au cours desquelles les femmes de la classe supérieure protestaient contre l'absence de certains produits sur le marché.

¹¹³⁴ « [...] c'est de l'art, c'est réel, c'est esthétique, j'adore l'esthétique [...]. C'est fascinant, il a une mimique, quelque chose d'incroyable, non ? C'est d'une fantastique expressivité... Godard et tous ces gens, non ? Cela n'a rien à voir, non, vraiment, rien à voir ! Ils ont beaucoup plus de... les deux pays ont beaucoup à dire. Je connais la réalité française aussi, parce que j'ai vécu sept ans à Paris. Enfin, je veux dire, tu vois ?, plus ou moins, enfin pas tant, écoute, bon, quelque chose quoi. »

¹¹³⁵ « Santiago du Chili, 30 avril 1971. *Amérique latine* ». Patricio Guzmán, Pedro Sempere. *op. cit.*, p. 149.



Ces protestations déclencheront des actes violents organisés par le groupe d'extrême droite Patrie et Liberté. La passivité initiale commence à laisser la place à une réaction qui aura un air de contre-révolution surtout à partir de 1972. Guzmán remarque rapidement le risque de ce type d'actions susceptibles d'ébranler les mesures adoptées par le gouvernement, démontrant la précarité des progrès qu'il avait portés aux nues dans le film. Ainsi le film se termine-t-il avec un appel à rester vigilant et annonce les documentaires suivants de Guzmán. La réaction violente de la classe supérieure sera abordée par le réalisateur dans *La respuesta de octubre* (La réponse d'octobre, 1972) et surtout dans *La insurrección de la bourgeoisie* (1975), première partie de *La batalla del Chili*. L'ambiance triomphaliste qui caractérise *La première année* n'est plus présente dans les films suivants mais le peuple sera toujours un de ses principaux protagonistes.

La première année est sorti en mai 1972 et a été distribué en 35 mm dans les salles de cinéma et en 16 mm dans les circuits itinérants. Il a eu un accueil particulièrement favorable dans les campagnes et dans les milieux populaires qui, selon Guzmán, se sentaient représentés¹¹³⁶. De plus, au moins une copie du film fut envoyée à l'ICAIC, ce qui entrainait dans le cadre de la convention avec Chile Films¹¹³⁷. Au milieu de 1972, Chris Marker a vu *La première année* au Chili, lors d'un voyage qu'il fit dans le pays avec Costa Gavras pour filmer *État de siège*. Quelques mois plus tard, il se chargera de le distribuer par l'intermédiaire de la société SLON, en France, en Belgique, en Suisse, au Canada et en Algérie¹¹³⁸. La version de Marker contient une introduction d'images fixes avec une *voix off* qui donne le contexte du processus chilien pour le public français. Certaines séquences originales, jugées trop locales, ont été raccourcies et le film a été doublé par des acteurs français : Delphine Seyrig, François Perier,

¹¹³⁶ Patricio Guzmán, Pedro Sampere. *op. cit.*, p. 55, 56.

¹¹³⁷ Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella?*, *op. cit.*, p. 283.

¹¹³⁸ Patricio Guzmán, Pedro Sampere. *op. cit.*, p. 56.

Françoise Arnoul et par Marker lui-même¹¹³⁹. Il s'agit donc du premier film réalisé pendant l'UP ayant obtenu une large diffusion à l'étranger. Par ailleurs, la relation avec Marker qui a commencé grâce à *La première année* se révéla fondamentale pour le tournage de *La bataille du Chili* filmé avec des bobines de film données à Guzmán par le cinéaste français.

Il est intéressant de signaler que *La bataille du Chili* – qui à l'origine s'appelait *Projet troisième année* – avait été pensé, au départ, comme une sorte de continuation de *La première année*. L'objectif de Guzmán était similaire à celui de son premier long métrage documentaire, sortir dans les rues et filmer jour après jour les principaux événements qui avaient lieu dans le pays, à partir d'un plan de tournage conçu au préalable. Il travailla avec une équipe réduite différente de celle de son premier long métrage documentaire, le caméraman Jorge Müller, l'ingénieur du son Bernardo Menz et l'assistant à la réalisation José Pino. Cependant, le coup d'état interrompit le projet original, que Guzmán a revisité avec Pedro Chaskel en tant que monteur, plusieurs mois plus tard, à l'ICAIC, avec une prise de distance et un point de vue critique créés justement par la chute d'Allende, le début de la dictature et l'exil de ses auteurs.

3. La jeunesse sous l'Unité populaire : « Insolents et décoiffés » prennent la parole

Comme nous l'avons vu, les protagonistes de *La première année* sont le prolétariat et le monde paysan chiliens qui ont fini par « conquérir l'écran » du fait de leur plus forte implication dans la vie politique et sociale du pays. *Descomedidos y chascones* (1973, 75 minutes), quant à lui, traite non pas d'une classe sociale mais d'un groupe générationnel qui, depuis la fin des années soixante, a également commencé à gagner en visibilité : la jeunesse. Ce film de Carlos Flores Del Pino est une initiative du Centre de cinéma expérimental qui, fin 1971, commanda à la Comisión de Extensión de l'Université du Chili un documentaire sur la jeunesse. C'est cette dernière qui accorda le financement. À l'instar de *La première année* et d'autres films de l'époque, *Descomedidos y chascones* est un projet réalisé en marge de Chile films, qui pourtant, comme nous le verrons, est proche de l'idéologie de l'UP. Selon Flores, la

¹¹³⁹ Jorge Ruffinelli. *op. cit.*, p. 114.

jeunesse constituait « uno de los sectores claves en la lucha político-ideológica que se desarrolla en todos los frentes »¹¹⁴⁰.

Les membres de l'équipe du film, composée principalement de Flores, du caméraman Samuel Carvajal, de l'ingénieur du son Nano Vergara, du responsable des animations Jaime Reyes et du monteur Pedro Chaskel, avaient tous, à part ce dernier, environ 30 ans. La thématique du film n'était donc pas totalement étrangère à leurs propres intérêts générationnels, bien que le film s'adressât originellement à un public de quelques années plus jeune. Ce dernier aspect se révèle fondamental car il permet à Flores de toucher la jeunesse d'un point de vue moins distant et exogène vis-à-vis de la réalité qu'il prétend décrire. En amont du tournage, une étude fut menée afin de déterminer comment la presse de l'époque traitait les sujets relatifs à la jeunesse, tout particulièrement *la tendencia hippie*, le psychédélisme et l'usage des drogues, alors en plein essor au Chili : arrivés tout droit des États-Unis et d'Angleterre, ces phénomènes ouvrirent un débat public animé dans une société déjà tendue par un conflit interne entre la droite et le projet révolutionnaire de l'UP. Dans son travail, le documentariste tente de briser les codes habituels du traitement de ces problématiques, c'est-à-dire généralement condamnées par un monde adulte fortement opposé à ces pratiques. Aussi l'équipe du film mena-t-elle des entretiens avec des groupes de jeunes issus de différents milieux sociaux, afin d'approfondir les questions propres à cette génération et d'avoir une vision plus proche des différentes sensibilités alors en conflit à l'intérieur de ce même groupe.

Flores essaye de briser certains stéréotypes romantiques sur la jeunesse, qui, selon le réalisateur, contribuent à faire de ce groupe « un todo homogéneo, unitario, libertario, rebelde, idealista [...] »¹¹⁴¹. Toutefois, il en fait aussi une lecture, fidèle au schéma dominant de l'époque, celui de la lutte des classes. Selon le cinéaste, au sein de la jeunesse, on peut rencontrer les mêmes tensions sociales que dans le reste de la société : « [...] existen jóvenes burgueses, pequeños burgueses y proletarios [...]. Los intereses de cada uno de ellos son

¹¹⁴⁰ « un mouvement-clé de la lutte politique et idéologique qui se menait sur tous les fronts ». Carlos Flores. « Descomedidos y chascones por Carlos Flores », *Revista la Quinta Rueda*, n° 6, mai 1973. Disponible sur : <http://www.cinechile.cl/archivo-93> (nous traduisons, consulté le 22 juin 2012).

¹¹⁴¹ « un tout homogène, unitaire, libertaire, rebelle, idéaliste [...] ». Carlos Flores, *op. cit.*, (nous traduisons).

antagónicos, al igual que la mayor parte de sus modos de vida »¹¹⁴². L'expression de ces intérêts se manifeste de plus en plus violemment.

Malgré tout, pour le réalisateur, cette situation à laquelle se confrontait la jeunesse n'est que l'héritage d'un système que le film a justement pour objectif de dénoncer : « [...] desde el nacimiento la sociedad capitalista está bombardeando a este futuro adulto para que acepte los estilos de vida y las aspiraciones existentes o reprimiéndolo cuando éste se niega a transformarse en "buen ciudadano", comedido y peinado »¹¹⁴³. Le titre du film, auquel fait référence indirectement Flores dans le passage que nous venons de citer, est tiré du poème *Week end, the end* du Chilien Floridor Pérez, dans lequel se manifeste avec insolence la conscience de cet héritage inévitable, vu comme une menace planant au-dessus des têtes :

Por otra parte / queridos ancianos / si somos descomedidos / y chascones / si bailamos desesperadamente / hasta las 3 las 4, 5, 6 / de la mañana / nunca / regresamos tan bebidos / como para ignorar / que pudiera ser / este domingo el último / del mundo / por culpa vuestra / queridos ancianos¹¹⁴⁴.

Le poème de Pérez fut une source d'inspiration pour aborder la question de la jeunesse. Toutefois, il est intéressant de relever que la manière de combattre cet « héritage » laissé par les « chers anciens », ne consiste pas à créer une rupture générationnelle, mais plutôt à adhérer au projet révolutionnaire, perçu comme un outil de libération vis-à-vis du passé. Ainsi, constate-t-on dans le film que jeunesse et révolution sont dépeintes comme deux forces caractérisées par le désir de rupture, la vitalité et la recherche du nouveau. L'objectif est d'attirer la première vers la deuxième, ou encore de les faire coïncider. L'« homme nouveau », auquel aspire la révolution, est précisément celui qui a réussi à dépasser l'héritage des « chers anciens » visés par Floridor Pérez, et qui peut prétendre à constituer un idéal pour la jeunesse. Rien d'étonnant donc que des images de pancartes à l'effigie du Che apparaissent

¹¹⁴² « [...] Il existe des jeunes bourgeois, des petit-bourgeois et des prolétaires [...]. Les intérêts de chacun sont aussi opposés que la plupart de leurs habitudes de vie ». *Ibidem* (nous traduisons).

¹¹⁴³ « [...] Depuis le début, la société capitaliste ne cesse d'imposer à cette génération future les modes de vie et les aspirations traditionnelles et de la réprimer quand elle refuse de se transformer en "bon citoyen", obéissant et rangé. ». *Ibid.*, (nous traduisons).

¹¹⁴⁴ « D'un autre côté, / chers anciens / sachez que si nous sommes des insolents / et des décoiffés / si nous dansons désespérément / jusqu'à 3, 4, 5 / du matin / jamais nous ne sommes assez ivres / pour oublier / que ce dimanche / pourrait être le dernier / de ce monde / à cause de vous / chers anciens ». Floridor Pérez. « Week end, the end ». In Jaime Quezada (coord.) *Poesía joven de Chile*. Mexico : Ediciones Siglo XXI, 1973 (nous traduisons).

à la fin du film. Salvador Allende, au contraire, n'apparaît pas du tout dans le film. De la même façon que dans *La première année*, le moteur de la révolution est issu d'un mouvement social collectif et non des dirigeants de l'UP.

Le but de faire un film à destination de la jeunesse tout en étant impliqué dans la révolution, va de pair avec la tentative de créer un cinéma « nouveau » qui soit l'expression et le résultat de la recherche de nouvelles formes indépendantes. Flores et son équipe établissent un dialogue avec les œuvres d'autres réalisateurs latino-américains, particulièrement Santiago Álvarez et Fernando Solanas. Cela permet d'inscrire le film dans un courant documentaire, dit du Nouveau cinéma latino-américain, dans lequel les réalisateurs montrent leur intérêt pour le collage et le montage photos, s'attachent particulièrement à la typographie des intertitres et utilisent abondamment les citations. Flores reconnaît officiellement l'influence d'Álvarez et affirme que les solutions créatives développées par le directeur du journal de l'ICAIC furent une source d'inspiration constitutive de son travail, après qu'il eut découvert son œuvre au festival de Viña del Mar :

Y ahí aparece Santiago Álvarez, que es un autor fundamental, con una cinematografía que no claudica en nada, y al mismo tiempo es entretenida. E incluso con elementos experimentales notables. Álvarez hace una gracia, que no he vuelto a ver —en Solanas quizá; Birri me parece que no la hace—, de conectar vanguardia experimental y política. Eso me cautivó. Me asombré de ver cómo las películas de Álvarez, que eran bastante sofisticadas, tenían resultados en las poblaciones: nosotros íbamos mucho con esas películas allá, y tenían un éxito brutal [...] Álvarez era la conexión que uno andaba buscando. Pero nosotros decíamos: “no somos artistas, somos revolucionarios”. Pero cuando lo decíamos, nos entraba la duda, teníamos ganas de ser artistas también. Entonces, ¿cómo ser artista y revolucionario a la vez? Álvarez resuelve ese problema¹¹⁴⁵.

Les références au cinéaste cubain et à *Cine Liberación* sont particulièrement évidentes durant la première demi-heure de *Descomedidos y chascones*. Après un court générique, le film démarre avec l'image d'un four industriel duquel s'échappent par les bords supérieurs et

¹¹⁴⁵ « C'est ici qu'apparaît Santiago Álvarez, un auteur essentiel dont la cinématographie ne perd jamais de sa force tout en restant distrayante, tout en utilisant des procédés expérimentaux remarquables. Álvarez réalise quelque chose que je n'ai jamais revu – peut-être chez Solanas, Birri ne le fait pas me semble-t-il : relier avant-garde expérimentale et politique. J'ai trouvé cela captivant. J'ai été stupéfait de voir comment les films d'Álvarez, pourtant assez sophistiqués, trouvaient un écho auprès de la population. Nous présentions souvent ses films et ils avaient un succès retentissant. [...] Álvarez représentait le lien qu'on cherchait. Mais nous disions aussi : “nous ne sommes pas des artistes, nous sommes des révolutionnaires”. Tout en le disant, on se mettait à douter, nous avions envie d'être aussi des artistes. La question était donc “comment être à la fois artiste et révolutionnaire ?” Álvarez résout cette question. » Carlos Flores, interviewé par Claudio Muñoz Salinas et Hans Stange. *op. cit.*, p. 139 (nous traduisons).

inférieurs d'immenses flammes. La caméra opère un zoom sur le feu jusqu'à ce qu'il occupe toute la superficie de l'écran. Cela semble faire référence aux vers de Martí qui inspirèrent le titre du film de Solanas et Getino : « es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz ¹¹⁴⁶. » La raison d'être de la révolution est mise au jour grâce à la métaphore du feu purificateur, de même que dans le film argentin, où, après le générique, l'écran noir est illuminé par une torche enflammée. Ensuite, dans le documentaire de Flores, quelques vers de Pablo Neruda, issus de *Canto General* défilent devant l'objectif de la caméra :

Son enfance ne fut rien d'autre que silence / Maîtrise son adolescence / Sa jeunesse, un vent dirigé / Il se forma comme une longue lance / (...) / Mangea à chaque table de son peuple / (...) / Étudia pour être ouragan / (...) / et alors seulement fut digne de son peuple.

Il s'agit du poème *Éducation du Cacique*¹¹⁴⁷ dédié à Lautaro, chef mapuche qui vainquit l'armée espagnole du conquérant Pedro de Valdivia. Ces vers permettent d'associer la figure mythique du guerrier indigène, symbole de la lutte contre la domination, au projet de libération révolutionnaire entrepris par l'UP. Il faut d'ailleurs noter que le poème fait allusion à la jeunesse du héros mapuche, ce qui permet de dresser un parallèle entre la libération et la révolte de la jeunesse chilienne abordée dans le documentaire. Ainsi la révolution ouvre-t-elle un nouvel horizon vers lequel cette jeunesse doit se diriger, pour être « digne de son peuple ».

Par la suite, des images de trois accouchements en très gros plan succèdent à celles d'un groupe d'oiseaux brisant la coquille de leur œuf. La bande-son laisse filtrer des voix de parents qui imaginent l'avenir professionnel de leurs enfants : « Moi, je voudrais que mon fils fasse médecine ». « Moi, je voudrais qu'il soit ingénieur ». « Ah, moi, je voudrais qu'il soit architecte ». Les fantasmes de ces parents qui rêvent à la carrière brillante de leur progéniture s'opposent à la vulnérabilité des bébés. Alors que l'avenir semble lointain, ces enfants incarnent un large champ des possibles puisque, pour eux, tout reste à faire.

¹¹⁴⁶ « C'est l'heure des brasiers et il ne faut voir que la lumière » (nous traduisons).

¹¹⁴⁷ Pablo Neruda. *Chant général* (trad. de l'espagnol par Claude Couffon). Paris : Gallimard, 1977.



Les séquences suivantes transmettent cet espoir à la jeunesse. Flores filme au téléobjectif des collégiens, des couples et de jeunes hippies se promenant dans les rues de Santiago. La beauté de la jeunesse est captée par la caméra qui ne semble pas se rendre tout à fait compte qu'elle tourne. Dans la bande-son, on entend alors poindre la chanson *Mira mi niña* de *los Jaivas* – un des groupes les plus populaires de cette époque – qui fait l'éloge de cette jeunesse joyeuse. Toutefois, cette séquence qui pourrait constituer une évocation romantique - notamment à travers les images de cœurs peints sur des troncs -, est brutalement interrompue par un changement violent de musique et un montage d'images fixes, extraites de prospectus publicitaires et de revues pornographiques (un procédé que l'année précédente, Álvarez avait déjà utilisé dans son film *¿Cómo, por qué y para qué se asesina un general?*). Sur les photos, progressivement, mot après mot, on peut lire : « Ça te plaît ? Tu veux ? Alors [suis-nous] par ici ! Tu seras heureux ». Par la suite, on voit des hommes et des femmes à la mode, images extraites de publicités, accompagnées de chansons en anglais, de la *Marche nuptiale* de Mendelssohn ou d'encarts publicitaires radio –peut-être conçus spécifiquement pour le film. Le montage de ces images fixes constitue une critique virulente du consumérisme, notamment des messages publicitaires destinés aux jeunes.



Une autre séquence du film fait apparaître un dollar dont l'ovale central a été découpé, et à travers lequel, comme dans une machine à sous, défilent des bombes, des images de femmes nues, le visage de Nixon et d'Eduardo Frei etc. : le chef de l'opposition est ainsi comparé au

président américain et le procédé utilisé rappelle le film *LBJ* d'Álvarez. De la même manière, l'image d'une main, qui à travers le dollar troué braque un revolver en direction du public, se répète. Ce dernier est donc explicitement agressé et le but est non seulement de le pousser à réagir face au risque de la politique conduite par les Américains et de l'opposition chilienne, mais aussi face au danger de la société de consommation.



Flores glisse quelques scènes de fêtes où de jeunes hippies dansent au son de *The Doors*, visiblement sous l'effet de quelque substance psychotrope. Les images de fêtes alternent avec de nouveaux encarts publicitaires et ce afin de présenter la contre-culture comme faisant partie de la société capitaliste. En effet, dans le film, la contre-culture n'est pas présentée comme une alternative ou une réaction face au système capitaliste, mais comme un sous-produit qui en émane directement et qui, incapable d'y faire face, est rapidement absorbé. Un nouvel intertitre met en lumière cette vision critique : « Être jeune, oui... mais où ? ». La scène suivante montre de jeunes ouvriers travaillant sur un chantier, où seul le bruit des machines est perceptible. Le film semble suggérer que le mouvement de révolte hippie au Chili se limite à un groupe nanti, libéré de la nécessité de travailler pour subvenir à ses besoins.

La première partie se conclut avec une scène humoristique. Dans ce qui semble être une parodie d'un jeu télévisé, un acteur souriant, debout au milieu du studio, propose au public du film un test pour déterminer s'il est « gaucher » ou « droitier » (de gauche ou de droite) :

Para determinar si usted es zurdo o derecho, en primer término recorte las letras de un diario. Acto seguido sáquese el sombrero con la mano izquierda, eche las letras adentro con la mano derecha, revuelva lentamente y comience a sacar grupos de letras

formando siglas. Ahora si las siglas que le aparecen son USA, CIA, UPI, PN, PDC¹¹⁴⁸, entonces su mundo es el de la derecha. Si las siglas que le aparecen son CUT, FLN, UP, PC, MAPU, MIR, PS, IC¹¹⁴⁹ entonces su mundo es el de la izquierda. Si *por casualidad* la sigla que le aparece es LSD...¹¹⁵⁰



Le raisonnement s'arrête là et cède la place aux images d'un concert à Viña del Mar - l'un des principaux rendez-vous hippies de l'époque : la jeunesse danse, euphorique et droguée. Cette séquence, à notre avis, nuance le discours jusque-là développé : une parenthèse s'ouvre dans

¹¹⁴⁸ PN : Parti National ; PDC : Parti démocrate-chrétien, principales forces d'opposition.

¹¹⁴⁹ CUT : Centrale unique des Travailleurs ; FLN : Front de Libération nationale ; UP : Unité populaire ; PC : Parti communiste ; MAPU : Mouvement d'action populaire unitaire ; MIR : Mouvement de gauche révolutionnaire ; PS : Parti socialiste ; IC : Gauche chrétienne.

¹¹⁵⁰ « Pour déterminer si vous êtes gaucher ou droitier, commencez par découper les lettres d'un journal. Ensuite, de la main gauche, ôtez votre chapeau, jetez-y les lettres de la main droite et remuez doucement avant d'en piocher des groupes de lettres formant des sigles. Si les sigles sortants sont USA, CIA, UPI, PN, PDC, vous vivez dans un monde de droite. S'ils sont CUT, FLN, UP, PC, MAPU, MIR, PS, IC, alors votre monde est à gauche. Si à tout hasard, le sigle qui vous apparaît est LSD... » (Nous traduisons).

laquelle existent trois grands courants au sein de la jeunesse : la droite, la gauche et la contre-culture. Il s'agit d'une contradiction ouverte avec le message véhiculé antérieurement et avec les déclarations de Flores citées au début, selon lesquelles la lutte des classes au sein de la jeunesse était mue par les mêmes forces que dans le reste de la société. Ce qui, en d'autres termes, suggérait qu'il n'existait pas d'espace en marge de la droite et de la gauche. L'expérience des sigles crée une fissure significative dans le film qui laisse entrevoir une certaine sympathie, à peine dissimulée de la part de l'auteur, pour la contre-culture. Cette séquence porte peut-être atteinte à la cohérence du message véhiculé dans le film, car une interprétation distincte des tendances propres à la jeunesse y est présentée. Mais ce paradoxe permet de rendre compte plus justement de la complexité de cette génération, en la soustrayant avec humour aux schémas binaires.

La seconde moitié du film est composée, pour l'essentiel, d'entretiens. L'équipe du film sélectionna quatre groupes de jeunes : l'un d'ouvriers, l'un de hippies, un autre appartenant à la classe supérieure traditionnelle et le dernier composé d'habitants d'un bidonville. À chacun, il fut montré différentes séquences que l'équipe avait préalablement tournées. Il s'agit respectivement d'un concert à Viña del Mar, de bénévoles, pour la plupart étudiants de gauche, envoyés par l'Université du Chili pour travailler à la campagne, d'images de mobilisation de l'UP et enfin, de courses de voitures dans le circuit très exclusif de las Bizcachas. Flores filma et mena dans chaque groupe un débat à l'issue du visionnage. Les avis recueillis furent inclus au montage des images projetées.



Tous les groupes réagirent négativement face aux images, qui, dans tous les cas, correspondaient à des situations caractéristiques d'un autre milieu. À certains moments, les commentaires furent même particulièrement virulents. Un des ouvriers par exemple, accusa les jeunes présents au concert, de vivre à la charge de leurs parents nantis : « Claro, problemas no tiene porque son mantenidos y educados con el dinero de sus padres que lo tienen a montones porque pertenecen a la clase explotadora. Para ganarse a esta juventud habría que empezar por acabar con esta clase alta¹¹⁵¹. » Une réponse plus ou moins similaire fut donnée dans le dernier groupe, face aux images des courses de voitures : « La juventud de la burguesía por un lado, se divierte y malgasta lo que su padre, el burgués viejo, digamos, les quita a los obreros. En cambio, por otro lado, la juventud obrera produce desde muy temprana edad por no tener medios para ir al colegio o a la Universidad¹¹⁵². » Les réponses des groupes aisés et des hippies furent plus vagues, mais ils rejetèrent en général les manifestations politiques jugées violentes et le volontarisme, perçu comme une marque de prosélytisme.

En filmant ces réactions – peu à peu matériau visuel du documentaire –, et en les intégrant par la suite au film, Flores crée une structure de mise en abyme pour questionner à la fois l'œuvre elle-même, et surtout créer un débat au sein du public. Le cinéaste mène ainsi une expérience proche du Cine-Acto, développée par *Cine Liberación*. Toutefois, à la différence du groupe argentin, il va un peu plus loin en intégrant le Cine-Acto dans son propre film, proposant ainsi un regard critique et pluriel sur son propre film. Sans doute le positionnement du cinéaste est-il proche des ouvriers, mais cela ne l'empêche pas d'admettre des discours alternatifs dans une proportion presque inimaginable, comme par exemple, pour *L'Heure des brasiers*. Malgré tout, en présentant des segments différents à chaque groupe et en évitant le dialogue entre eux, le débat se voit lui aussi segmenté, car aucun échange ne peut se produire. Le contexte social et politique que traversait le Chili rendait impensable cette éventualité¹¹⁵³.

¹¹⁵¹ « Bien sûr, ils n'ont pas de problèmes eux, puisqu'ils vivent entretenus et éduqués au sein de la classe dominante et fortunée, celle de leurs parents. Pour mettre ces jeunes de notre côté, il faudrait tout d'abord en finir avec cette classe supérieure ». (Nous traduisons)

¹¹⁵² « La jeune bourgeoisie d'un côté, s'amuse et gaspille l'argent que les vieux parents ont volé aux ouvriers. À l'inverse, la jeunesse ouvrière est productive depuis le plus jeune âge, n'ayant même pas accès au collège ou à l'université ». (Nous traduisons)

¹¹⁵³ Guzman a utilisé un procédé similaire dans *Chili, la mémoire obstinée* (1997). Le cinéaste a projeté des séquences de *La bataille du Chili* à des groupes de professeurs et d'étudiants et a enregistré leurs réactions. À l'inverse de Flores, la projection servit à libérer les émotions de douleurs liées à la dictature, pour les universitaires et les professeurs de gauche. Il est possible que Guzman se soit inspiré du film de Flores. Selon Guzman, *Descomedidos y Chascones* est peut-être l'un des meilleurs documentaires de cette époque, le plus complet, sans oublier *La première année*. Cf. Maria José Bello. *op. cit.*, p. 97.

Malgré tout, ce procédé est apparu comme inédit au Chili et a réveillé l'enthousiasme dans l'équipe de Flores. Chaskel, directeur du Département de Cinéma Expérimental et monteur du film le décrit ainsi : « Las entrevistas presentan problemas nuevos en su utilización ideológica y formal; creo que recién estamos empezando a manejarlas y que la película significa un aporte a su clarificación, análisis y crítica »¹¹⁵⁴.

Quand la première version du film fut terminée, Flores le montra à des élèves du lycée N. 3 et à des habitants du campement Nueva La Habana. À partir des réactions, il apporta une série de modifications au film¹¹⁵⁵, utilisant le même procédé que Fernando Birri avec *Tire dié*, comme nous l'avons étudié dans le chapitre IV. Cela contribue à renforcer le rôle actif du public dans la construction finale du film. Une fois terminé, le film fut montré à des cinéastes ainsi qu'à des travailleurs.

Il aurait certainement suscité des réactions intéressantes s'il avait été distribué en salles commerciales et dans les circuits de 16 millimètres. Malheureusement, cette expérience n'a pas eu lieu. Elle est restée inachevée, tout comme le cinéma au Chili : la date de sortie en salles de *Descomedidos y chascones* coïncida exactement avec la fin de l'UP et avec elle, du cinéma fait à cette époque : le 11 septembre 1973¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁴ « Les entretiens posent de nouvelles questions, de façon idéologique et formelle. Je crois que nous commençons tout juste à les manipuler et ce film apporte une véritable clarification, une analyse et une critique. » Carlos Flores. *op. cit.*

¹¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹¹⁵⁶ Jacqueline Mouesca. *Plano secuencia... op. cit.*, p. 167.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail de recherche, j'ai tenté de rechercher ce qui désigne le concept de Nouveau cinéma latino-américain. Pour ce faire, j'ai tout d'abord analysé deux questions qui me paraissent être le fondement du phénomène que j'étudie : le sentiment de « nouveauté » et l'appel à l'« unité » latino-américaine. Temps et espace sont donc les deux axes dont l'intersection est la base de ce projet de développement cinématographique sous-continentale. Ces deux axes finissent par se rejoindre puisque pour l'imaginaire martinien et bolivarien qui inspire les réalisateurs du Nouveau cinéma latino-américain, l'Amérique latine est considérée comme un *nouvel espace*. Cette façon d'appréhender le sous-continent fait de la création non seulement une nécessité mais aussi un impératif pour les cinéastes. Il est nécessaire de construire de nouveaux projets, d'inventer de nouvelles idées, d'élaborer de nouvelles significations qui permettent le développement non seulement du cinéma de ce nouvel espace mais aussi de l'espace lui-même¹¹⁵⁷. La libération devient l'horizon de sens du travail des cinéastes qui adhèrent au Nouveau cinéma latino-américain. Cette libération est considérée comme un projet révolutionnaire qui tente de rompre avec la dépendance économique, politique et culturelle des pays latino-américains face aux puissances occidentales.

Cependant, bien que la cause finale invoquée par les cinéastes étudiés soit l'utopie de la libération de l'homme latino-américain, ils ne mettent pas leur énergie dans l'avenir mais bien dans leur présent historique : la libération *doit* être construite sans délai. Le cinéaste, tout comme l'homme latin est, pour reprendre Rocha, un affamé qui tente de satisfaire l'avidité qui le ronge. Le cinéma *national, réaliste et critique* de Birri, *Esthétique de la faim* de Rocha, *Vers un troisième cinéma* de Getino et Solanas, *Por un cine imperfecto* de García-Espinosa, le *Manifeste des cinéastes de l'Unité populaire* ont en commun – malgré les profondes différences que nous avons tenté de mettre en relief dans cette étude – l'engagement dans le présent et l'impatience à réaliser des changements drastiques et profonds. Il s'agit de

¹¹⁵⁷ Dans ses écrits, José Martí attirait déjà l'attention sur la nécessité de développer une activité créatrice dans un sens similaire à celui des cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain : « Les jeunes d'Amérique latine retroussent leurs manches jusqu'aux coudes, plongent leurs mains dans la pâte et la font lever avec le levain de leur sueur. Ils comprennent que l'on imite beaucoup trop, et que le salut est dans la création. Créer, tel est le mot de passe de cette génération. » José Martí. *op. cit.*, p. 69.

« l'impatience créatrice », du sentiment « d'urgence » auxquels Álvarez faisait référence dans le texte *Arte y compromiso*¹¹⁵⁸. Cette « urgence », cette « faim latine » sont, avec les notions de « nouveauté » et de « latino-américanité », des composantes essentielles du Nouveau cinéma latino-américain.

Tout au long de ce travail, j'ai fait référence au Nouveau cinéma latino-américain en utilisant la notion de « projet » soulevée par Zuzana Pick¹¹⁵⁹. J'ai privilégié cette notion parce qu'il me semble que c'est celle qui rend le mieux compte de ce que les cinéastes qui ont adhéré au Nouveau cinéma latino-américain ont partagé, non seulement des principes généraux mais aussi des objectifs, au-delà de la pluralité inégalable de leurs expériences. Il s'agit de la décolonisation culturelle, du renouvellement cinématographique, du soutien et de la promotion des mouvements de libération qui fleurissaient en Amérique latine. De même, tous prirent position contre le cinéma hégémonique, principalement incarné par les productions des *majors* d'Hollywood, et contre les tentatives de reproduction de ce modèle en Amérique latine. Par ailleurs, le terme « projet » m'a paru pertinent parce qu'il renferme la notion de quelque chose d'inachevé, de l'ordre d'une « intention », on pourrait dire, d'une « volonté » de mettre en place une série d'initiatives, mais cela n'implique pas nécessairement qu'elles aient abouti. Il m'a paru intéressant d'aborder le Nouveau cinéma latino-américain depuis ce point de vue parce que, comme nous l'avons vu, une grande partie de ses aspirations ne se sont pas concrétisées. En insistant sur le fait qu'il s'agissait d'un projet, j'ai voulu me concentrer sur le processus auquel les cinéastes latino-américains ont participé, sans prendre uniquement en compte les résultats, mais dans le même temps, sans les ignorer.

Le Nouveau cinéma latino-américain a essayé de se positionner comme un modèle de développement cinématographique qui se considérait comme subversif face au cinéma hégémonique. Sa stratégie a consisté à favoriser la confluence des différentes expériences cinématographiques latino-américaines qui essayaient d'aller vers une décolonisation culturelle dans le cinéma et à travers le cinéma. Ainsi la coexistence de ces diverses expériences a-t-elle été favorisée en tenant compte du fait que chaque contexte national était différent mais que l'objectif commun était l'opposition au cinéma hollywoodien et la défense de l'idéal révolutionnaire. Cette stratégie s'est inspirée au niveau théorique – particulièrement

¹¹⁵⁸ Santiago Álvarez. *op. cit.* p. 356.

¹¹⁵⁹ Zuzana Pick. *op. cit.* p. 2 – 3.

dans le cas de Fernando Birri et de *Cine Liberación* – de la théorie des « foyers » d'Ernesto Guevara. Il faut souligner que l'analyse des films et des manifestes de cette période révèle une profonde diversité de procédés et de thématiques : allant du cinéma conçu pour être projeté en salles commerciales au cinéma clandestin, du cinéma « d'auteur » au cinéma-guérilla en passant par les productions universitaires.

Le projet, nous insistons, n'a pas été monolithique et n'a pas prétendu l'être. Il a plutôt été envisagé comme un réseau d'expériences diverses. Le processus, cependant, n'a pas été dénué de polémiques et de conflits comme nous l'avons vu dans le cas du festival de Viña del Mar de 1969, du débat entre García-Espinosa et la revue *Primer plano*, en 1972, ou de la rencontre de Montréal de 1974. Par ailleurs, l'ICAIC s'est converti dans la pratique en centre névralgique de ce réseau (bien qu'il n'en ait pas été le seul responsable, le rôle joué par Alfredo Guevara est particulièrement manifeste à ce sujet). Tous les cinéastes et les groupes que nous avons analysés ont eu un lien – souvent assez étroit – avec l'Institut cubain. Cette institution a accueilli des cinéastes exilés, établi des conventions avec d'autres centres, développé des co-productions, envoyé du matériel, échangé des films et, par le biais de la revue *Cine cubano*, publié des analyses, des nouvelles et des débats en relation avec le Nouveau cinéma latino-américain.

L'analyse de ce projet sous-continentale permet de distinguer, à partir des années soixante, une série d'initiatives tendant vers son institutionnalisation. À celles-ci s'oppose une autre vision qui, adoptant une position d'avant-garde, plaide pour fondre le cinéma – et l'art – dans la vie, comme l'ont principalement exprimé García-Espinosa dans *Por un cine imperfecto*¹¹⁶⁰ et Octavio Getino et Fernando Solanas dans *Vers un troisième cinéma*¹¹⁶¹. Ainsi, nous avons d'un côté, la revendication de l'autonomie du champ cinématographique et, en son sein, la volonté de fortifier la position du Nouveau cinéma latino-américain grâce à des organismes et, d'un autre, les tentatives de diffusion du cinéma dans tout le social et de convertir le peuple non seulement en public actif mais aussi en peuple-créateur. Ce deuxième point de vue implique une négation de la spécialisation du travail cinématographique et plaide pour une conception du cinéma où la communauté est appelée à jouer un rôle prépondérant. Les tentatives d'institutionnalisation, au contraire, ont essayé d'attribuer au Nouveau cinéma

¹¹⁶⁰ Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto ». *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁶¹ Octavio Getino et Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *op.cit.*, p. 97.

latino-américain une série de structures qui lui permettaient de se consolider dans le temps et d'être plus robuste face au cinéma hégémonique. Dans les deux cas, la libération reste l'horizon de sens mais alors que certains recherchent la fin de la division du travail (cinématographique) en tant que moyen de dépasser les schémas du monde capitaliste, les autres défendent une spécialisation qu'ils considèrent nécessaire pour stimuler le cinéma latino-américain.

C'est cette dernière façon de voir les choses qui finira par se matérialiser. Les initiatives pour institutionnaliser le Nouveau cinéma latino-américain étaient déjà manifestes lors du Festival de Viña del Mar de 1967, où est née la proposition de créer le Centre latino-américain du nouveau cinéma et des Centres nationaux du nouveau cinéma. Cette institutionnalisation a vu le jour vers la fin de la période que nous étudions grâce à la création du Comité de cinéastes d'Amérique latine (créé en Caracas en 1974), à l'organisation régulière du Festival du Nouveau cinéma latino-américain de La Havane (1979) et, depuis les années quatre-vingt, à la création de la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain (1985) et de l'École des Trois Mondes à San Antonio de los Baños (EICTV, 1986).

On pourrait se demander si ces deux points de vue opposés supposent une fracture au sein du projet continental ou si le réseau proposé par le Nouveau cinéma latino-américain était assez flexible pour pouvoir les inclure. Il n'est pas simple de répondre à cette question. Pour résoudre cette opposition, des facteurs qui dépassent largement le débat théorique entrent en jeu. Bien qu'il ait défendu l'introduction de l'art dans la vie quotidienne, Julio García-Espinosa a, en pratique, joué un rôle prépondérant au sein de l'ICAIC et a activement pris part à l'institutionnalisation du Nouveau cinéma latino-américain. Autant que nous le sachions, son idée d'un cinéma comme art populaire réalisé par le peuple n'est pas reflétée dans ses films : elle n'apparaît ni dans la conception de l'histoire ni dans le tournage ni dans le résultat final. On peut se demander si lorsque García-Espinosa affirme que « le cinéma imparfait ne peut oublier que son objectif essentiel est de disparaître »¹¹⁶², il considère que ces objectifs devaient être atteints en peu de temps et que, par conséquent, il fallait orienter le travail vers sa réalisation, ou s'il s'agissait d'une utopie qui parcourait son travail mais qui ne pourrait pas nécessairement se matérialiser. Il est vrai que son travail en tant que directeur de l'ICAIC, dans les années quatre-vingt, va dans cette deuxième direction, mais cela ne nous permet pas

¹¹⁶² Julio García-Espinosa. « Por un cine imperfecto ». *op. cit.*, p. 55.

de répondre totalement à la question que nous avons soulevée, parce que le contexte dans lequel García-Espinosa a rempli cette fonction est complètement différent du contexte dans lequel il a écrit son manifeste.

Par ailleurs, le groupe *Cine Liberación* a aussi fini par accepter que le combat pour un cinéma de décolonisation culturelle pouvait avoir lieu au sein des circuits commerciaux et en suivant les schémas traditionnels, tant que la liberté d'expression était garantie par le gouvernement. La sortie de la première partie de *L'Heure des brasiers* en Argentine, en 1973, pendant le dernier mandat de Perón, rend compte de cela. Il est intéressant de préciser que, lors de cette projection commerciale, le groupe n'a montré que la première partie du film, de telle manière que toutes les questions relatives au *Cine-Acto* ont été éludées. Cela permet de soulever une série de questions, parce que le caractère d'*œuvre ouverte* du film, la volonté d'incorporer le public, de lui attribuer un rôle actif, semble avoir été oubliée en 1973 – et de fait, depuis lors, ils ne seront plus présentes dans les films que les membres du groupe réaliseront séparément. Le *Cine-Acto* est-il possible seulement dans les circuits alternatifs ? L'objectif qui consiste à rompre avec les frontières qui séparent l'auteur du public est-il seulement souhaitable lorsque les portes du circuit commercial sont fermées ?

L'échec des projets révolutionnaires latino-américains, qui comme nous l'avons vu se sont soldés par des coups d'état et par la mise en place de la théorie de la sécurité nationale, provoqua l'exil de nombreux réalisateurs latino-américains, en particulier chiliens et argentins mais aussi boliviens, uruguayens et brésiliens. À cela s'ajoute le début du *Quinquennat gris* à Cuba dont les conséquences sont négatives pour l'ICAIC qui prend une position de retrait, soit une attitude plus prudente face à l'orthodoxie du Parti Socialiste Populaire¹¹⁶³. Au milieu des années soixante-dix l'idéal de la libération latino-américaine semblait plus lointain ou tout du moins plus difficile à concrétiser que ce que l'on croyait à la fin des années soixante, moment où le concept que nous étudions commence à être utilisé. Le dessein qui motivait le projet cinématographique continental entre en crise qui amène le Nouveau cinéma latino-américain à perdre sa position et sa stratégie inspirée de la théorie des « foyers » révolutionnaires.

¹¹⁶³ Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en América Latina. op. cit.*, p. 217-219.

La solidarité envers les réalisateurs exilés ou détenus et le souvenir des cinéastes exécutés par les régimes dictatoriaux se manifeste de façon réitérée pendant ces années de crise ; cependant, cette solidarité n'arrive pas à elle seule à stimuler le projet cinématographique qui entre dans une phase de repli. Concrètement, le réseau cinématographique révolutionnaire perd, pour ainsi dire, une bonne partie de ses fronts et se voit progressivement réduit à Cuba. D'autre part, à partir de la fin des années soixante-dix, le Nouveau cinéma latino-américain n'a, d'une façon générale, pas incorporé les nouvelles générations de cinéastes du sous-continent, ce qui met en doute le « sentiment de nouveauté » qui avait été un des axes de construction du projet. Le « nouveau cinéma » devient, paradoxalement le « vieux » cinéma pour les nouveaux arrivés dans le champ cinématographique qui entreprennent une rupture par rapport aux postulats défendus par les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain. Pour reprendre les termes de Bourdieu, on pourrait dire que les nouveaux réalisateurs latino-américains « ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps »¹¹⁶⁴. Le caractère « permanent » ou constamment « renouvelé » de la « nouveauté » du Nouveau cinéma latino-américain qui commence à être revendiqué dans les années quatre-vingt, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, rend compte de cette nécessité d'éterniser le présent dont parle Bourdieu.

Cependant, la meilleure façon de rendre compte de ce processus n'est peut-être pas de se concentrer uniquement sur les ruptures. Les nouveaux cinéastes des années quatre-vingt peuvent aussi être considérés comme une relève, ils ne partiront pas de rien mais ils commenceront un dialogue avec ceux qui les ont précédés en utilisant certaines de leurs éléments et en en laissant d'autres de côté. La fin des années soixante-dix sera une étape crépusculaire pour les cinémas d'Amérique latine, dans les deux sens du terme : lumière du crépuscule et de l'aube. La perte de position du Nouveau cinéma latino-américain cohabite avec l'éclosion de nouveaux cinéastes qui continueront à être intéressés à rendre compte de la réalité sociale et qui dénonceront la situation politique de leur pays ; cependant, ils ne le feront pas à partir d'un point de vue révolutionnaire et ils n'essaieront pas non plus d'engager

¹¹⁶⁴ « Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. » Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. op. cit.*, p. 261.

une révolution dans le cinéma¹¹⁶⁵. Par dessus tout, il est nécessaire de souligner qu'ils ne donneront pas non plus une place d'exception à la « latino-américanité » ni au sentiment d'« urgence » révolutionnaire dans leurs discours artistiques.

Ce qui ne veut pas dire qu'une étape où le national prime succède à une autre où l'accent avait été mis sur le latino-américain. Une telle analyse serait réductrice étant donné que le projet du Nouveau cinéma latino-américain ne s'est pas opposé aux cinématographies nationales ni n'a prétendu les remplacer non plus. Dans tous les apports concrets étudiés dans ce travail, la situation du cinéma national a été une préoccupation de premier ordre pour les réalisateurs latino-américains. Cependant, ce n'est pas pour autant qu'il faille sous-estimer le discours latino-américaniste car il reste fondamental pour comprendre le positionnement et la façon de penser le cinéma des réalisateurs latino-américains des années soixante et soixante-dix, une époque particulièrement intense pour les cinémas du sous-continent. Son importance historique et esthétique réside dans les processus de convergence qu'il est arrivé à susciter, dans les échanges théoriques et pratiques et dans les influences qu'ils ont déclenchées.

Est-il possible de considérer les nouvelles expériences de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt comme une nouvelle étape du Nouveau cinéma latino-américain ? C'est tout du moins ce que croient les chercheurs cubains María Caridad Cumaná et Joel del Río qui, bien qu'ils soulignent les changements opérés dans les années soixante-dix et que cette période se caractérise par une remise en question des premières prises de position du Nouveau cinéma latino-américain, ils continuent à clamer que le projet sous-continental est toujours en vigueur, même maintenant : « El Nuevo Cine Latinoamericano, sus fundadores, continuadores y figuras epigonales han venido penetrando, desde los años 70 hasta el presente, en un largo túnel flanqueado por amenazas de aplastamiento y desunión, cismas, fragmentaciones y carencia de diálogo¹¹⁶⁶. » Ils poursuivent : « Se retoma paso a paso

¹¹⁶⁵ Il ne s'agit pas d'un collectif de cinéastes et encore moins d'un mouvement, ils ne partagent pas non plus de postulats esthétiques, c'est pour cela que je me limite à mentionner quelques caractéristiques qu'ils ont en commun, mais en aucun cas je sous-entends que ces cinéastes constituent un groupe ou détiennent un projet commun. Je cite seulement en référence quelques réalisateurs qui ont terminé leurs premiers films dans cette période et qui, d'une façon générale, réunissent les observations mentionnées : Adolfo Aristarain (1943), Eliseo Subiela (1944) argentins, Arturo Ripstein (1943) mexicain, Silvio Caiozzi (1944) chilien, Héctor Babenco (1946), argentin-brésilien, Francisco Lombardi (1949) péruvien.

¹¹⁶⁶ « Le Nouveau cinéma latino-américain, ses fondateurs, leurs successeurs et disciples se sont enfoncés, depuis les années 70 jusqu'à nos jours, dans un long tunnel jonché de menaces d'écrasement et de division, de schismes, de fragmentations et de carence de dialogue » María Caridad Cumaná et Joel del Río. *Latitudes del margen*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2008, p. 39.

la indulgente asimilación de estereotipos provenientes no sólo de Hollywood, sino del antiguo cine latinoamericano¹¹⁶⁷. »

Mon avis diverge. Je considère que la perte des objectifs premiers et l'évanouissement de l'horizon de sens du Nouveau cinéma latino-américain impliquent l'implosion du projet sous-continental. Il est difficile de déterminer avec exactitude quand se produit cette implosion, il s'agit d'un processus long et complexe dû aux différentes circonstances que les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain ont traversées. Cependant, considérer que le Nouveau cinéma latino-américain se trouve dans un tunnel depuis quarante ans, poursuivi par des menaces internes et externes, me semble être une affirmation assez ambiguë. Les auteurs défendent à outrance la validité de ce projet, cependant, le tunnel (la crise) qu'ils évoquent est bien plus long que la période où le Nouveau cinéma latino-américain a, pour ainsi dire, circulé à la lumière du jour. Peut-on espérer qu'il sorte un jour du tunnel ? Ne serait-il pas plus approprié de dire que le concept a perdu de sa pertinence, que les cinéastes latino-américains se sont depuis longtemps engagés sur d'autres voies multiples et variées ?

À partir de ces observations, cela m'a paru nécessaire de voir de plus près la façon dont les cinéastes latino-américains de moins de cinquante ans abordent, de nos jours, cette turbulente période historique pendant laquelle s'est développé le Nouveau cinéma latino-américain ou pendant laquelle il est entré en crise¹¹⁶⁸. Ces dix dernières années, divers réalisateurs, en majorité fils de militants politiques des années soixante-dix, ont fait appel à leurs souvenirs d'enfance pour revisiter cette période avec un regard critique, centré sur une mémoire individuelle qui établit une dialectique avec la mémoire collective¹¹⁶⁹. La composante générationnelle et autobiographique est manifeste. Souvent, elle inclut une reconstitution de leur trajectoire personnelle pendant ces années-là et un jugement plus ou moins explicite par rapport aux prises de position adoptées par leurs parents. Dans ces films, le contexte historique sert de toile de fond mais l'intention n'est pas de relater les grands changements sociaux ni les événements marquants de cette période mais plutôt de rendre compte de la façon dont ce contexte a eu une incidence sur la vie de famille des personnages éloignés des

¹¹⁶⁷ « On reprend pas à pas l'indulgente assimilation des stéréotypes provenant non seulement d'Hollywood mais aussi de l'ancien cinéma latino-américain. » *Ibidem*.

¹¹⁶⁸ Je fais fondamentalement référence aux cinéastes qui ont réalisé leur premier ou deuxième film ces dix dernières années.

¹¹⁶⁹ Raquel Schefer. « Vi-deo memoria, autobiografía, autorretrato, autorreferencialidad ». Disponible sur : <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451> (Dernière consultation : 27/05/2012).

grandes responsabilités publiques. Dans le documentaire, on peut citer des films comme *Los rubios* (Les blonds, Albertina Carri, Argentine, 2003), *M* (Nicolás Prividera, Argentine, 2007), *Mi vida con Carlos*, (Ma vie avec Carlos, Germán Berger, Chili, 2010), *El edificio de los chilenos* (L'immeuble des chiliens, Macarena Aguiló, Chili, 2010), *Abuelos* (Grands-parents, Carla Valencia, Équateur-Chili, 2010).

Dans la fiction, cette manière autobiographique d'aborder le passé, se traduit par des films situés dans les années soixante-dix dont les personnages principaux sont des enfants dont les familles ont souffert les conséquences de la répression politique ou de la polarisation sociale. Avec différentes nuances, on peut donner comme exemples de cette tendance des films comme *Mon ami Machuca* (Andrés Wood, Chili, 2004), *Cartes postales de Leningrad* (Mariana Rondón, Venezuela, 2007), *Agnus dei* (Lucía Cedrón, Argentine, 2008), *El premio* (Le prix, Paula Markovitch, Mexique-Argentine, 2011) et d'une certaine façon, *Kamchatka* (Marcelo Piñeiro, Argentine-Espagne, 2002). Le regard innocent des protagonistes de ces histoires n'arrive pas à comprendre ce qui se passe autour d'eux. Cette vision est construite, en grande partie, à partir de la mémoire des cinéastes qui appartiennent à une génération qui, sans être acteurs des processus révolutionnaires et des coups d'état qui ont suivi, s'est vue impliquée et maintenant, elle questionne ce qui a marqué son enfance et qui parfois, l'a obligée à redéfinir son identité depuis l'exil. La façon d'aborder le passé dans lequel le Nouveau cinéma latino-américain a pris forme, se trouve donc très loin de l'apologie et elle ne revendique pas non plus les enjeux révolutionnaires caractéristiques de ce projet sous-continental. Par ailleurs, aucun horizon de sens, voire, aucune utopie n'oriente le travail de ces réalisateurs.

Les pays latino-américains ne vivent pas de nos jours « l'heure des brasiers ». La consolidation du système démocratique dans les années quatre-vingt-dix a eu pour conséquence dans la majeure partie des pays, une diminution des insurrections militaires. Par ailleurs, il n'existe presque pas de projets révolutionnaires qui comptent sur un appui populaire important. Le sous-continent jouit actuellement d'une stabilité politique qu'il n'avait jamais connue en deux siècles d'indépendance. Cependant, l'Amérique latine est la

région du monde avec le plus d'inégalités¹¹⁷⁰. Dix pays sur quinze où les revenus par foyer sont les plus inégaux se trouvent dans le sous-continent¹¹⁷¹. La profonde inégalité des chances, la faible mobilité sociale, le haut niveau d'indigence et les énormes différences dans l'accès à l'éducation sont les principaux problèmes auxquels les sociétés latino-américaines sont confrontées, avec le facteur aggravant qu'ils se transmettent d'une génération à l'autre¹¹⁷². Ceci génère de façon récurrente des conflits sociaux et des demandes publiques de larges secteurs de la société. La violence n'est pas absente d'une bonne partie de ces conflits et elle est souvent exercée par l'état, par le biais des services de sécurité, pour tenter de contrôler ou de freiner les mouvements sociaux.

Ces dernières années le développement des réseaux sociaux sur Internet et la massification des technologies numériques qui permettent d'enregistrer des images et du son a permis que de plus en plus de citoyens, de façon individuelle ou par le biais de collectifs, enregistrent et diffusent ces conflits, qui obtiennent ainsi bien plus de visibilité par rapport à ce que les médias leur avaient donné jusqu'à maintenant. Ceci permet de créer des discours alternatifs qui réussissent à se faire une place dans le débat public (et qui finissent par être relayés par les médias traditionnels). Le conflit actuel des étudiants et des lycéens avec le gouvernement chilien en est un bon exemple. Il s'agit, cela dit, d'un phénomène mondial accru par l'essor des protestations sociales nées de l'actuelle crise économique.

La diffusion de réclamations, de proclamations, de mobilisations, la propagation d'images de la répression policière à travers Internet m'amènent à me questionner sur la vigueur et l'actualité des postulats de certains auteurs du Nouveau cinéma latino-américain. Ces produits audiovisuels ne sont-ils pas réalisés et diffusés avec un profond sentiment d'urgence ? Ne se débrouillent-ils pas, comme dans les films d'Álvarez, du peu de moyens qu'ils ont à leur portée pour faire une profonde critique sociale, sans respecter les droits d'auteur et en utilisant dans beaucoup de cas, le collage ? N'est-ce pas utiliser l'audiovisuel comme une arme, tel que cela s'est régulièrement produit dans les années soixante ? Les pratiques du cinéma-guérilla décrites par Getino et Solanas, qui incluent la diffusion parallèle, et le film conçu comme un support destiné à ouvrir un débat dans le public, ne trouvent-ils pas une sorte d'héritier dans

¹¹⁷⁰ Programme des Nations Unies pour le développement. *Informe Regional sobre Desarrollo Humano para América Latina y el Caribe 2010*. p. 16. Disponible sur : <http://www.idhalc-actuarsobreelfuturo.org/site/index.php> (Dernière consultation, 27/05/2012)

¹¹⁷¹ *Ibidem*. p. 37.

¹¹⁷² *Ibid.* p. 29-31.

les vidéos diffusés dans les réseaux sociaux avec l'objectif clair d'ouvrir le débat et d'inciter à la mobilisation ? Ne cherchent-elles pas ces nombreuses vidéos diffusées sur Internet, une internationalisation de l'action ? En 1969, García-Espinosa proclamait qu'il arriverait un moment où le cinéma serait à la portée du peuple et que ce dernier se convertirait en auteur. La massification de la technologie numérique, des téléphones avec des caméras intégrées, ne revêt-elle pas d'une énorme actualité l'aspiration de García-Espinosa ?

Je crois que ces aspirations ont trouvé une résonnance dans le présent. Cependant, la prudence est de rigueur lorsque l'on veut établir un lien entre les postulats de ces cinéastes et le phénomène actuel. Tout d'abord, aucun projet commun n'est derrière ces enregistrements audiovisuels ou tout du moins, il est encore plus vague que celui qui guidait les cinéastes du Nouveau cinéma latino-américain : il n'y a pas d'utopie ni d'idéal révolutionnaire qui joue un rôle similaire à celui de la « libération » de l'homme latino-américain recherchée par les réalisateurs latino-américains que j'ai analysés. Par ailleurs, et je considère que c'est le plus important, il n'existe aucune réflexion sur le cinéma derrière ces enregistrements amateurs. Ils ne sont pas conçus comme des films, ils ne contiennent aucune recherche artistique et ils n'aspirent pas à renouveler ou à révolutionner les formes autonomes du cinéma. Arriveront-ils, malgré tout, à avoir une incidence sur le champ cinématographique ? La question reste ouverte, les défis qu'elle soulève me semblent fascinants.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur le cinéma :

Clément Rosset. *Propos sur le cinéma*. Perspectives Critiques, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, 144 p.

David Faroult, Gérard Leblanc (coll.). *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. Paris : Éditions Syllepse, 2008, 95 p.

Ella Shohat, Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelone : Paidós, 2002, 370 p.

Francesco Casetti. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 1999, 374 p.

Gilles Deleuze. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Editions de Minuit, 1983, 296 p.

_____. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985, 378 p.

Glauber Rocha. *Le siècle du cinéma*. Bobigny: Magic Cinéma, 2006, 335 p.

Guy Hennebelle. *Les cinémas nationaux contre Hollywood*. Paris : Cerf-Corlet, 2004, 448 p. (Nouvelle édition augmentée de Guy Hennebelle. *Quinze ans de cinéma mondial*. Paris: Cerf, 1975.)

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1994, 238 p.

Jacques Aumont. « Avant-garde : De quoi ? ». In Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel : actes du colloque de Metz 1996*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 41-57.

_____. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Collins, 2011, 191 p.

_____. *L'image*. Paris : Nathan, 1990, 256 p.

Jean Narboni. « Les trois âges ». In Antoine de Baecque (comp.), Gabrielle Lucantonio (collab.). *Nouveaux Cinémas Nouvelle Critique*, Années 60. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001, p. 147–153.

Jean Rouch. « La Caméra et les Hommes ». In Claudine de France (dir.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : La Haye : Mouton, 1979. p. 53-71.

Jöel Magny. CinémAction : *Histoire des théories du cinéma*, n°60, juillet 1991, 224 p.

_____. *Vocabulaires du Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2004, 95 p.

Luigi Chiarini. *Il film nei problemi dell'arte*. Rome : Ateneo, 1949, 195 p.

_____. « Il film è un'arte, il cinema è un'industria ». *Bianco e nero*, An II, n° 7, 1937, p. 3-8.

René Prédal. *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* Paris : Ed. Du Cerf, 2001, 140 p.

Robert Bourgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, Robert Stam. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelone : Ediciones Paidós, 1999, 271 p.

Robert Stam. *Teorías del cine*. Barcelone : Paídos, 2002, 424 p.

Sonia García López, Laura Gómez Vaquero. *Piedra, papel y tijera : el colage en el cine documental*. Madrid : Ocho y medio, Libros de cine, 2009, 357 p.

Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939). Paris : Gallimard, 2008, 162 p.

Cinéma d'avant-garde et cinéma russe :

Christel Taillibert. *L'Institut International du cinématographe éducatif : regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. Paris : L'Harmattan, 1999, 412 p.

Christian Lebrat. « Il faut créer un Vietnam dans chaque musée du monde » (Interview de Gérard Fromanger). In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.) *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Milan : Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, p. 336-338.

_____. « L'invisible à l'œil nu ». In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.) *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Milan : Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, p. 23-24.

Dominique Noguez. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Paris Expérimental, 1999, 377 p.

_____. *Le cinéma autrement*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1987, 384 p.

Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. Paris : Cahiers du Cinéma, Union générale d'éditions, 1972, 442 p.

Émeric Maffre de Lastens. « Propaganda Les Ciné-tracts de Jean-Luc Godard ». In Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.) *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Milan : Cinémathèque Française, Mazzotta, 2001, 334-335.

Eric Schmulevitch. « Enthousiasme ou La symphonie du 'bon boss' ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel : actes du colloque de Metz 1996*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 70-77.

François Albera. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne : L'âge d'Homme, 1990, 289 p.

_____. *L'Avant-Garde au cinéma*. Paris : Armand Colin Cinéma, 2005, 191 p.

Georges Sadoul. *Dziga Vertov*. Paris : Champ Libre, 1971, 171 p.

Guy Hennebelle. *Cinéma et politique : De la politique des auteurs au cinéma d'intervention. Actes des journées du cinéma militant de la maison de la culture de Rennes 1977-1978-1979*. Paris : Papyrus, Maison de la Culture de Rennes, 1980, p. 195-207.

Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma. Seul le cinéma, fatale beauté*. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1998, 207 p.

Jean-Paul Depretto. « La Symphonie du Donbass ». In Natacha Laurent (dir.) *Le cinéma « stalinien » : questions d'histoire*. Toulouse : PUM, La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 153-166.

Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel : actes du colloque de Metz 1996*. Paris : L'Harmattan, 2007, 288 p.

Laurent Jullier. « Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Vertov, l'invention du réel : actes du colloque de Metz 1996*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 97-112.

Natacha Laurent. *L'œil du Kremlin*. Toulouse : Editions Privat, 2000, 286 p.

Nicole Brenez. *Cinéma d'avant-garde, liberté formelle, rébellion politique, émancipation technique et économique*. Paris : Cahiers du Cinéma, CNDP, 2006, 95 p.

Noureddine Ghali. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*. Paris : Paris Expérimental, 1995, 437 p.

Sergueï Eisenstein. *Le film : sa forme/ son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976, 413 p.

_____. « Le montage des attractions ». In Barthélemy Améngual. *Qué viva Eisenstein !* Lausanne : L'âge d'homme, 1980, p. 53-55.

Sur le cinéma Latino-américain :

Alberto Elena, Marina Díaz López. *The cinema of Latin America*. Royaume-Uni : Anthony Rowe, Chippenham, Wiltshire, 2003, 264 p.

Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile : CESOC, Chile-América, 1990, 242 p.

Alfredo Guevara, Glauber Rocha. *Un sueño compartido*. Madrid : Iberautor, 2002, 339 p.

Alfredo Guevara, Raúl Garcés. *Los Años de la ira, Viña del Mar 67*. La Havane : Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, 300 p.

Alfredo Guevara. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. La Havane : Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009, 651 p.

_____. « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II : El cine cubano : instrumento de descolonización ». *Cine Cubano*, n° 54-55, avril-juin 1969, p. 4-8.

Carlos F. Heredero, Casimiro Torreiro (dir). *Historia General del Cine. Estados Unidos (1955 - 1975), América Latina*. Vol. 10. Madrid : Cátedra, 1996, 449 p.

Comité de Cineastas de América Latina. *Por un cine en América Latina : Encuentro de Cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*. Vol. I. Caracas : Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974, 71 p.

_____. *Por un cine en América Latina : V Encuentro de cineastas latinoamericanos*. Vol. II. Caracas : Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1978, 142 p.

Edmundo Aray. « Mérida, la ciudad del cine ». In José Miguel Acosta. *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas : Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 225-244.

Fernando Birri. *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid : Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, 354 p.

_____. « Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine cubano*, n° 49-50-51, août-décembre, p. 36-46.

_____. *Soñar con los ojos abiertos : las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires : Aguilar, Alfaguara, 2007, 398 p.

Francisco Javier Millán. *La memoria agitada, cine de represión en Chile y Argentina*. Huelva : Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001, 484 p.

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. *Un lugar en la memoria : Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. La Havane : Autor, Diputación Provincial de Córdoba, 2005, 202 p.

Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. Sao Paulo : Cosac Naify, 2004, 568 p.

Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dragón (dir.) *Les Cinémas de l'Amérique Latine*. Paris : Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, 544 p.

Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago du Chili : Lom, 1998, 417 p.

Jesús Martín-Barbero. « Las transformaciones del mapa : identidades, industrias y culturas ». In Manuel Antonio Garretón (coord.). *América Latina : Un espacio cultural en el mundo*

globalizado, debates y perspectivas. Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello, 1999. p. 302-321.

John King. *Magical reels, a history of cinema in Latin America*. Londres, New York : Verso, Nouvelle Édition, 2000, 320 p.

Jorge Sanjinés. « Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario ». In Susana Vellegia. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires : Altamira, 2009, p. 300-303.

Julianne Burton. « Repensando os anos 50 ». In José Carlos Avellar, Ivana Bentes, Geraldos Sarno (dir.). *Neo-realismo na América Latina – Cinemais*, n° 34, avril/juin 2003, p. 201-212.

Julio García Espinosa. « Recuerdos de Zavattini ». *Neo-realismo na América Latina – Cinemais* n° 34, avril/juin 2003, p. 83-90.

Manuel Martínez Carril. « Vínculos y proximidades, el neorrealismo y el cine latinoamericano ». In José Carlos Avellar, Ivana Bentes, Geraldos Sarno (dir.). *Neo-realismo na América Latina – Cinemais*, n° 34, avril/juin 2003, p. 213-224.

Manuel Pérez Estremera. « Una visión europea, pero latina ». In Universidad Nacional Autónoma de México. *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. Mexico : Universidad Autónoma de México, 1988, p. 115-122.

Marcia Orell García. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, 200 p.

María Caridad Cumaná, Joel del Río. *Latitudes del margen*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2008, 376 p.

María Luisa Ortega. « De la certeza a la incertidumbre : collage, documental y discurso político en América Latina ». In Sonia García López, Laura Gómez Vaquero (éd.) *Piedra, papel y tijera : el colage en el cine documental*. Madrid : Ocho y medio, Libros de cine, 2009, p. 101-137.

Miguel Littin. « Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano*. Vol. I. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367-371.

Octavio Getino, Susana Velleggia. *El cine de « las historias de la revolución ». Aproximación a las teorías y prácticas del cine de « intervención política » en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires : Altamira, 2002, 189 p.

Octavio Getino. « A veinte años de Viña del Mar : Romper la comillas al Realismo ». In Universidad Nacional Autónoma de México. *El Nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy*. Mexico : Universidad Autónoma de México, 1988, p. 63-70.

_____. *A diez años de Hacia un tercer cine*. Mexico : Filmoteca de la UNAM, 1982, 71 p.

_____. « Algunas observaciones sobre el concepto del “Tercer Cine” ». In *Notas sobre el cine argentino*. Mexico : Edimedios, 1984, p. 113-142.

_____. *Cine iberoamericano, los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica : FNCL – UNESCO, 2006, 411 p.

_____. « La integración como idea y como posibilidad ». In *Memorias XX Aniversario de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. (Le document a été remis par Edmundo Aray à l’auteur.) p. 141-146.

Octavio Getino, Fernando Solanas. « Vers un troisième cinéma ». *Tricontinental*, n° 3, Paris, 1969, p. 89-113.

_____. « Hacia un tercer cine ». *Tricontinental*, n° 13, La Havane, octobre 1969, p. 107-132.

_____. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 1973, 204 p.

Paulo Antonio Paranaguá. (dir). *Cine documental en América Latina*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2003, 544 p.

_____. « Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana (1950-1960) ». In Carlos Heredero, Casimiro Torreiro (dir.). *Historia General del Cine*. Vol. 10, Madrid : Cátedra, 2006, p. 281-302.

_____. *Le Cinéma en Amérique Latine : Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. Paris : L’Harmattan, 2000, 287 p.

_____. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid : Fondo de Cultura Económica de España, 2003, 300 p.

« Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano*. Vol. 1. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 537-543.

Rodolfo Izaguirre. « Los años 70 ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine latinoamericano*. vol. III. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 427-434.

Santiago Álvarez. « La noticia a través del cine ». In Joaquín Romaguera, Ramió Homero Alsina Thevenet (éds.). *Textos y Manifiestos del Cine : estéticas, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid : Cátedra, 2007, p. 173-175.

_____. « Arte y compromiso ». In Susana Velleggia. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires : Altamira, 2009, 416 p.

Susana Velleggia. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires : Altamira, 2009, 416 p.

Tzvi Tal. *Pantallas y revolución : una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires : Ediciones Lumiere, 2005, 317 p.

Zuzana Pick. *The New Latin American Cinema : a continental Project*. Austin : University of Texas Press, 1996, 264 p.

Sur le cinéma argentin :

Beatriz Sarlo. « La noche de las cámaras despiertas ». In Beatriz Sarlo. *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires : Ariel, 1998, 292 p.

César Maranghello. *Breve historia del cine argentino*. Barcelone : Laertes, 2005, p. 366.

_____. « El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período ». In Claudio España (dir.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 22-63.

Fernando Solanas. *Una passione latinoamericana : le confessioni cinematografiche di un autore argentino*. Parma : Patriche Editriche, 1992, 107 p.

Gonzalo Aguilar. « La generación del 60 ». In Claudio España (dir.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957 – 1983)*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 82-97.

Héctor R. Kohen. « El “film-manifiesto”, realidad y ficción ». In Claudio España (dir.). *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957 – 1983)*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2005, 816 p. 112-119.

Jorge Oubiña. « Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino ». In David Oubiña, Diana Paladino (coord.) *La Censura en el Cine Hispanoamericano : Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine*, n° 1. Buenos Aires : Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 69-85.

Luciano Monteagudo. *Fernando Solanas*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1993, 64 p.

María Aimaretti, Lorena Bordigoni, Javier Campo. « La Escuela Documental de Santa Fe : un ciempiés que camina ». In Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras (éd.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. Buenos Aires : Nueva Librería, 2009, p. 359-394.

Octavio Getino. « Argentine ». In Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dragón (dir.). *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris : Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, 544 p.

_____. *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires : Ciccus, 2005, 375 p.

René Prédal (dir.). *CinémAction : Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, n°101, 2001, 215 p.

Simón Feldman. *La Generación del sesenta*. Buenos Aires : Editorial Legasa, 1990, 161 p.

Sur le cinéma brésilien :

Adilson Inácio Mendes. « Paulo Emilio y Jean Vigo : escribir imágenes ». In Emma Camarero Calandria (dir.). *I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*. Salamanca : Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca, 2011, p. 795-802.

Alexandre Figueroa Ferreira. *La vague du cinéma novo en France, fut-elle une invention de la critique ?* Paris : L'Harmattan, 2000, 294 p.

Azahara Palomeque Reci. « Entre la Antropofagia y el hambre : Apropiaciones Cinemanovistas del Modernismo Brasileño en el Debate Nacional ». In Emma Camarero Calandria (dir.). *I Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*. Salamanca : Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca, 2011, p. 1027-1047.

Fernão Ramos. « Humberto Mauro ». In Paulo Antonio Paranaguá. (dir.). *Cine documental en América Latina*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2003, p. 123-140.

_____. « Crise du Cinema Novo et apparition du Cinéma Marginal ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p.187-198.

Glauber Rocha. *Revisión crítica del cine brasileño*. La Havane : Ediciones ICAIC, 1965, 126 p.

Ismail Xavier. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris : L'Harmattan, 2008, 214 p.

José Carlos Avellar. *A ponte clandestina*. São Paulo : Editora 34, 1995, 319 p.

_____. « Le Cinema Novo : les années soixante ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 91-103.

Lino Micciché. « Notes pour une étude sur le *cinema nôvo* et Glauber Rocha ». In Michel Estève (dir.). *Le « cinema nôvo » brésilien, Glauber Rocha*. Vol. 2. Paris : Minard, 1973, p. 97-99.

Paulo Antonio Paranaguá. « Tableau synoptique : cinéma, culture et société au Brésil ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 21-50.

Ronald F. Monteiro. « Nelson Pereira dos Santos ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 155-164.

Sylvie Debs. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 2002, 360 p.

Sylvie Pierre. *Glauber Rocha*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1987, 256 p.

Sur le cinéma chilien :

Alfredo Barría Troncoso. *El espejo quebrado, memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago du Chili: Uqbar, 2011, 130 p.

Ascanio Cavallo, Carolina Diaz. *Explotados y benditos : Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile : Uqbar Editores, 2007, 300 p.

Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957 – 1973*. Santiago du Chili : Uqbar Editores, 2008, 196 p.

Cristián Santa María, C. *El chacal de Nahueltoro : [vivisección y guión de una película chilena]*. Santiago de Chile : Zig-zag, 1970, 91 p.

Gastón Ancelovicii, Zuzana Mirjam Pick, Juan Verdejo. « Chili ». In Alfonso Gumucio-Dragón, Guy Hennebelle (dir.) *Les cinémas d'Amérique latine*. Paris: Lherminier, 1981, 543 p.

Jacqueline Mouesca. *El documental chileno*. Santiago du Chili : LOM, 2005, 156 p.

_____. *Plano secuencia de la memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid : Ediciones del Litoral, 1988, 204 p.

José Román. « Relación entre cine y política en la historia de la cinematografía chilena ». In Fernando Lolas (dir.). *La política en Chile II, Anales des Instituto de Chile*. Santiago du Chili : Instituto de Chile, 2011, p. 235-252.

Marcel Llona. « Arde el cine chileno ». In Sergio Villegas. *El estadio: once de septiembre en el país del edén*. Santiago du Chili : Emisión, 1990, p. 151-153.

María de la Luz Hurtado. *Historia de la televisión chilena entre 1958 y 1973*. Santiago du Chili : Ediciones Documentas, Ceneca, 1989, 428 p.

Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi, Camila Van Diest. *Teorías del cine documental chileno*. Santiago du Chili : Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, 171 p.

Patricio Guzmán, Pedro Sempere. *Chile, el cine contra el fascismo*. Valencia : Fernando Torres, 1977, 254 p.

Sur le cinéma cubain :

Alfredo Guevara. « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II : El cine cubano : instrumento de descolonización ». In *Nuestro Cine*. La Havane: EICT San Antonio de los Baños, ICAIC, 1987, p. 47-53.

_____. *Revolución es lucidez*. La Havane : Ediciones ICAIC, 1998, 540 p.

Ambrosio Fornet. « Trente ans de cinéma dans la Révolution ». Paulo Antonio Paranaguá (dir). *Le cinéma cubain*. Paris : Centre Pompidou, 1990, p. 79-105.

Amir Labaki. *El ojo de la Revolución. El cine urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo : Iluminuras, 1994, 124 p.

Arturo Agramonte, Luciano Castillo. *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*. Mexico : UNAM, 1998, 230 p.

Edmundo Aray. *Santiago Álvarez cronista del tercer mundo*. Caracas : Cinemateca Nacional, 1983, 414 p.

Joel del Río, Marta Díaz. *Los cien caminos del cine cubano*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, 539 p.

Jorge Luis Sánchez González. *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, 447 p.

José Antonio Evora. « Santiago Álvarez et le documentaire ». In Paulo Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain*. Paris : Centre Pompidou, 1990, p. 123-131.

Juan Antonio García Borrero. *Cine cubano de los sesenta : mito y realidad*. Madrid : Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2007, 430 p.

Julio García-Espinosa. *Algo de mí*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2009, 188 p.

Larry Morales. *Memorias para un reencuentro : conversación con Santiago Álvarez*. Bogotá : Unión, 2008, 220 p.

Luciano Castillo. « Aventuras de Juan Quinquín : de quijotes y sanchos caribeños ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba. Cinéma et Révolution*. Lyon : Le Grmih-LCE-Grimia, 2006, p. 33-42.

Manuel Pérez. « El ICAIC y su contexto entre 1959 y 1963: Nacimiento, primeros pasos, primeros contratiempos ». In Sandra del Valle (dir). *El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, p. 43-62.

María Luisa Ortega. « PM : La chispa en el polvorín: una experiencia de cine espontáneo en tiempos de revolución ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba. Cinéma et Révolution*. Lyon : Le Grmih-LCE-Grimia, 2006, p. 33-42.

María Eulalia Douglas. *Catálogo del cine cubano 1897 – 1960*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2008, 239 p.

Mario Naito López (coord.). *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. La Havane : Cinemateca de Cuba, Ediciones ICAIC, 2009, 87 p.

Mirtha Ibarra. *Titón, volver sobre mis pasos*. La Havane : Ediciones Unión, 2008, 514 p.

Nancy Berthier. *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. Paris : Cerf-Corlet, 2005, 200 p.

Paulo Antonio Paranaguá. « Cinéma culture et société à Cuba : tableau synoptique ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.). *Le cinéma cubain*. Paris : Centre Pompidou, 1990, p. 13-48.

Sandra del Valle (dir.). *Conquistando la utopía, el ICAIC y la revolución 50 años después*. La Havane : Ediciones ICAIC, 2010, 230 p.

Sébastien Pruvost. « Soy Cuba : Une hallucination révolutionnaire ». In Julie Amiot, Nancy Berthier (dir.) *Cuba. Cinéma et Révolution*. Lyon : Le Grin-LCE-Grimia, 2006, p. 43-50.

Walfredo Piñera. « Le cinéma parlant pré-révolutionnaire ». In Paulo Antonio Paranaguá (dir.) *Le cinéma cubain*. Paris : Centre Pompidou, 1990, p. 63-77.

Ouvrages sur l'Histoire et la politique latino-américaines :

Alan Angell. « La izquierda en América Latina desde c. 1920 ». In Leslie Bethell (éd). *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*. Vol. XII. Barcelone : Cambridge University Press, Critica, 1997, p. 73-131.

Charles Lancha. *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolivar à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2003, 544 p.

Claude Delmas. *Cuba : de la Révolution à la Crise des fusées*. Bruxelles : Editions Complexe, 2006, 217 p.

Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. *Informe de la Comisión nacional de verdad y reconciliación*. Santiago du Chili: Andros Impresores, 1996, 590 p.

David Vásquez. « Los espejos suspendidos. Imágenes de la víspera: cine y cotidianidad en 1973 ». In Claudio Rolle (coord.). *1973, la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago du Chili, Planeta, 2003, p. 137-160.

Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1985, 378 p.

Ernesto Guevara. *El socialismo y el hombre nuevo*. México : Siglo XXI, 2003, 429 p.

_____. « Lettre à la Tricontinentale » [« Créer deux, trois... de nombreux Vietnam, voilà le mot d'ordre »]. In Michael Löwy. *Le marxisme en Amérique latine, de 1909 à nos jours (anthologie)*. Paris : François Maspero, 1980, p. 285-288.

François Chevalier. *L'Amérique Latine de l'Indépendance à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, 723 p.

Ian Roxborough. « La clase trabajadora urbana y el movimiento obrero en América latina desde 1930 », In Leslie Bethell (éd). *Historia de América Latina. Política y sociedad desde 1930*. Vol. XII. Barcelone : Cambridge University Press, Critica, 1997, p. 132-192.

José del Pozo. *Histoire de l'Amérique latine et des Caraïbes, de 1825 à nos jours*. Paris : Nouveau Monde, 2006, 464 p.

José Martí. « Notre Amérique, 1891 ». In José Martí. *La Guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine*. Paris : Aubier Montaigne, 1973, 286 p.

Laurence Tacou (dir.) « Simón Bolívar ». *Cahiers de L'Herne*, n°52. Paris : Éditions de L'Herne, 1988, 490 p.

Margarida de Souza Neves. Maria Helena Rolim Capelato. « Retratos del Brasil : ideas, sociedad y política ». In Oscar Terán. (dir.). *Ideas en el siglo, intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2008, p. 99-208.

Marie-Monique Robin. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris : La Découverte, 2008, 453 p.

Michael Löwy. *Le marxisme en Amérique latine, de 1909 à nos jours (anthologie)*. Paris : François Maspero, 1980, 448 p.

_____. *El marxismo en América Latina*. Santiago du Chili : LOM, 2007, 586 p.

Olivier Dabène. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2006, 263 p.

Oscar Terán. « Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980 ». In Oscar Terán (dir.). *Ideas en el siglo XX, intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2008, p. 70-71.

Paco Ignacio, II Tabio. *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. Mexico : Joaquin Mortiz, 1998, 766 p.

Pierre Vayssière. *Les révolutions d'Amérique latine*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, 469 p.

Régis Debray. *Révolution dans la révolution ?* Paris : François Maspero, 1967, 144 p.

Rubén Bareiro Saguier, François Delprat, Jean Franco, Jean-Marie Lemogodeuc, Néstor Ponce. *L'Amérique hispanique au XXe siècle : identités, cultures et sociétés*. Paris : Presses universitaires de France, 1997, 480 p.

Salvador Allende. *La voie chilienne vers le socialisme*. Paris : Gordon & Breach, 1974, 175 p.

Silvia Sigal. *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine : La dérive des intellectuels en Argentine*. Paris : L'Harmattan, 1996, 287 p.

Autres ouvrages: sociologie, politique, littérature :

Antonio Gramsci. « Cahier 12 ». In Antonio Gramsci. *Cahiers de prison (Cahiers 10-13)*. Paris : Gallimard, 1978.

_____. « Cahier de prison 21 ». In Antonio Gramsci. *Cahiers de prison (Cahiers 19 – 29)*. Paris : Gallimard, 1992.

- Antje Kramer (Éd.). *Les grands manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : TTM, Beaux Arts Éditions, 2011, 264 p.
- Beatriz Sarlo. « Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires ». In Ana Maria Moraes Belluzzo (ed.). *Modernidade : Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial Unesp, 1990, p. 31-43.
- Bronislaw Baczko. *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*. Paris : Payot, 1984, 252 p.
- Cécile Vigour. *La comparaison dans les sciences sociales*. Paris : Editions La Découverte, 2005, 335 p.
- Edgar Morin. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF, 1990, 158 p.
- Éliane Escoubas. *L'Esthétique*. Paris : Ellipses Éditions, 2004, 234 p.
- Emmanuel Kant. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 1985, 561 p.
- Fernand Léger. *Fonctions de la peinture*. Paris : Gallimard, 2004, 383 p.
- Fernando Hernandez, Montserrat Rifà-Vall. « Para una génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación ». In Fernando Hernandez, Montserrat Rifà-Vall (dir.). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelone : Octaedro, 2011, p. 21-48.
- Frantz Fanon. *Les damnés de la Terre*. Paris : La Découverte & Syros, [1961] 2002, 313 p.
- _____. *Peau noire, Masques Blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1971, 188 p.
- Jean-Marie Valentin. « La Dramaturgie non aristotélicienne, 1932-1951 ». In Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, 1552 p.
- José Hernandez. *Martin Fierro*. Paris : Nagel, 1955, 269 p.
- Jose Maria Desantes. *La verdad en la información*. Valladolid : Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1976, 187 p.
- Marc Bloch. « Comparaison ». *Revue de synthèse*, t. XLIX, juin 1930, p. 31-39
- Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997, 448 p.
- Matthieu Renault. *Frantz Fanon, de l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011, 224 p.
- Nelly Richard. « Neovanguardia y posvanguardia : el filo de la sospecha ». In Ana Maria Moraes Belluzzo (éd.). *Modernidade : Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial Unesp, 1990, p. 185-199.
- Néstor García Canclini. « La modernidad después de la posmodernidad ». In Ana Maria Moraes Belluzzo (éd.). *Modernidade : Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial Unesp, 1990, p. 201-237.

Ouvrage Collectif. Jorge Luis Borges: *La biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelone : Rubí, Anthropos Editorial, 2004, 192 p.

Pablo Neruda. *Chant général*. (trad. de l'espagnol par Claude Couffon). Paris : Gallimard, 1977, 592 p.

Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1998, 572 p.

_____. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, 277 p.

Susan Sontag. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977, 207 p.

Wolfgang Asholt. « L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ? ». In Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat (éd.). *Les mythes des avant-gardes. Actes Edition des actes du Colloque International Le mythe et les avant-gardes (1890-1940)*. Clermont-Ferrand : Presses Univ Blaise Pascal, 2003, p. 19-32.

_____. « La notion d'avant-garde dans *Les Règles de l'Art* ». In Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (éds.). *Le Symbolique et le Social. La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*. Liège : Les Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 165-174.

Thèses :

Amanda Rueda. *Médiation et construction des territoires imaginaires des « Cinémas latino-américains »*. *Le cas des Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse*. Thèse sous la direction de Robert Boure et de Pierre Molinier. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel – Laboratoire de Recherche en Audiovisuels : 2006, 1134 p.

Claire Chatelet. *Des mythes et des réalités de l'avant-garde à Dogme 95, entre tradition et invention*. Thèse sous la direction de Guy Chapouillié. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel – Laboratoire de Recherche en Audiovisuels : 2004, 494 p.

Emmanuel Vincenot. *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avenir de la Révolution*. Thèse sous la direction de Emmanuel Larraz. Département d'espagnol : Université de Bourgogne : 2005, 727 p.

Georges Gabriel Périès. *De l'action militaire à l'action politique : impulsion, codification et application de la doctrine de la « guerre révolutionnaire » au sein de l'armée française 1944-1960*. Thèse sous la direction de Jacques Lagroye. Sciences Politiques : Université Paris I, 1999, 931 p.

Leonor Estela Souza Pinto. *Le cinéma brésilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 à 1985*. Thèse sous la direction de Guy Chapouillié. Etudes cinématographiques et audiovisuelles : Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel : 2001, 441 p.

Magali Kabous. *Écriture filmique, écriture littéraire, chemins croisés de l'identité cubaine*. Thèse sous la direction de Jacques Gilard. Etudes de l'Amérique latine : Université Toulouse II - Le Mirail, Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques à Toulouse : 2006, 793 p.

Mariana Martins Villaça. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. Thèse sous la direction de Maria Helena Rolim Capelato. Histoire Social : Université de Sao Paulo, Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences humaines : 2006, 407 p.

Mémoires :

Maria José Bello. L'évolution de la représentation du gouvernement de l'Unité Populaire à travers l'œuvre de Patricio Guzmán (1970 – 2004). Mémoire Master II sous la direction de Guy Chapouillie et de Jean-Louis Dufour (Tutorat). Université de Toulouse II – Le Mirail, Ecole Supérieure d'Audiovisuel : 2008, 119 p.

Articles et Revues de cinéma :

Alexandre Astruc. « Naissance d'une nouvelle avant-garde ». *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, p. 5.

Alfredo Guevara. « Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 97, 1980, p. 1-7.

_____. « III Exposición de cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 7, 1962, p. 2-6.

_____. « Realidades y perspectivas de un nuevo cine ». *Cine Cubano*, n° 1, 1960, p. 3-10.

_____. « Sestri levante. IV Reseña del Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 12, 1963, p. 54-61.

Alfredo Guevara (dir.) *Cine Cubano* n° 3, 1960.

_____. *Cine Cubano* n° 4, décembre 1960- janvier 1961.

_____. *Cine Cubano* n° 6, 1962.

_____. « Convenio Chile Films-ICAIC ». *Cine Cubano* n° 69-70, 1971, p. 36-41.

_____. « Encuesta a cineastas latinoamericanos sobre influencia del cine silente soviético ». *Cine Cubano*, n° 93, 1978, p. 44-65.

_____. « Octavio Getino habla de los festivales de Viña del Mar y Mérida ». *Cine Cubano*, n° 60-62, 1970, p. 104-105.

_____. « Viña del Mar. Entrevista con Alfredo Guevara ». *Cine Cubano*, n° 60-62, 1970, p. 1-11.

Amanda Rueda. « 1967 – 2007: 40 ans des Rencontres de Viña del Mar ou la constitution du Nouveau Cinéma latino-américain ». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 15, 2007, p. 93-101.

_____. « 1989-2008, 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions ». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 16, 2008, p. 19-31.

Amilcar G. Romero. « El culto a la antiestética ». *Primer Plano*, n° 2, automne [austral] 1972, p. 41-44.

Carlos Bonfil. « Le renouveau artistique du cinéma mexicain ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 17, 2009, p. 34-45.

Francis Saint-Dizier (dir.) « La loi n° 169 ». *Cinémas d'Amérique latine*, n° 17, 2009, p. 169-173.

Francisco Javier Gómez Pérez. « La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión ». *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*. Vol. I, n° 1, 2002, p. 203-216.

François Truffaut. « Une certaine tendance du cinéma français ». *Cahiers du Cinéma* n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

Front Paysan. « Prendre part à la transformation de la réalité sociale ». *Cinéma d'Aujourd'hui* n° 5-6, mars-avril 1976, p. 101-107.

Gérard Leblanc. « Eloge de la commande ». *Entrelacs*, Numéro Zero, ESAV, mars 1990.

Guy Chapouillié. « Santiago Álvarez, un inventeur du cinéma ». *Cinémas d'Amérique Latine* n° 3, 1995, p. 88-89.

_____. « Sous le signe du drapeau rouge ». *Revue Entrelacs*, n° 3, 1997, p. 106-114.

Héctor Soto. « Algunos fantasmas ». *Primer plano*, n° 1, été [austral] 1972, p. 46-50.

Héctor Soto et al. « Entrevista a Miguel Littin ». *Primer plano*, n. 2, automne [austral] 1972, p. 4-16.

Jean-Luc Godard, Fernando Solanas. « Godard por Solanas, Solanas por Godard ». *Cine del Tercer mundo* n° 1, octobre 1969.

Jonathan Buchsbaum. « One, Two... Third Cinemas ». *Third Text*, 25:1, 2011, p. 13-28.

Julie Amiot-Guillouet. « Carlos Reygadas, le cinéma mexicain et la critique : une belle histoire ? ». *Cinémas d'Amérique latine* n° 14, 2006, p. 154-165.

_____. « Accords et dissonances : les cinémas latino-américains et les Cahiers du Cinéma (1951 – 2003) ». *La France et les cinémas d'Amérique Latine, Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 83, 2004, p. 43-62.

Julio García-Espinosa. « A propósito de *Aventuras de Juan Quin Quin* ». *Pensamiento crítico* n° 42, juillet 1970, p. 135-138.

_____. « Cine político ». *Cine cubano*, n° 63-65, 1971, p. 141-145.

_____. « El cine documental cubano ». *Pensamiento Crítico*, n° 42, juillet 1970, p. 81-87.

_____. « En busca del cine perdido ». *Cine Cubano*, n° 69-70, 1971, p. 24-27.

_____. « Julio García-Espinosa responde ». *Primer plano*, n° 4, printemps [austral], 1972, p. 36-42.

_____. « Por un cine imperfecto ». *Pensamiento Crítico*, n° 42, juillet 1970, p. 44-56.

_____. « Por un cine imperfecto (Veinticinco años después) ». *Revista del Cine Español*, n° 10, avril 1995, p. 49-58.

Louis Marcorelles. « Fernando Solanas : “La hora de los hornos”, l’épreuve du direct ». *Cahiers du Cinéma*, n° 210, mars 1969, p. 36-39.

Luciano Castillo. « Entrevista a Santiago Álvarez (fragmentos). Ahora y por siempre ». *Cartelera de Cine y Video*, n° 29, 2008.

Magali Kabous. « El ICAIC presenta... 1959 – 2009 : un demi-siècle de cinéma révolutionnaire à Cuba ». *Cinemas d’Amérique latine*, n° 17, 2009, p. 145-158.

Manuel Zayas. « Nicolás Guillén Landrián: Muerte y resurrección ». *Cinemas d’Amérique Latine*, n° 18, 2010, p. 121-135.

Maria Rita Galvão. « Parcours de vie : Paulo Emílio Salles Gomes ». *Journal of film preservation*, FIAF, n° 68, décembre 2004, p. 52-58.

Miguel Littin. « El cine: herramienta fundamental ». *Cine Cubano*, n° 66-67, 1971, p. 28-31.

Nelson Pereira dos Santos. « La comète Grierson en Amérique latine ». *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 103.

Octavio Getino. « Progrès des politiques d’intégration des cinématographies ibéro-américaines ». *Cinemas d’Amérique Latine*, n° 19, 2011, p. 84-94.

Pablo Pacheco López (dir.). « Filmografía, premios y reconocimientos de Santiago Álvarez », *Cine Cubano*, n° 177-178, juillet – décembre 2010, p. 52-58.

Pastor Vega. « El cine de Octubre y el Nuevo Cine Latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 93, 1978, p. 38-43.

_____. « Segundo encuentro de cineastas latinoamericanos y segundo festival del nuevo cine latinoamericano ». *Cine Cubano*, n° 60-62, 1970, p. 12.

Philippe Billon (pseudonyme de Guy Hennebelle). « Montréal : Les états généraux du troisième cinéma ». *Cahiers du Cinéma*, n° 253, 1969, p. 42-47.

Ramón Gil Olivo. « El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje ». *Comunicación y Sociedad (CEIC, Université de Guadalajara)*, n° 16-17, septembre 1992-avril 1993, p. 105-126.

Santiago Álvarez. « El periodismo cinematográfico [1978] ». *Cine Cubano*, n° 177-178, 2010, p. 34-39.

_____. « Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin ». In « Cine Cubano Encuesta – Julio García-Espinosa, Miguel Torres, Tomas Gutiérrez Alea, José Massip, Manuel Pérez, Santiago Álvarez ». *Cine Cubano* n° 54-55, 1969, p. 8-47.

Sites d'internet:

Adriano Sant'Ana Predra. « La inelegibilidad del analfabeto en Brasil : una lectura desde la perspectiva de la teoría de la concretización ». In *VIII Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Derecho Constitucional, UNAM, 2008*. Disponible sur: <http://www.juridicas.unam.mx/wccl/ponencias/1/330.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Alfabetização de jovens e adultos no Brasil : lições da prática. Brasília : UNESCO, 2008. p. 24-26. Disponible sur: <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001626/162640por.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Alfredo Guevara. « A propósito del festival de la Habana [2006] ». *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. Disponible sur: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=246> (consulté le 7 juin 2012).

Ambrosio Fornet. « El quinquenio gris : revisitando el término ». *Criterios*. Disponible sur : <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Angelina Vázquez. « Crónica del Salitre ». Disponible sur : <http://www.cinechile.cl/pelicula-1068> (consulté le 22 juin 2012).

Arturo Soto. « Ahora me interesa la historia » (interview de Raul Pérez Ureta). *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 2011. Disponible sur : http://www.lajiribilla.cu/2010/n463_03/463_09.html (consulté le 7 juin 2012).

Carlos Espinosa Domínguez. « El mamut que se negó a extinguirse ». *Cubaencuentro*, 2006. Disponible sur: <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-mamut-que-se-nego-a-extinguirse-25317> (consulté le 7 juin 2012).

« CIA, Genesis of Project FUBELT, September 16, 1970 ». Disponible sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm> (consulté le 22 juin 2012).

« CIA, Memorandum of Conversation of Meeting with Henry Kissinger, Thomas Karamessines, and Alexander Haig, October 15, 1970 ». Disponible sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm> (consulté le 22 juin 2012).

« CIA, Cable Transmissions on Coup Plotting, October 18, 1970 ». Disponibles sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8.htm> (consulté le 22 juin 2012).

Claude Simon. « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier ». *Entretiens* n° 31, 1972, p. 15-29. Disponible sur : <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/culture/abattoirs/burforme.htm> (consulté le 7 juin 2012).

Dziga Vertov. *Manifeste du Cine-Œil*. Université de Metz. Disponible sur : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/vertov.htm (consulté le 7 juin 2012).

« Efemérides Cinematográficas – Diciembre ». *Cubacine*. Disponible sur : <http://www.cubacine.cult.cu/otros/hechos.php?AY=2010&MY=12> (consulté le 7 juin 2012).

Fidel Castro. « Palabras a los intelectuales [1961] ». *Ministère de l'Intérieur cubain*. Disponible sur : <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> (consulté le 7 juin 2012).

Francisco Bilbao. « Iniciativa de la América, idea de Congreso federal de las repúblicas. Postdictum ». Disponible sur : http://www.franciscobilbao.cl/1909/articles-81874_pdf.pdf (consulté le 22 juin 2012).

Glauber Rocha. « Arraial, cinema novo e câmara na mão [1960] ». *Contracampo*. Disponible sur : <http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm> (consulté le 7 juin 2012).

« Informe de seguimiento de la ETP en el Mundo : La alfabetización un factor vital. Panorama regional : América Latina y el Caribe ». UNESCO, 2006. Disponible sur : http://www.unesco.org/education/GMR2006/full/latinamercar_es.pdf (consulté le 7 juin 2012).

Javier Rombouts. « Ver este trabajo me hace entender que valió la pena » (Interview à Fernando Solanas). Página 12, le 14 octobre 2007. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html> (consulté le 7 juin 2012).

Joel del Río. « Glauber Rocha, genio inconforme por antonomasia ». *La Jiribilla*, an IV, septembre 2005. Disponible sur : http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n226_09/226_35.html (consulté le 10 juin 2012).

Jorge Flores Velasco. « Entrevista a Fernando Birri ». *Cine Latinoamericano*. Disponible sur : <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/22/fernando-birri-entrevista-corta/> (consulté le 7 juin 2012).

José Miguel Palacios. « La contradicción como figura retórica en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular ». In *Cuaderno de la Cineteca Nacional, Encuentro de investigación sobre cine chileno*. Disponible sur :

http://www.ccplm.cl/sitio/minisitios/cuadernos_cineteca/imprimir/palacios.pdf (consulté le 22 juin 2012).

Juan Domingo Perón. *La hora de los pueblos*. Madrid : Editorial Norte, 1968, 143 p. Disponible sur : <http://www.movimientoperonista.com/ficheros/LaHoradeLosPueblos-Peron.pdf> (consulté le 16 avril 2012).

Julio García-Espinosa. « Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado ». *Octubre*, n° 2-3, 1975, p. 104. Disponible sur : <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/441.pdf> (consulté le 20 juin 2012).

Luciano Castillo. « Tomás Gutiérrez Alea : Dialéctica del documentalista ». *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 2011. Disponible sur : http://www.lajiribilla.cu/2011/n520_04/520_18.html (consulté le 7 juin 2012).

Luis Bocaz. « No hacer más una película como si fuera la última » (interview avec Raúl Ruiz). *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980. Disponible sur : <http://www.cinechile.cl/archivo-80> (consulté le 22 juin 2012).

Luis Ormaechea. « El ciclo folklórico-histórico de Leopold Torre Nilsson y Manuel Antín ». *Revista Afuera*, n° 4. Disponible sur : <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.cine.ormaechea.htm&idautor=73> (consulté le 7 juin 2012).

Manoel de Andrade. « Otto René Castillo : o sonho e o martírio de um poeta », *Hispanista*, n° 37, avril - juin 2009. Disponible sur : <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/279port.pdf> (consulté le 12 juin 2012)

Manuel de Santiago Freda. « El problema de la verdad informativa : una perspectiva filosófica iusinformativa ». *Derecom*. Disponible sur : <http://derecom.com/numeros/pdf/verdad.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Mariana Martins Villaça. « América Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano ». *Revista Brasileira de História*. Vol. 22, n° 44, 2002. Disponible sur : <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14009.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Mariano Mestman. « Raros e inéditos del grupo Cine Liberación ». *Revista Sociedad*, n° 27, 2008, p. 27-79. Disponible sur : http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59 (consulté le 7 juin 2012).

Michael Chanan. « News Cinemas in Latin America ». In Geoffrey Nowell-Smith (éd). *The Oxford History of World Cinema, The Modern Cinema 1960-1995*. Section 3, 1996, p. 427-

435. Disponible sur : <http://michaelchanan.files.wordpress.com/2010/08/latin-american-cinema-22.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

_____. « The changing géography of third cinema [1997] ». Disponible sur : <http://www.mchanan.net/page3/assets/thirdcinema.pdf> (consulté le 7 juin 2012).

Oswald de Andrade. « Manifeste anthropophage/Manifesto antropófago [1928] ». *Revue Silène*. Disponible sur : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_143.pdf (consulté le 7 juin 2012).

Patricio Guzmán. « Bibliofilmografia resumida ». Disponible sur : <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=biofilmografia> (consulté le 22 juin 2012).

_____. « Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular ». In Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen I*. Mexico : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Disponible sur : <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/530.pdf> (consulté le 22 juin 2012).

Paulo Emílio Salles Gomes. « Uma situação colonial ? [1960] ». *Contracampo*. Disponible sur : <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm> (consulté le 7 juin 2012).

Programme des Nations Unies pour le développement. *Informe Regional sobre Desarrollo Humano para América Latina y el Caribe 2010*. p. 16. Disponible sur : <http://www.idhalc-actuarsobreelfuturo.org/site/index.php> (Dernière consultation, 27/05/2012)

Raquel Schefer. « Vi-deo memoria, autobiografía, autorretrato, autorreferencialidad ». Disponible sur : <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451> (Dernière consultation : 27/05/2012).

Raul Magni-Berton. « Actions Gouvernementales, popularité et polarisation politique, une étude comparée ». *Revue française de science politique*, vol. 53, n° 6, 2003, p. 941-962. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2003-6-page-941.htm> (consulté le 7 juin 2012).

Reinaldo Morales Campos. « A 45 años de la OSPAAL : Arte y solidaridad tricontinental ». Disponible sur : <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cuba/historia/18970-a-45-anos-de-la-ospaal-arte-y-solidaridad-tricontinental> (consulté le 7 juin 2012).

Rufo Caballero. « El cielo del custodio Nuevo Cine Latinoamericano, en forma de preludio ». Disponible sur : <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital08/centrocap13.htm> (consulté le 20 mai 2012).

Senate Resolution 21, Intelligence Activities. Hearings before the Select Committee to study Governmental operations with respect to Intelligence Activities of the United States Senate.

Vol. VII, 4 et 5 décembre, 1975, p. 155. Disponible sur : <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB58/RNCBW25.pdf> (consulté le 22 juin 2012).

Tzvi Tal. « Cine y revolución en la Suiza de América, la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo ». *Araucaria Rev. Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, an 4, n° 9. Disponible sur : <<http://www.institucional.us.es/araucaria>> (consulté le 7 juin 2012).

Víctor Espinoza, Iris Largo, María E. Rojas, Paz Rojas, Isabel Ropert, Viviana Uribe. *Páginas en blanco, 11 de septiembre en La Moneda*. Disponible sur : <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/blanco/cap6.html> (consulté le 22 juin 2012).

Vidéo, DVD :

Guy Girard, Michel Boujut, Claude Ventura. *Cinéma, cinémas*, n° 9, décembre 1987.

Joaquín Soler Serrano. *Grandes Personajes a fondo, Guillermo Cabrera Infante*. Vol. 18. Madrid: Suevia Films, Radio Televisión Española, [1976] 2005.

Raquel Gerber. « Interview de Glauber Rocha [Rome, 1970] ». Reproduite dans le documentaire *Después de Tierra en trance*. In *Cameo. Glauber Rocha, Initial Series*. Barcelone : Auteur, 2009.

INDEX :

CINÉASTES, FILMS, MOUVEMENTS ET INSTITUTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

7

79 printemps, 21, 79, 131, 144, 145, 201, 202, 204, 205,
206, 457

A

A grande Cidade, 314

A hora e a vez de Augusto Matraga, 305

À propos de Nice, 113, 274

A Valparaíso, 113

Abril de Vietnam en el año del gato, 202, 206

Abuelos, 508

Acapulco (Festival), 84

Accatone, 164

Achugar, Walter. 91, 258, 293, 358, 365, 467

*Actualización política y doctrinaria para la toma del
poder*, 336, 383

*Agencia Española de Cooperación Internacional para el
Desarrollo*, 93

Agnus dei, 508

Aguiló, Macarena 508

Agulha no palheiro, 268, 285

Alarcón, Sebastián 91

Alazraki, Benito 176

Alba de Cuba, 172

Aleksandrov, Grigori 131

Alexandre Nevski, 113, 131

Alias Gardelito, 164, 215

Almendros, Néstor 163

Alonso, Manuel 154

Álvarez, Santiago 15, 23, 24, 27, 50, 51, 79, 82, 83, 96,
116, 123, 129, 130, 131, 132, 134, 142, 144, 145, 168,
180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 206,
207, 208, 209, 210, 226, 232, 314, 343, 344, 351, 382,
404, 406, 431, 435, 441, 457, 469, 471, 472, 485, 492,
494, 495, 501, 509

América nuestra, 20, 51, 261, 293, 302, 303, 312, 313,
314, 315

Joaquim Pedro de Andrade, 59, 95, 112, 121, 267, 270,
272, 273, 280, 291, 302, 403

Ange exterminateur, 164

Antin, Manuel 64, 215

Antoine, Claude, 291

Antonioni, Michelangelo 215

ARCALT, 29, 30

Arce, Fernando 335

Argentina Sono Films, 231

Aristaraín, Adolfo 506

Arrial do Cabo, 269

Arrivée d'un train à La Ciotat, 237

Aruanda, 270

Astruc, Alexandre 56, 57, 273, 361

Atlântida, 111

Ayala, Fernando 374

B

Babenco, Héctor 506

Bahia de todos os Santos, 270

Balmaceda, Fernando, 462

Bang-bang, 314

Bardem, Juan Antonio 168, 176

Barral, Mario 154

Barravento, 121, 270, 288, 297

Bastos, Othon 281

Bazin, André 56, 58, 267, 395

Beato, Affonso 467

Bellet, Fernando 455

Benny Moré, 194, 195, 203

Berger, Germán 508

Bergman, Ingmar 215

Berlanga, Luis G. 67, 176, 412

Bernabé Hernández, 469

Bernaza, Luis Felipe 432

Bienvenue, Monsieur Marshall, 176

Birri, Fernando 16, 17, 18, 20, 23, 25, 50, 51, 52, 53, 61, 62, 64, 65, 73, 74, 77, 78, 81, 86, 89, 96, 100, 108, 112, 120, 124, 127, 133, 136, 141, 211, 212, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 273, 334, 336, 337, 338, 340, 344, 351, 353, 361, 374, 382, 386, 388, 389, 398, 402, 406, 430, 439, 441, 451, 455, 481, 492, 499, 500, 502

Bonacina, Diego 483

Bonanza, 395

Bondartchouk, Sergueï 372

Borges, Miguel 121, 272

Boris Z. Choumiatski, 135

BPP Pictures, 154

Brasil ano 2000, 121

Bravo, Sergio, 53, 112, 120

Bressane, Julio 314

Brouwer, Leo 395

Buñuel, Luis 28, 36, 109, 110, 111, 164, 168, 176, 226, 278

Butch Cassidy et le Kid, 486

C

Cabrera Infante, Guillermo 163, 164

Cabrera Infante, Saba, 162

Cahn, Guillermo 467, 471

Caiozzi, Silvio 95, 506

Caliche sangriento, 445

Cancer, 315

Canel, Fausto, 168

Cannes (Festival), 58, 59, 84, 215, 264, 284, 290, 293

Cantate du Chili, 432

Cantinflas, (Mario Moreno) 29

Caparrós, Ernesto 154

Capitu, 121

Caracas, 20, 31, 33, 34, 40, 73, 85, 90, 91, 114, 193, 326, 359, 503

Carneiro, 291

Carnet de viaje, 172

Carri, Albertina 508

Cartes postales de Leningrad, 508

Carvajal, Samuel 490

Casaus, Víctor 431

Casta de roble, 154

Castilla, Sergio 91, 474

Cavalcanti, Alberto 111, 264

Cecilia, 432

Cedrón, Jorge 91, 177, 355, 508

Cedrón, Lucía 508

Centre expérimental de cinématographie, 65, 96, 220, 222, 388, 389

Cerro pelado, 142

Chaplin, Charles 139

Chaskel, Pedro 91, 112, 120, 177, 179, 383, 465, 467, 468, 471, 489, 490, 499

Chiarini, Luigi 160, 161, 222, 223, 224

Chile Films, 21, 179, 209, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 479, 488

Chili, la mémoire obstinée, 498

Christensen, Theodor 172

Chthors, 131

Ciclón, 21, 131, 142, 195, 197, 204

Cinco Vezes Favela, 121, 272

Cine de la Base, 118, 228, 232

Cine Liberación, 20, 24, 26, 58, 64, 74, 85, 115, 118, 124, 142, 144, 145, 208, 211, 228, 232, 239, 256, 257, 317, 318, 322, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 374, 382, 383, 384, 386, 390, 400, 402, 403, 406, 420, 427, 430, 435, 441, 445, 446, 481, 487, 492, 498, 502, 504

Cinecittá, 286

Cinédia, 111

Cinélutte, 57

Cinema Marginal, 314

Cinema novo, 55, 58, 63, 81, 95, 111, 121, 122, 217, 224, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 289, 291, 292, 294, 296, 300, 301, 305, 314, 327, 381, 382, 383, 439, 451

Cinergia, 32

Cinéthique, 57, 119

Cinzenta Manhã, 292

Circe, 215

Clair, René 111

Clandestinos, 432

Classe de lutte, 119

Colombianum, 66

Columbia , 111, 183, 265, 294, 463

Comité de cinéastes d'Amérique latine , 20, 91, 114, 258, 359, 503

Compañero Presidente , 21, 435, 474, 475, 476, 480, 482, 483

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 93

Cortázar, Octavio 431

Costa Gavras, 488

Coyula, Miguel 22

Cuba 58, 67

Cuba baila , 158, 168, 170, 388

Cuba sí, 172

Cuba, pueblo en armas, 172

Cub-Mex S.A., 154

Cuirassé Potemkine, 113, 309

Curtiz, Michael 397

D

De América soy hijo... y a ella me debo, 208, 472, 485

De espaldas, 154

De Negri, Giuliani G. De Santis, Giuseppe 222

De Sanzo, Juan Carlos 337

De Sica, Vittorio , 65, 224

De tal Pedro tal astilla, 432

- Del Carril, Hugo 374
- Del Rey, Geraldo 281
- Demare, Lucas 215
- DeMille, Cecil B. 244
- Demy, Jacques 67
- Département de Cinéma de l'Université Technique de l'État, 460
- Département de Cinéma de la Centrale unique des Travailleurs, 460
- Département de Cinéma Expérimental, 437, 455, 460, 467, 499
- Descomedidos y chascones*, 21, 144, 435, 489, 490, 492, 499
- Despegue a las 18h*, 185
- Díaz Torres, Daniel 5, 26, 130, 166, 167, 174, 184, 185, 186, 192, 198, 208
- Díaz, Jesús, 431, 432, 469
- Díaz, Rolando, 186, 432
- Diegues, Carlos, 59, 121, 267, 272, 273, 314
- DiFilm, 273
- Dirección de la cultura del Ejército rebelde, 157
- do Valle, Maurício, 281
- Donskoy, Mark 131
- Doria, Alejandro 95
- Douglas y Jorge*, 469
- Dovjenko, Aleksandr 131
- Dreyer, Carl Theodor 113
- Duvivier, Julien 113
- E**
- École de Cinéma de la Plata, 441
- École de Cinéma de Valparaíso, 460
- École de Santa Fe, 58, 65, 223, 227, 228, 241, 245, 256, 257, 273, 439, 441
- École des Arts de la Communication, 437, 460, 482
- Efim Dzigan, 131
- EICTV, 5, 71, 92, 503
- Eisenstein, Sergueï , 111, 113, 127, 128, 130, 131, 135, 136, 176, 201, 278, 282, 314, 345
- El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 336
- El edificio de los chilenos*, 508
- El familiar*, 336
- El Mégano*, 170, 430
- El negociación*, 215
- El nuevo tango*, 206, 208
- El poder de las tinieblas*, 95
- El premio*, 508
- El romance de Aniceto y la Francisca*, 257
- El tigre saltó y mató... pero... morirá... morirá... !*, 208
- El zapato chino*, 95
- Electroshow*, 481
- Él, 109, 111, 138, 185
- Ellas*, 172
- En tres y dos*, 432
- Enamorada*, 176
- Enthousiasme*, 133, 135, 136, 138, 139, 148, 149
- Entr'acte*, 112
- Ermler, Friedrich, 131
- Escudero, Pedro 215
- Esta tierra nuestra*, 158, 170
- État de siège*, 488

F

Fages, Pierre 291

Farias, Marcos 121, 272

Farias, Riva, 273

Farias, Roberto, 273

Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo, 209

Favio, Leonardo , 257, 375

Fédération Internationale des Archives du Film, 267

Feldman, Simón , 63, 64, 65, 215, 216, 374

Fellini, Federico 164

Fernández, Emilio, 176

Festival du Nouveau cinéma latino-américain, 20, 73, 503

FIAF, 67, 267

Figuerola, 58, 176

Fischerman, Alberto 335

Flores, Carlos 21, 24, 144, 222, 223, 435, 467, 471, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499

Fondation du Nouveau cinéma latino-américain, 30, 92, 96, 360, 503

Fraga, Jorge , 67, 169, 172, 186, 431

Francia, Aldo 59, 62, 71, 72, 73, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 100, 124, 127, 441, 453, 461

Free cinema, 55, 163, 174, 215, 379

Fromanger, Gérard, 119

Front paysan, 57, 58, 119

Full Metal Jacket, 203

G

Gance, Abel, 267

García Ascot, José Miguel , 28, 67, 168

García Márquez, Gabriel , 61, 92, 96, 226, 240

García-Espinosa, Julio 21, 23, 27, 58, 73, 74, 75, 89, 96, 100, 123, 124, 127, 129, 137, 145, 146, 158, 161, 168, 169, 170, 171, 221, 226, 240, 249, 255, 293, 358, 362, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 439, 441, 447, 448, 470, 500, 502, 503, 510

Gaviria, Víctor 36

Génération des années soixante, 63, 64, 74, 216, 217, 219, 220, 337

Gênes, (Festival) 66, 76, 82, 254, 290, 293, 294, 386, 429

Getino, Octavio, 5, 14, 21, 23, 24, 26, 31, 47, 51, 64, 66, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 97, 98, 100, 115, 116, 119, 123, 134, 136, 177, 214, 216, 217, 301, 317, 324, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 393, 396, 406, 427, 428, 439, 441, 445, 446, 449, 481, 493, 500, 502, 509

Giménez, Manuel Horacio 245

Giral, Sergio 431

Gleyzer, Raymundo, 91

Godard, Jean-Luc 57, 119, 145, 203, 274, 285, 291, 339, 487

Goldenberg, Jorge 128

Goldfinger, 450

Gómez, Octavio 27, 174, 293, 403, 431, 462

Grande Otelo, 269

Grand-rue, 176

Grierson, John , 66, 229

Groupe Dziga Vertov, 119

Guerassimov, Sergueï

Guerassimov, Sergueï 131

Guerra, Ruy 15, 58, 121, 267, 284, 305

Guerra, Ruy, 15, 58, 121, 267, 284, 305

Guevara, Alfredo 23, 51, 59, 63, 67, 70, 71, 72, 77, 84, 86, 87, 90, 96, 97, 98, 100, 114, 115, 123, 124, 129, 131, 155, 159, 160, 161, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 301, 312, 313, 314, 315, 347, 358, 365, 399, 430, 432, 441, 443, 457, 459, 460, 466, 467, 471, 472, 473, 474, 477, 478, 480, 488

Guillén Landrián, Nicolás, 165, 172

Gumucio Dragón, Alfonso 91

Gutiérrez Alea, Tomás 27, 96, 110, 129, 146, 149, 150, 151, 158, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 220, 226, 240, 288, 388, 389, 403, 430, 431

Guzmán, Patricio 21, 24, 50, 88, 91, 112, 113, 142, 179, 435, 454, 455, 456, 458, 461, 462, 463, 465, 466, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 489

H

Hammid, Alexander 176

Handler, Mario , 83, 91

Hanoi, mardi 13, 79, 193, 202, 209, 344

Havana Films, 154

Haydú, Jorge 170

Herrera, Manuel 431

Hijo de hombre, 215

Hirszman, Leon , 82, 83, 121, 264, 272, 351

Histoires de la Révolution, 158, 170, 171

Historia do Brasil, 294

Hitchcock, Alfred 58

Hoffman, Jerzy 172

Hombre de la esquina rosada, 215

Homme au fusil, 131

Hübner, Douglas 466

Huis clos – A puerta cerrada, 215

I

I dannati della terra, 344

Ibermedia, 32

ICAIC, 5, 20, 21, 23, 27, 63, 67, 71, 79, 96, 97, 115, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 136, 144, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 192, 193, 195, 196, 206, 207, 208, 209, 217, 222, 227, 232, 258, 259, 265, 267, 268, 273, 288, 289, 290, 294, 315, 343, 347, 357, 365, 369, 388, 389, 392, 398, 400, 402, 406, 413, 419, 428, 430, 431, 432, 435, 442, 444, 457, 461, 465, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 488, 489, 492, 502, 503, 504, 506

Institut de cinématographie de l'Université nationale du Littoral, 77, 211, 219, 222, 229, 242, 247

Institut national de cinématographie, 63, 118, 214, 215, 216, 240, 244

Institut national pour le développement de l'industrie cinématographique cubaine (INFICC), 154

Institut Sandiniste de Cinéma Nicaraguayen, 469

Intimidad de los parques, 215

Introducción a Chile, 179, 470, 472

Ivan le terrible, 113, 131

Ivens, Joris , 67, 86, 87, 113, 172, 340, 344

J

Jiménez Leal, Orlando 162

Jodorowsky, Alejandro 28

Juárez, Enrique , 91, 355

Julio commence en juillet, 95

K

Kalatozov, Mikhaïl , 131, 172, 174

Kamchatka, 508

Karlovy Vary, 244, 290, 293

Karmen, Roman , 131, 172

Kaufman, Mikhaïl 126, 148

Keaton, Buster 113, 173

Keighley, William 397

Kheifits, Iossif, 131

Kino Pravda, 129

Kinoks, 123, 126, 127, 134, 135, 147

Kline, Herbert 176

Kohon, David José, 64, 215, 374

Koulechov, Lev 201

Kozintsev, Grigori 131

Kubrick, Stanley 203

Kuhn, Rodolfo, 68, 91, 215

L

L'enfance de Gorki, 131

L'Heure des brasiers, 20, 47, 79, 85, 87, 88, 115, 118, 142, 144, 145, 151, 209, 257, 317, 318, 322, 324, 325, 326, 328, 329, 331, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 361, 363, 384, 400, 402, 403, 406, 431, 441, 445, 481, 486, 498, 504

L'Homme à la caméra, 140, 146, 148, 149

La bataille des dix millions, 172

La bataille du Chili, 112, 466, 474, 488, 489, 498

La canción no muere, generales. 209

La Chinoise, 145

La ciénaga, 31

La cifra impar, 215

La dolce vita, 164, 171

La fièvre des échecs, 131

La fin de Saint-Pétersbourg, 131

La fleur de pierre, 131

La Grève, 345

La guerre et la paix, 372

La Habana 61, 172

La historia es nuestra y la hacen los pueblos, 209

La infancia de Marisol, 469

La isla, 95

La Jetée, 113

La jeune garde, 131

La lámpara azul, 172

La main dans le piège, 215

La mère, 131

La muerte de un burócrata, 389

La pampa gringa, 242

La passion de Jeanne d'Arc, 113

La piedra crece donde nace la gota, 209

La première année, 21, 142, 435, 480, 484, 485, 486, 488, 489, 492, 498

La première charge à la machette, 27, 174, 175, 389, 403, 462, 474

La respuesta de octubre, 488

La rosa de los vientos, 481

La sexta parte del mundo, 431

La Sixième Partie du monde, 431

La Tierra Prometida, 461

La última cena, 432

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires, 242

La Virgen de la caridad, 154

La Vivienda, 158

L'âge d'Or, 109

L'âge de la terre, 297

Langlois, Henri, 267, 274

- Las doce sillas*, 389
- Lazzaretti, Franco 479
- LBJ*, 21, 144, 193, 201, 202, 206, 495
- Le Cabinet du Docteur Caligari*, 112
- Le chacal de Nahueltoro*, 87, 141, 403, 441
- Le ciel, la terre*, 344
- Le cirque*, 131
- Le Citoyen Kane*, 112
- Le courage du peuple*, 119, 257, 467
- Le député de la Baltique*, 131
- Le Docteur Mabuse*, 113
- Le Jeune Rebelle*, 169, 171, 388, 391, 400
- Le Lion à sept têtes*, 291, 297
- Le nouveau Gulliver*, 131
- Le quartier de Vyborg*, 131
- Le Recours de la méthode*, 432
- Le retour de Maxime*, 131
- Le sang du condor*, 142, 403
- Le temps de la revanche*, 95
- Le village oublié*, 176
- Le voyage*, 360, 472
- Leduc, Paul 110
- Léger, Fernand , 103, 104
- Leipzig (Festival), 195, 208
- L'enfance de Gorki*, 131
- Lénine en 1918*, 131
- Les Aventures de Juan Quin Quin*, 21, 27, 137, 145, 175, 386, 387, 388, 390, 393, 394, 396, 398, 400, 402, 403, 411, 412, 419, 424, 428, 431, 433
- Les Aventures de Robin des Bois*, 397
- Les derniers jours de la victime*, 95
- Les Dix Commandements*, 244
- Les fils de Fierro*, 257, 336
- Les fusils*, 58, 284, 305
- Les Hors-la-loi du mariage*, 334
- Les inondés*, 20, 81, 141, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 250, 251, 256, 257, 259, 389, 402
- Les Marins de Kronstadt*, 131
- Les Oiseaux tirent sur le fusil*, 432
- Libenskon, Aníbal 337
- Lima, Walter 121
- Lindgren, Lars Magnus 267
- Littin, Miguel, 5, 21, 23, 24, 26, 50, 51, 53, 73, 74, 85, 87, 88, 89, 91, 96, 100, 124, 127, 141, 177, 179, 293, 358, 365, 383, 403, 432, 435, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 455, 456, 459, 461, 465, 467, 471, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 485
- Lizzani, Carlo 224
- Llosa, Claudia, 36
- Lombardi, Francisco 506
- López Arévalo, Eugenio, 457
- Los 40 cuartos*, 217, 245
- Los cuatro puentes*, 202
- Los deseos concebidos*, 95
- Los dragones de Ha-Long*, 202
- Los jóvenes viejos*, 215
- Los miedos*, 95
- Los olvidados*, 176
- Los rubios*, 508
- Lucía*, 27, 137, 138, 142, 174, 175, 388, 389, 403, 462, 474, 508

M

Macunaíma, 95, 280, 403

Magalhães, Jonas, 281

Maioria absoluta, 82, 83, 264, 344

Mandacaru Vermelho, 270

Manet, Eduardo 172

Maria Candelaria, 176

Maristela, 111

Marker, Chris , 113, 119, 131, 172, 480, 488

Markovitch, Paula 508

Martel, Lucrecia 31

Martelli, Otello , 170, 171

Martin Fierro, 310

Martínez, Jesús Manuel, 471

Massip, José , 129, 168, 169, 170, 172, 431

Matou a Família e Foi ao Cinema, 314

Mauro, Humberto 184, 285

Argentina mayo de 1969, 355

Mazar, Carlos 347

Me gustan los estudiantes, 83

Medvekine, 119

Membre du gouvernement, 131

Mémoires du sous-développement, 22, 27, 146, 149, 150, 175, 389, 403, 474

Menz, Bernardo, 489

Mérida, 34, 73, 80, 82, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 98, 114, 177, 208, 357, 359, 403, 442

Metro Goldwyn Mayer, 463

Mi vida con Carlos, 508

Micciché, Lino , 304, 358

Miracle à Milan, 226

Mon ami Machuca, 508

Montréal, 84, 339, 358, 359, 429, 502

Moscou, 84, 205, 391, 393

Mostra Internazionale du Cinéma Libero de Porretta Terme, 78

Muel, Bruno 119

Mugica, René 215

Müller, Jorge, 91, 466, 489

Muniz, Sergio , 357, 365

Muñoz Suay, Ricardo, 168

Murúa, Lautaro, 91, 164, 215, 374, 375

N

Navarro, Leonardo 458, 459, 460

néoréalisme, 15, 28, 56, 63, 65, 127, 163, 169, 170, 171, 174, 223, 224, 225, 226, 227, 241, 245, 256, 268, 270, 278, 285, 388, 389

Neto, Trigueirinho 270

No es hora de llorar, 467, 468

No nos trancarán el paso, 467

Noronha, Linduarte 270

Noticiero Chile Films, 457, 466

Noticiero ICAIC Latinoamericano, 79, 123, 144, 149, 180, 183, 186, 187, 193, 195, 206, 207, 389, 406, 431, 457, 470, 471

Nouveau cinéma latino-américain, 2, 3, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 49, 50, 52, 54, 55, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 146, 147, 149, 152, 177, 178, 179, 210, 219, 220, 225, 232, 238, 248, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 296, 301, 315, 340, 352, 357, 358, 359, 360, 364, 365, 381, 386, 402, 407, 413, 425, 430, 436, 492, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510

Nouvelle vague, 28, 55, 57, 59, 63, 64, 111, 174, 215, 220, 226, 270

Now, 21, 79, 82, 83, 134, 144, 193, 198, 200, 201, 209, 351

O

O bandido da Luz Vermelha, 314

O Cangaceiro, 264, 265

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, 95, 288, 314, 467

O grande momento, 270

O patio, 270

O poeta do Castelo, 269

Outobre, 131, 134, 314

Oliva, Juan, 217, 239, 245

Ollas populares, 83, 336

On vous parle du Chili ce que disait Allende, 480

Operación Masacre, 355

Org, 251, 258

Orrego, Felipe 482

Orsini, Valentino, 334, 335, 338, 344

Ourouzevski, Sergueï , 131, 174

P

Paisà, 170, 171

Pallero, Edgardo, 177, 239, 245, 257, 258, 293, 336, 337, 358, 365, 441, 467

Palomita blanca, 461

Paramount Pictures, 463

Paredes, Eduardo , 463, 466

París, Rogelio 431

Pasolini, Pier Paolo, 164, 278

Patria Libre o Morir, 469

Peckinpah, Samuel 203

Películas Cubanas S.A. (PECUSA), 154

Peón, Ramón , 154, 156

Pereira dos Santos, Nelson, 50, 51, 58, 63, 66, 96, 112, 121, 141, 255, 267, 268, 269, 280, 285, 288, 289, 406

Pérez, Fernando 186, 431, 432

Pérez, Manuel, 5, 26, 36, 37, 129, 132, 161, 163, 168, 173, 176, 177, 182, 183, 184, 186, 391, 431

Perón, la revolución justicialista, 336

Pesaro, 58, 66, 82, 84, 114, 118, 177, 208, 290, 293, 294, 299, 317, 322, 346, 349, 350, 352, 354, 357, 358, 361, 402, 403, 404, 442

Piaggio, Carlos, 466, 479, 482

Pineda Barnet, Enrique 431

Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo, 344

PLASA, 154

PM, 18, 162, 163, 164

Ponce Barbachano, Miguel, 168, 176

Poudovkine, Vsevolod , 113, 128, 131, 201

Poussière rouge, 432

Primer Carnaval Socialista, 67

Primero de mayo, 467

Prisioneros de una noche, 215

Prisioneros desaparecidos, 474

Prividera, Nicolás 508

Producciones CHIC, 154

PROFICUBA, 154

Ptouchko, Alexandre 131

Pussi, Dolly 245

Pyñeiro, Marcelo 508

Q

Quand passent les cigognes, 174

Qué viva México ! 176

R

Racines, 176

Ramos, Ildefonso 431

Realizadores de Mayo, 355

Rebolledo, Carlos 85

RECAM, 32

Reflexión ciudadana, 335

Reportaje a Lota, 483

Revolución, 82, 351, 406

Reyes, Jaime, 490

Reygadas, Carlos 59

Rien que les heures, 111

Rio 40°, 63, 268, 285, 289

Rio, zone nord, 63, 268, 269

Ríos, Antonio 482

Ríos, Humberto 91, 344, 358

Ripoll, Antonio 338

Ripstein, Arturo, 110, 506

Rivette, Jacques 274

Rocha, Glauber 15, 20, 21, 23, 24, 51, 52, 53, 58, 62, 63, 83, 89, 95, 96, 100, 110, 111, 115, 121, 122, 127, 151, 177, 178, 179, 226, 227, 232, 255, 260, 261, 262, 265, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 327, 362, 365, 372, 382, 386, 402, 403, 406, 413, 426, 427, 429, 430, 439, 441, 445, 446, 450, 451, 452, 467, 471, 500

Rodríguez, Nelson 474

Rodríguez, Pepín 199

Rohmer, Eric 274

Rojas, Orlando 432

Roldán, Alberto, 67

Román, José 5, 26, 81, 85, 87, 88, 113, 407, 435, 437, 441, 462, 471, 483

Romm, Mikhail 131

Rondón, Mariana 508

Rosi, Francesco 334

Rossellini, Roberto , 170, 224

Rotterdam (Festival), 59

Rouch, Jean 306

Roy Hill, George 486

Ruiz, Raúl, 88, 91, 118, 358, 383, 437, 461, 465, 466

S

Sábato, Mario 95

Saderman, Alejandro 68

Salles Gomes, Paulo Emílio , 267, 271, 272, 274, 275, 286, 362

Salut les Cubains, 172

Salvatore Giuliano, 334

San Francisco (Festival), 84

San Sebastián (Festival), 84

Sanjinés, Jorge, 15, 27, 50, 82, 91, 100, 119, 127, 142, 177, 178, 257, 351, 365, 403, 406, 420, 441, 467

Santa Margherita Ligure (Festival), 66, 76, 114, 177, 386

Santos, Roberto 121, 270, 273, 305

Sanz, Luis Alberto 467

São Paulo, Olney 292

Sapiain, Carlos 91

Saraceni, Paulo Cesar, 121, 269, 272, 273

Sarmiento, Valeria 91

Sarno, Geraldo, 177, 257, 365

Se permuta, 432

Seguir andando, 335

Sestri Levante (Festival), 58, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 82, 92, 98, 114, 177, 208, 386

Sganzerla, Rogelio 314

Simonetti, Marcelo 68

Skorzewski, Edgard 172

SLON, 480, 488

Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Vietnam, 202

Société Culturelle Notre Temps, 169, 183

SODRE, 66, 67, 68, 69, 72, 76, 229

Soffici, Mario 220

Solanas, Fernando 14, 15, 21, 23, 24, 47, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 96, 100, 116, 118, 119, 123, 127, 134, 135, 136, 145, 177, 209, 257, 293, 301, 317, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 396, 406, 427, 428, 439, 441, 445, 446, 449, 462, 481, 492, 493, 500, 502, 509

Solás, Humberto 27, 50, 51, 92, 94, 137, 139, 168, 403, 431, 432

Son o no son, 431

Soto, Helvio 91, 445, 461

Soy Cuba, 172, 174

Stroheim, Erich von 267

Subiela, Eliseo 506

Svilova, Elizaveta, 126, 148

Szir, Pablo 91

T

Tabío, Juan Carlos , 431, 432

Taviani, Paolo et Vittorio 334, 338, 350

Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial, 390, 431, 470

Terre en transe, 20, 121, 151, 261, 293, 297, 302, 303, 304, 306, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 403

Terre sans pain, 176

Têtes coupées, 291, 297, 311, 312

Tire dié, 20, 23, 65, 227, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 255, 257, 259, 351, 353, 374, 402, 406, 455, 499

Tonacci, Andrea 314

Torre Nilsson, Leopoldo, 64, 215, 218, 374

Torres, Miguel 179, 186, 293, 431, 470, 471, 472, 480

Tournier, Walter 91

Trabucco, Sergio 177, 466, 474, 480

Trasmallos, 335

Trauberg, Ilya 131

Trauberg, Leonid 131

Trois chants sur Lénine, 131, 132, 197, 204, 205, 422

Troxler, Jorge 91

Truffaut, François, 56, 57, 273, 274

Turin, Victor A. 131

Turksib, 131

Twentieth Century Fox, 463

U

Ukamau, 27, 118, 119, 232, 420, 467

Un carnet de bal, 113

Un grand citoyen, 131

Un homme à brûler, 334

Un señor muy viejo con unas alas enormes, 226

Una novia para David, 432

Una pelea cubana contra los demonios, 174

United Artists, 463

Universal, 265, 463

Unos pocos caracoles, 467

V

Valencia, Carla 508

Vallejo, Gerardo, 83, 91, 256, 336, 337

Varda, Agnès , 67, 172

Vassiliev, Sergueï et Gueorgui 131

Vega, Pastor 86, 128, 168, 186, 431

Vejar, Sergio 171

Venceremos, 476

Venise (Festival), 84, 244, 258, 293, 329

Vent d'Est, 291

Vera Cruz, 111, 264, 265, 266, 268, 277, 280, 298

Vergara, Nano 490

Vertov, Dziga, 24, 57, 117, 119, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 152, 173, 188, 197, 201, 204, 343, 422, 431

Viany, Alex, 268, 270, 273, 284, 285

Vidas Secas, 270, 284

Vigo, Jean , 113, 274

Viña, 24, 25, 34, 59, 62, 63, 67, 71, 72, 73, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 97, 98, 114, 118, 177, 178, 208, 245, 257, 289, 340, 352, 357, 358, 386, 403, 435, 439, 441, 464, 470, 476, 481, 492, 496, 497, 502, 503

Viramundo, 257

Viridiana, 109

VUFGU, 135

W

Wajda, Andrzej , 172, 174

Warner Bros., 463

Wood, Andrés 508

Y

Y el cielo fue tomado por asalto, 206

Y me hice maestro, 67

Ya es tiempo de violencia, 355

Yo soy el héroe, 154

Youtkevitch, Sergueï 131

Z

Zarkhi, Aleksandr 131

Zavattini, Cesare , 169, 170, 171, 224, 225, 226, 229, 388, 389

ANNEXES

ANNEXE I
INTERVIEWS

Interview de José Román

Santiago du Chili, le 24 novembre 2008

Résidence de l'interviewé.

José Román (1940) : Réalisateur, scénariste, critique de cinéma et l'un des responsables de l'organisation des festivals de Cinéma Latino-Américain de Viña del Mar de 1967 et 1969.

Cinemateca y Centro de Cine Experimental

¿Cuál fue el papel que jugó la cinemateca de la Universidad de Chile durante lo años 60?

La cinemateca estaba estrechamente vinculada a cine experimental, eran dos ramas de un mismo departamento. Era uno de los pocos grupos que tenía actividad cinematográfica, digamos independiente de Chile, no comercial, el otro polo era el instituto fílmico de la Universidad Católica. Entonces la gente de Viña acudió a la cinemateca y a cine experimental a pedir patrocinio y ayuda en general. En esos momentos la Cinemateca era muy incipiente, estaba de alguna manera tratando de formar un archivo haciendo por sobre todo actividades de extensión que era lo que la Universidad le pedía para legitimarse, entonces en esa cinemateca se hacían cursos de cine al público en general, se hacían además exhibición para el público en 16 milímetros y se estaba iniciando un archivo de materiales de distintas procedencias no habían un énfasis tan grande en el cine chileno sino que el cine en general, internacional.

¿Qué cine específicamente era el que les interesaba?

El que se ha conocido en Chile como cine arte, películas consagradas por los historiadores del cine, como validas estéticamente.

¿Pero de qué países?

De distintos países, por ejemplo la cinemateca adquiría a veces algunas copias para su archivo en 16 milímetros, recuerdo *Un carnet de bal* de Duvivier, unas películas del realismo poético francés, se haya también *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer, películas del cine mudo como *La generala* de Buster Keaton. Era un archivo muy precario pero al cual se le daba mucho uso como difusión.

¿Esas películas influenciaban a los realizadores de Cine Experimental?

No, no. Había una separación allí. La cinemateca era un área del departamento que se dedicaba a la extensión, el Cine Experimental, mientras tanto, hacia algunas películas institucionales que eran para la universidad misma y otras eran originadas ahí mismo por cine experimental, esto lo había iniciado Sergio Bravo –que fue su fundador- allí realizó algunas de sus primeras películas como *Mimbre* o *Día de Organillos*. Cuando Bravo se fue siguió en esto Pedro Chaskel. También se planificaron en la época de Bravo coproducciones como *A Valparaíso* de Joris Ivens que vino a Chile con una productora francesa.

¿Ustedes daban a conocer películas de otros realizadores latinoamericanos, en la cinemateca o, antes, en el Cine Club de la FECH?

Es que rara vez llegaban a Chile, me parece que se dio los Inundados, la película argentina de Fernando Birri, pero era Es que rara vez llegaban a Chile, me parece que se dio los Inundados, la película argentina de Fernando Birri, pero era escasa la presencia del cine latinoamericano. También recuerdo unas funciones de Cinema novo brasileño que se dio en la Cinemateca, uno de los directores era Vladimir Herzog, eran cortos que nos dieron a conocer el cine brasileño, era la primera vez que lo veíamos. Fue el año 1965 ó 1966. No estoy seguro. En ese momento no había una predilección por el cine latinoamericano como opción, eso despertó recién con el festival de Viña de 1967, pero antes no. Antes era el cine, era la preocupación del cine como fenómeno cultural lo que interesaba.

¿Había algún tipo de relación con la Escuela Documental de Santa Fe, por ejemplo?

No. Raúl Ruiz estuvo estudiando allí, pero fue una experiencia que duró muy poco tiempo. Se trataba de una escuela documental y a Ruiz no le interesaba el documental en esa época. Estuvo muy poco tiempo allí. Por otra parte no había mayor relación de la Cineteca o el Cine

Experimental, con la escuela de Santa Fe. Creo que Bravo a nivel personal había tenido contacto con la escuela de Santa Fe, pero directamente con Fernando Birri. Me lo dijo una vez. Birri parece que conoció las películas de Bravo y de ahí nació una relación personal.

¿Qué textos teóricos cinematográficos conocían?

En esa época era muy poco lo que llegaba acá. Recuerdo que empecé a leer deslumbrado un libro de Sadoul que se llamaba *Las maravillas del cine*. Era un libro muy elemental, muy descriptivo, pero que apuntaba a cosas estéticas. Después lo que nos entusiasmó más a nosotros fue André Bazin que llegó en francés primero. Con nuestro precario francés, que habíamos aprendido en el colegio, leíamos a André Bazin, con Raúl Ruiz y Jorge Leiva, un crítico de cine ya fallecido. Nos juntábamos los tres a traducir los textos de Bazin. Pero éramos una minoría la que se dedicaba a esto. Muchos años después se publicó en castellano, por la época del festival. A Eisenstein también lo habíamos leído mucho, era casi lo único que llegaba.

¿Conocían sus películas?

Algunas sí. Conocíamos *El acorazado Potemkin*, *Iván el Terrible*, *Alexander Nevsky* y ya hacía tiempo que estaba traducido en Argentina, que tenía una industria editorial extraordinaria, había llegado *El sentido en el cine*, *La forma en el cine*. El libro de Pudovkin. Esos eran nuestros libros claves.

¿Pero eso lo conocían sólo ustedes en la cineteca o también se conocían esos textos en Cine Experimental?

Si también lo conocían. Nosotros estábamos formando la biblioteca en la cineteca y era lo más completo que había en Chile, llegaban de todas partes críticos a consultar las revistas y los libros. Algunos críticos como Gladys Pinto también. Estábamos suscritos a *Cahiers du Cinéma*, la *Revue du Cinéma* y una revista de los cine-clubes franceses que se llamaba *Cinéma*. También nos llegaba la revista del British Film Institut, *Side and Sounds*. Conocíamos algo del *Free Cinéma*, la revista *Film Quaterly*, por ejemplo, del nuevo cine norteamericano.

¿Cineastas como Vigo, Ruthmann o Vertov se conocían? ¿Influyeron a los cineastas de cine experimental?

Una de las primeras películas que se adquirió en la cineteca fue *Cero en conducta*. Habíamos visto en un ciclo de cine francés *À propos de Nice*. Esas dos eran conocidas por nosotros. Estaba en el santoral.

¿Qué importancia tuvo para el desarrollo del cine nacional la visita de Grierson, de Rossellini y, sobre todo, de Joris Ivens?

Yo creo que la de Grierson, a parte de que se dieron algunas de sus películas –yo no había llegado todavía en esa época a la Cinemateca- no dejó mayor huella, tampoco la dejó la visita de Rossellini. Rosellini vino aquí tratando de montar un proyecto de coproducción. Quería hacer una serie para la televisión. Rosellini ya había dejado el cine en esos años y pensaba en la televisión como un vehículo mucho más directo de comunicación con la gente. En el fondo tenía una especie de “obsesión didáctica” con la televisión. Quería hacer una serie sobre los conquistadores españoles, se trataba de una coproducción con la televisión de la Universidad de Chile, en esa época el canal 9 de televisión, era el organismo bajo el alero en el que estaba la cineteca y cine experimental. Yo incluso estuve con Rossellini. Hubo reuniones, almuerzos, cosas así. Pero claro, cuando empezaron a hablar de presupuesto se acabo la conversación. Es que aquí prácticamente no había nada. No había tecnología, no había tampoco dinero. Lo que Rosellini necesitaba era un interlocutor con algún poder.

¿Aldo Francia tuvo algún contacto con Rossellini?

Sí, como no. Ya Aldo había estado antes con él en Italia y aquí también.

¿Y eso tuvo importancia posteriormente en su experiencia como realizador?

Sin duda. Aldo Francia era un gran admirador del Neorealismo Italiano. El cuenta que su primera experiencia la tuvo cuando vio en Francia el *Ladrón de Bicicletas*, el año de su estreno. En ese entonces el decidió que tenía que ser cineasta. En esa época el era médico recién titulado. Después vio las películas de Rossellini. Siempre en los proyectos de él, especialmente “*Valparaíso mi amor*” está la presencia del neorrealismo. Esa aproximación a este mundo que trata de ser muy poco manipuladora de la realidad.

Poco manipuladora a pesar de que el sonido tanto en los films del neorrealismo como en los de Aldo Francia es post sincronizado

Claro. Aquí no había ninguna posibilidad en esa época de hacer sonido directo. O lo que se hacía no era bueno en general. Yo creo que no se podía hacer porque ni siquiera Raul Ruiz hizo sonido directo en “Los tres tristes tigres”.

Pasando al caso de Ivens, ¿cómo influyó al cine chileno?

La visita de Ivens tuvo alguna importancia sobre todo porque sirvió para enseñar a los cineastas a hacer una producción de cierta envergadura. Las películas que se hacían aquí eran bastante modestas desde el punto de vista de la producción. Y la de Ivens era una película que exigía una organización de producción fuerte. Los documentales eran verdaderas reconstrucciones. El vino primero a Chile a mirar y a proponerle a la Universidad (de Chile) un tema. El recorrió Chile, lo llevaron a muchos lugares y eligió Valparaíso. Acto seguido se puso a tomar notas. Tomó una enorme cantidad de notas. Volvió a Francia y con Chris Marker hicieron el guión. En el guión se reconstruyen muchas cosas, por ejemplo, hay una mudanza de un cerro a otro. Va gente con sommiers, colchones, etcétera. Eso se reconstruye, porque Ivens necesitaba la mejor luz, el mejor ángulo de toma. No improvisaba casi nada.

¿Y cuál fue el rol de los chilenos?

Ahí aprendieron. Bravo fue asistente de dirección por ejemplo. Ivens de hecho considera a Bravo como correalizador, el asistente de cámara fue Patricio Guzmán –no el mismo Guzmán de la Batalla de Chile-, y Joaquín Olalla, un crítico de cine, también participó. Entonces eso fue importante, porque insufló en los realizadores chilenos la necesidad de hacer películas. Yo creo que a partir de entonces Cine Experimental empezó a agarrar otra dinámica. Además de que Ivens exigió a la Universidad que compraran ciertas cámaras que no habían aquí. No habían cámaras de buen nivel, entonces compraron una Arriflex de 35 y una Arriflex de 16, lo que ya mejoró mucho la tecnología. Eso fue tal vez el aporte más importante. No es que haya suscitado un movimiento de gente discípula de Ivens. Yo creo que no. Incluso Bravo me ha dicho que el no está muy de acuerdo con la película. Así que mal lo pudo haber influido a él.

Pero si sirvió quizás como un detonante para hacer cine.

Exactamente. Eso es lo importante.

Festival de Cine de Viña del Mar

Pasando al tema del Festival de Viña, ¿cómo surge la idea, de Aldo Francia, de convertir un festival amateur en algo internacional?

Fue algo que se hizo por etapas. Una vez que Aldo Francia fundo el cine club de Viña tuvo la idea de hacer un festival amateur, el año 63 si no me equivoco, con cineastas locales. Se llevaban películas incluso en formato 8 mm. Después dijeron hagamos un festival amateur pero a nivel nacional. Después se plantearon hacer un festival que no se llame amateur, fue entonces cuando entraron –no sé si 1964 o en 1965- ya las universidades que tenían ya algunas producciones. Se trataba de la Universidad Católica, con Sánchez y su gente y la Universidad de Chile con Pedro Chaskel y su gente. Empezaron a llevar sus películas. Eso hizo que el festival adquiriera otra categoría, la gente se empezó a preocupar más, la prensa también, hubo un cierto revuelo. Después Francia se planteo hacer un festival latinoamericano, pero siempre de cortometraje documental. Se atrevieron a hacer invitaciones. En esos años era muy difícil hacer un festival de cine latinoamericano porque la mayoría de los países estaban con dictaduras militares. Chile era una isla de democracia todavía. A ningún otro país podían ir los cineastas de Cuba. No podían entrar. Entonces se hizo acá y hubo un entusiasmo enorme. Un apoyo grande de afuera. Por ejemplo se recibió un gran apoyo de la Escuela de Santa fe con gente como Edgardo Pallero que era un motor. Los brasileños también vinieron y las gentes de algunas cinematecas latinoamericanas como la brasilera, la argentina y la uruguaya que eran las únicas que había en América del Sur. Vino gran cantidad de gente. Fue algo desbordante. Fue el año 67. Vinieron también los cubanos que habían hecho festivales latinoamericanos pero fuera de América Latina, en Pesaro. Consideraban que era un acontecimiento que en un país latinoamericano se hiciera un festival de cine latinoamericano.

Me llama la atención que siendo Chile un país donde había bastante desconocimiento sobre el cine que se estaba haciendo en América Latina sea el primer país donde se hace un festival con estas características. ¿De donde viene esa idea?

Eso viene del voluntarismo de Aldo Francia y de su equipo de trabajo. Porque siempre las universidades iban a la zaga de él. Pedro Chakel contaba en una entrevista que le hicieron

para un documental que bueno el desconfiaba todo el tiempo de la idea hasta que lo convencieron de que iba a hacerse el festival.

¿Cómo se financió?

Aldo consiguió que lo apoyara la municipalidad de Viña del Mar que siempre ha tenido muchos recursos por el casino (creo que no había festival de la canción en esa época) entonces era importante esa ayuda, Aldo era un gran productor, recorría todo la industria y el comercio de Viña del mar, como la Compañía de Azúcar y otras que lo apoyaron. Eso fue básicamente el financiamiento.

¿No había resquemores ideológicos de parte de la Municipalidad y de las empresas teniendo en cuenta que el encuentro reuniría a directores asociados mayoritariamente a pensamientos de izquierda?

No hubo resquemores, básicamente por la personalidad de Aldo Francia. El era alguien intachable. Era considerado un cristiano progresista, nunca fue catalogado de marxista, a pesar de que él se declaraba marxista. Se declaraba cristiano marxista. Pero el era considerado simplemente un cristiano progresista al que se respetaba mucho y hubo un apoyo bastante grande. Se consiguió lo que es bastante complicado, el apoyo de toda una municipalidad. Logro la unanimidad de los regidores (concejales) de la municipalidad. Aldo era alguien con un gran poder de convicción, tenía una retorica que lo hacia muy fiable y convincente. Al parecer hubo alguna prensa que hizo algunos alcances entorno al problema de la cosa política, pero fue algo muy discreto, nada que atacara directamente al festival.

¿El término del nuevo cine latinoamericano cuándo se empieza a utilizar entre los cineastas? ¿Antes del Festival del 1967?

Yo no sé si se empezó a utilizar en Pesaro en 1966 o si se empezó a utilizar en Viña. Porque como declaraban ellos mismos en esa época, estos cineastas no se conocían entre sí. Muchas de sus películas tampoco las conocían. El concepto de lo latinoamericano recién emergió ahí por ciertas constantes y afinidades que se daban en una y otra película.

¿Tuvo peso a nivel de público o quedo como un encuentro de realizadores?

Tuvo público, las salas se llenaban. Había especialmente público joven, gente de las universidades que viajaba de Santiago, también gente de otros lugares, como Argentina. Recuerdo que en 1969 llegó una escuela de Cine completa a Viña del Mar. Casi siempre las salas se llenaban.

¿Cuándo se empieza a utilizar el término de nuevo cine chileno?

Tengo la impresión de que se empezó a utilizar en 1969, en Viña del Mar, cuando se estrenaron esos tres largometrajes que siempre los sitúan como emblemáticos: *Los tres tristes tigres*, *El chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso mi amor*. También estaba *Caliche Sangriento* del Festival.

Película que no se presentó en el festival, según el autor Jorge Rufinelli.

Sí, sí se mostro en el festival... Y bueno estas películas hicieron evidente que había una diferencia estética sobre todo con el cine anterior.

¿Pero qué englobaba y qué excluía el término porque son tres películas completamente distintas?

Mira primero la idea de que se presentaba como cine de autor. En las películas chilenas, anteriores, no se les asignaba mucha importancia a eso. En según lugar, se fundaba en una estética diferente con utilización de la cámara en mano, por ejemplo, con historias que no tenían esa lógica causal tan estricta que seguían los cineastas más tradicionales, se buscaba una cierta espontaneidad en la actuación. Por otra parte se proponían como denuncias o aproximaciones diferentes a la realidad chilena, como el caso de los tres tristes tigres que es una película muy desinhibida que busca indagar un poco en la sordidez chilena.

¿Cuál era el referente internacional más seguido, el neorrealismo o la Nouvelle Vague?

Yo creo que la nueva ola francesa y otra película que creo que fue muy influyente en el caso de Ruiz fue *Shadows* de Cassavetes que era una película que habíamos visto juntos a fines de los cincuenta y que nos entusiasmó muchísimo. Y claro, *Valparaíso mi amor* y *El Chacal de Nahueltoro* eran películas de denuncia cosa que el cine chileno, a parte de los cortos documentales, no había hecho antes.

Estas tres películas, algunos autores las plantean como un hito rupturista (Mouesca) y otros como el fruto de un proceso realizado en los años sesenta por los integrantes de Cine Experimental y del Fílmico (Cavallo), ¿dónde las sitúa usted?

En relación con el largometraje son una ruptura. Es otra manera distinta de hacer cine. Había, por ejemplo una película que podríamos decir que tenía cierta afinidad temática con estas historias sociales, que había hecho Patricio Kaulen, titulada *El largo viaje*. Sin embargo, para todos nosotros, en esa época era el modelo de una estética envejecida, convencional e impostada. Ahora pienso que fuimos un poco injustos, porque la película hoy se sostiene bastante bien, pero cuando se plantean las rupturas se es drástico muchas veces. Nos parecía el modelo de la manera en que no queríamos hacer cine, era algo multiestelar, lleno de estrellas conocidas del teatro y la radio. En ese sentido era rupturista. Pero también era una continuidad en relación con la mirada del cine documental. Por otra parte hay que pensar que en el festival de 1967 no solamente se vieron documentales, llegaron también fuera de concurso *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Tierra en trance*.

¿Habían visto algo de Glauber Rocha?

No, era un descubrimiento absoluto. En ese sentido va la continuidad. Era una continuidad en el sentido de seguir la nueva manera de hacer cine que seguía el cine latinoamericano y era una continuidad del cine documental que se había hecho en Chile. Me acuerdo que GLauber rocha fue la gran revelación para nosotros.

Pero Glauber Rocha no fue al festival de 1967.

El no fue nunca a ningún festival de Viña.

¿Podría referirse al encuentro de realizadores del 1967?

Algunas de las cosas de esos festivales se me mezclan. No estoy tan seguro de que pasó en cada festival. Lo que si fue importante en ambos festivales fue que hubo una voz autorizada que dominaba el espacio que era Alfredo Guevara, el director del ICAIC. El era la atracción, la estrella del festival. Cuando había debates con él se llenaba la sala. En esas instancias se empezaron a plantear algunos objetivos referentes al cine y empezaron a aparecer algunos manifiestos cinematográficos y empezaron a tomar los festivales un sesgo manifiestamente ideologizado. Era prácticamente una manera de hacer antiimperialismo para los cineastas de

ese entonces. Sentíamos una amenaza a nuestra identidad porque el cine norteamericano ocupaba las pantallas, entonces el festival de Viña del Mar era un festival ideológico, sin lugar a dudas, ese era el sello que lo marcaba.

Al leer los textos de Guevara en la Revista de cine cubano de 1970, sobre el festival de 1969 llama la atención su lenguaje. Utiliza términos como la “liberación”, “la vanguardia armada” etc. Términos que están muy lejos del lenguaje que utiliza Aldo Francia cuando habla de la “gran familia latinoamericana. ¿Hubo un quiebre ideológico entre cubanos y chilenos?

No hubo grandes confrontaciones. Lo que pasa es que eran discursos con matices y énfasis diferentes, pero que no eran excluyentes entre sí.

Pero por ejemplo usted habla de que el nuevo cine chileno era un cine de autor. En 1969, precisamente cuando empieza a utilizarse ese termino, sale el famoso manifiesto de Solanas y Getino, *Hacia un tercer cine* donde ellos rechazan la idea del cine de autor y proponen la idea de un tercer cine. ¿Ese tipo de contradicciones que estaban en la génesis misma del festival, no produjeron roces?

Yo pienso que cada uno tenía su propio discurso. Cada uno tenía su propia línea. Había por ejemplo cineastas colombianos que decían que el cine tenía que ser de un minuto porque todo lo que se podía decir cabía en un minuto. Eran además películas sin sonido porque no tenían como sonorizarlas. Había el caso de Getino y Solanas que eran muy drásticos. Ellos produjeron mucha polémica porque su discurso era de una politización extrema en torno a una corriente de pensamiento muy argentina, el peronismo. *La hora de los hornos* produjo debate por ello mismo. En la película se denuncia la penetración de cultural del imperialismo y se habla hasta de Platón y Aristóteles como parte de la penetración cultural. Ese discurso nacionalista a algunos les empezó a parecer sospechoso y empieza el debate. Recuerdo que Raúl Ruiz tuvo un encontrón con Solanas en ese festival.

La famosa anécdota en la que Raul Ruiz llama a la gente que estuviera interesada a debatir sobre cine a salir de la sala del encuentro, porque le pareció que lo que allí se estaba discutiendo era solo política.

Exactamente.

¿Esa reacción de Ruiz fue orquestada por ustedes?

No, surgió de pronto.

¿Quién propuso que en el festival de 1969 el tema a tratar en el encuentro de realizadores fuera “Imperialismo y Cultura”? ¿Fue una propuesta del ICAIC o de ustedes?

No lo recuerdo.

¿Cuál fue su rol en ese encuentro?

Yo estaba entre los representantes de la Universidad de Chile como parte de la organización del Festival. Había una escuela de cine en esa época de la Universidad de Chile y Valparaíso. Fue la que cubrió la parte administrativa del festival que le correspondía a la U. de Chile. Hacíamos de moderadores en los festivales. Esa era un poco nuestro rol.

¿Qué le parece que hayan nombrado al Che Guevara presidente honorario del encuentro de realizadores de 1969, cuando había muerto en Bolivia en 1967?

Eso fue un delirio de unos estudiantes argentinos que venían de improviso de Córdoba o Buenos Aires. Llegaron de improviso sin que nadie los hubiera invitado, pero venían a exigir cosas. Nosotros los alojamos en la escuela de cine, les conseguimos literas y esas cosas. Ellos se incorporaron al festival de manera muy activa. Eran de un extremismo bastante infantil. Uno de ellos propuso nombrar al Che presidente honorario, ¡pero el Che ya había muerto! ¡El propuso a un muerto como presidente honorario! Algo que es muy distinto a rendir un homenaje. Me acuerdo que Raúl Ruiz les dijo que le parecía poco serio. Fue mucho más chileno, dijo “a mi no me gusta que agarren al Che para el hueveo”.

¿Cuál fue el papel de Joris Ivens durante ese festival?

Fue sin duda la figura de la sabiduría porque fue un hombre que puso las cosas en su centro, que de alguna manera hizo ver ciertas contradicciones que tenían algunas películas. Recuerdo que había una película de un cineasta argentino que era un documentalista. En su película mezclaba distintas cosas que catalogaba como agresiones del imperialismo. Sumaba una más otra. Mezclaba cosas como la guerra de Vietnam con el asesinato de Kennedy o la muerte de Martin Luther King. Era una película muy efectista con música de Astor Piazzolla. Ivens le

planteó que era una película llena contradicciones. Le dijo que no podía mezclar ese tipo de cosas porque pertenecían a categorías diferentes, a otros niveles.

¿Qué teóricos revolucionarios leían los cineastas chilenos en esa época? Los cubanos y los argentinos estaban fuertemente influenciados por el pensamiento de Frantz Fanon, por ejemplo. ¿Qué leían ustedes?

Sí claro, a Frantz Fanon también lo leíamos nosotros. Eran nombres que estaban en el tapete, Sartre también. Yo recuerdo que Helvio Soto se declaraba por ejemplo sartreano marxista.

¿De las películas de 1969 cuál fue en su opinión la que tuvo más impacto para lo que sería después la realización de cine en Chile?

Tuvo mucha influencia en los documentalistas La Hora de los Hornos y las películas documentales de Santiago Álvarez. A poco andar estaban todos los documentalistas haciendo películas a lo Santiago Álvarez, con letreros incluidos entre medio, mucho trabajo de montaje, pero sin su gracia.

¿Qué conocían del cine cubano antes de los festivales de Viña?

Acá llegó comercialmente *Historias de la Revolución* de Tomás Gutierrez Alea, que tuvo éxito. También se presentó, después, en Viña *Memorias del Subdesarrollo*, esa película influyó mucho a la intelectualidad. Se trata de una película que tenía una propuesta interesante.

¿Se puede decir que hay una relación programática con el cine cubano después del festival de 1969? ¿Hay mayor intercambio de películas, a partir de entonces?

No necesariamente. No se distribuye cine cubano, después, que yo recuerde. No llega a las salas. Las películas que llegaron fueron a través de los festivales, por ejemplo *Las Aventuras de Juan Quin Quin*.

En el testimonio de Guevara en la revista de Cine Cubano, sobre Viña del Mar de 1969, no se menciona en ningún momento a las películas chilenas. No menciona las tres películas de las que hemos hablado, pero se refiere a *La hora de los hornos* y a los films del ICAIC. Dice concretamente que los cubanos fueron los que más aportaron al festival con 19 films, ¿hubo una apropiación cubana del festival?

Mira yo recuerdo que me toco ver la película *Los tres tristes tigres* sentado al lado de Alfredo Guevara. Entonces como el sonido era malo y apenas se comprendía a los personajes, al finalizar la película me dijo: “No entendí un carajo”. Después Littin, que quería hablar con Guevara, y me pidió que le sirviera de puente para llegar a él. Quería ver si conseguía algo. Yo le comenté a Guevara que Miguel Littin quería entrevistarse con él. Me dijo: “De acuerdo, él me interesa como persona, pero su película (*El chacal de Nahueltoro*) no me interesa mucho”. Quizás esos dos encuentros te pueden dar alguna clave... Sin embargo, hay que tratar de ser objetivos. Nosotros estábamos muy contentos porque se habían hecho tres largos muy distintos a los que se habían hecho con anterioridad en Chile, pero si comparamos esas tres películas con obras como “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” o “Memorias del subdesarrollo” hay bastante distancia. Estábamos muy lejos de su tecnología y de su manejo del lenguaje cinematográfico.

Precisamente películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* o *El dragón de la maldad contra el santo guerrero* van a influenciar después a películas chilenas como *La tierra prometida* de Miguel Littin

Claro que sí. Littin se deslumbró entonces con Glauber Rocha. Absolutamente. Tanto es así que lo primero que hizo fue traer al camarógrafo de Rocha, Affonso Beato, para hacer *La tierra prometida*. Se deslumbró. El quería ser un Glauber Rocha. Toda esa grandilocuencia que le gusta a Littin tiene mucho de Rocha.

¿Qué papel juega Pasolini para los cineastas chilenos? ¿Cuándo veo la cámara de Ríos en *El Chacal de Nahueltoro* me acuerdo mucho de la iluminación y la cámara de Tonino delli Colli? ¿Hay alguna influencia real, al respecto?

Yo creo que más que nada es una influencia de la escuela italiana de cámara. Hector Ríos estudio en el Centro Sperimentale. Nosotros prácticamente no veíamos a Pasolini aquí. Creo que la primera película que llegó de él fue “El evangelio según mateo” y es posterior. Antes solamente teníamos referencias de oídas sobre Pasolini. Recuerdo que los argentinos habían atacado *Acattonne*, no les gustó.

Manifiestos cinematográficos

¿Cuándo entran en contacto con los manifiestos cinematográficos Birri, Rocha, Solanas y García-Espinosa?

Yo creo que fue de manera desordenada. Por ejemplo los de Birri se presentaron en el festival, los de Rocha eran anteriores y los conocíamos por revistas como Cine Cubano, ahí lo conocimos nosotros. Birri no fue nunca al festival. Es curioso. El mandaba a sus alumnos y a Pallero – que era parte de la organización del festival –. Por esa vía nos llegaron los manifiestos de Birri.

¿Tuvo alguna consecuencia leer los manifiestos en la realización chilena?

Yo creo que sí, aunque a veces fueron mal digeridos. Por ejemplo -algo que no es un manifiesto si no que realmente se trata de un artículo- la llamada “Teoría del cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa, aquí algunos la entendían muy mal, pensaban que hacer cine imperfecto era filmar descuidadamente, filmar fuera de foco y cosas de ese tipo, un poco como el grupo dogma después. García Espinosa tuvo que defenderse, y aclarar a qué se había referido. Eso lo hizo a través de una polémica en una revista que fundamos un grupo a alero de la Universidad Católica de Valparaíso, la revista Primer Plano, que se transformó también en un centro de debates. Se publicaban cartas de García-Espinosa y de un crítico argentino que se llamaba Amilcar Romero. Yo creo que el manifiesto influyó, pero a veces de mala manera. Había gente muy radical de es sus posturas, que planteaba que todo lo demás no valía nada. Incluso se presentaron en el Festival ese tipo de cosas. Cuando se hizo el primer festival (1967) era tanta la efervescencia revolucionaria que de pronto apareció una película muy preocupada por la estética que era de Margot Berracerraf y se llamaba *Araya* [se presentó en 1969]. Es un hito del documental latinoamericano, trata sobre la gente que se dedica a extraer la sal en Venezuela. Era una película einsesteniana hecha con una técnica perfecta, tal vez la película documental más profesional desde un punto de vista técnico que se presentó. Recuerdo que la empezaron a pifiar. Yo me sentía pésimo, estaba avergonzado porque estaba la cineasta ahí. Me sentí horrible. A mí me pareció una hermosa película, pero el resto la pifiaba porque no había un rito revolucionario. Algo parecido ocurrió en el festival del año 69 cuando se presentó una película sobre Astor Piazzola de Mauricio Berú [*Fuelle querido*, se presentó en 1967] que venía a romper todo lo que se había visto antes que eran luchas callejeras, estudiantes peleando con la policía, etcétera. Berú era un técnico de primera, un

tipo brillante, que hace este ejercicio de estilo lindísimo y empezaron a pifiarlo. Armaron un berrinche. Esta radicalización también conducía a esos extremos.

¿Nociones como el tercer cine de Solanas y Getino se aplicaron aquí?

Se pensó siempre en eso. Había hechos objetivos al respecto. Las películas chilenas rara vez tenían espacio en las pantallas que estaban ocupadas por las empresas distribuidoras europeas o norteamericanas (preferentemente). No daban cabida a lo chileno, o si lo hacían, las proyectaban en fechas muy malas. Por ejemplo a Luis Cornejo le dieron el mundial de fútbol para su película. Por eso la gente pensaba que necesitaba reivindicar ciertos derechos. Reivindicaron el tercer cine, un cine no comercial, un cine -según las palabras de Guevara-, que buscaba dividendos ideológicos y culturales, pero no económicos. Se pensó durante todo ese tiempo en eso. Es importante destacarlo. Los cineastas no andaban detrás de ganar premios ni de ganar dinero con sus películas. No había esa ansiedad actual de hacer películas muy comerciales o que pasan en los festivales, películas para estar “en onda” con lo que se está produciendo. En ese momento, en cambio, era un orgullo decir “no, yo no estoy en onda, estoy en contra de eso, estoy haciendo otra cosa”.

¿Cómo surge el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular?

Yo tengo la idea de que eso lo escribió Miguel Littin. El no le consultó a nadie de repente lo publicó. Recuerdo que personalmente cuando lo leí, junto a un grupo de críticos de cine como Sergio Salinas –que falleció hace poco-, nos pareció muy discutible, punto por punto. Pero Littin lo puso como un hecho consumado.

Me llama la atención que es probablemente el único manifiesto latinoamericano que en su origen es firmado por casi todos los organismos relacionados con el cine en el país (el Centro Experimental, por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica por los círculos de Valparaíso) pero a la vez muy rápidamente se desprenden de él. ¿Por qué pasa eso?

No lo sé. Lo que sí recuerdo es que no me gustó nada cuando lo leí. Estaba en absoluto desacuerdo con una serie de cosas que se plantean ahí. Esa postura excluyente me parece atroz.

¿Qué consecuencias tuvo a largo plazo?

Creo que ninguna. Cada uno seguía haciendo el cine que quería hacer. Por ejemplo el cine que hacia Raúl Ruiz no tenía nada que ver con ese manifiesto y a Ruiz le interesó un bledo ese manifiesto. Es una especie de gesto demagógico. Littin siempre ha tratado de posicionarse y adquirir un rango de influencia. Siempre ha intentado aparecer como figura líder de diferentes cosas.

Chile films

¿Qué papel jugó Chile film durante la UP?

Chile films creo que en un comienzo funcionó porque empezó a producir documentales con una buena base de producción cosa que no habían tenido ni las universidades ni las experiencias privadas como las de Giorgio di Lauro. Con Chile films había la posibilidad de hacer documentales con una buena infraestructura y se hicieron bastantes. Eran sobre la realidad chilena. También ellos los distribuyeron. Recuerdo que un documental que hice yo, en la Universidad Técnica del Estado –donde trabajaba en esa época- fue distribuido por Chile Films. Era un documental en 35 mm. Pero el problema se dio cuando se plantearon como productores de largometrajes de ficción. Hubo una politización de Chile films. Las dos corrientes que pesaban en Chile-films eran más bien una corriente vinculada al Pc y otra vinculada al Mir. Ambas se enfrentaron porque querían hacer películas históricas de alto presupuesto. Los comunistas iba a hacer Balmaceda y los miristas Manuel Rodríguez. Se empezó a gastar mucho dinero en pre producción de esas películas.

¿Hay quizá alguna influencia de Torre Nilsson en esta idea de hacer películas épicas?

No lo creo. Torre Nilsson ya había sido lo suficientemente desprestigiado por los argentinos como para ser tomado en cuenta.

Lo preguntaba porque es el referente más cercano que había en el Cono sur en cuanto a películas históricas.

Sí, claro, él había hecho *El santo de la espada*, sobre San Martín, en Argentina, que dicen que era muy mala. Pero no, era una cosa que se les ocurrió a los de Chile films. Una especie de grandilocuencia creativa. Las dos secciones empezaron a competir para ver quien hacia

primero la película. Gastaban mucha plata en todo eso. Yo les dije en esa época que con todo lo que habían gastado podrían haber hecho dos películas modestas, de producción más baratas.

¿Pero Chile Films financiaba otras producciones en ese momento?

No. Chile Films era prestadora de servicios. Ellos tenían laboratorios de sonido y de imagen. Por lo menos el revelado de negativos lo hacían ellos.

¿Se termina entonces con Chile Films la dependencia de los laboratorios argentinos?

Solamente en lo que respecta al revelado de negativos, las copias se seguían haciendo fuera. En Argentina y, a veces, en Brasil.

Interview de Miguel Littin

Université d'Arts, Sciences et Communication, UNIACC.

Santiago du Chili, le 25 novembre 2008.

¿Cómo surge la idea de *El Chacal de Nahueltoro*?

Bueno surgió de una gran inquietud social que venía de los primeros momentos de mi vida en que yo me interesé en el cine. Yo había hecho teatro en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, hice teatro aficionado, teatro callejero, teatro que recorría el país, pero todo relacionado a las salas de los sindicatos obreros, a las salas universitarias y comencé a tomar las primeras notas sobre la situación social y cultural de Chile. Entonces descubrí el caso del Chacal de Nahueltoro que está basado en un hecho real. Leí titulares de diarios, investigué. Encontré cosas que me llamaron poderosamente la atención, como por ejemplo declaraciones de él al juez. El juez le preguntaba: “¿Por qué mataste a los niños?”, y el decía: “Para que no sufrieran los pobrecitos”, y era la misma respuesta que había dado la tragedia griega. También la pregunta: “¿Cómo vas a morir Canaquita?”, “Sin chistar porque sería feo”, algo que se acercaba mucho a las grandes frases dictadas por los héroes de la emancipación chilena, en 1810, que siempre decían una gran frase antes de morir: “O vivir con honor o morir con gloria” o posteriormente Allende diciendo que se abrirían las grandes alamedas. No hay chileno grande, que tenga noción de su propio valor, que no diga una frase importante antes de morir. Pero a diferencia de ellos, éste era un campesino analfabeto. Entonces, ¿qué clase de personaje era este? Se lo podía ver a la luz de los escritos de Franz Fanon, el *sociólogo argelino* que hablaba sobre la violencia que el subdesarrollado impone sobre sí mismo porque no es capaz de detectar a su verdadero enemigo, o de verlo a través del sino trágico de la tragedia griega, donde la mujer mata a los niños para que no sufran.

¿Había usted leído a Fanon antes de realizar la película?

Sí, claro. Naturalmente que la tragedia griega también, por supuesto. Como le decía, me interesé por el caso particular de este individuo llamado José del Carmen Valenzuela Torres, apodado el Chacal de Nahueltoro y por cuál era su particularidad en relación a un comportamiento típico de la condición humana. Yendo a los juzgados de policía, yendo a las cárceles, hablando con prisioneros, con condenados a muerte, con campesinos que vivían en similares condiciones a las cuales vivía José del Carmen Valenzuela Torres, encontré esas particularidades de su vida: su infancia, su andadura por la vida, el sometimiento, el aprendizaje y la muerte. Siguiendo esos planteamientos trágicos, dividí entonces la tragedia de su vida en capítulos, partiendo prácticamente con su muerte, con algo que ya todos los espectadores (chilenos) prácticamente sabían y conocían, y desde allí al desarrollo de esta vida que no fue vida sino una especie de limbo, o de muerte, o de paréntesis, dentro de la condición humana.

Me llama, a mí, poderosamente la atención que el primer largometraje de ficción que realiza el centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile haya sido dirigido por usted que pertenecía al Canal 9 de televisión y no por alguien de ese centro. Si bien es cierto que usted mantenía relaciones con Cine Experimental no formaba parte de éste. ¿A qué se debió que lo eligieran a usted?

Yo tenía mucha relación con Centro Experimental. Yo venía de la Escuela de Arte Dramática de la Universidad de Chile de haber estudiado técnica dramática, actuación y dirección. Todas las ramas del teatro. Venía también de haber escrito obras de teatro que fueron importantes en su momento y ganaron premios nacionales e internacionales y que fueron estrenadas en Chile. Era un dramaturgo que tenía casi nueve obras publicadas y representadas. De ahí pasé a dirigir, justamente en base a esos conocimientos, al canal 9 de la Universidad de Chile. Dirigí obras de Arthur Miller, de Ionesco, de Pinter, todo lo que era la vanguardia anglosajona en el teatro, con carácter social, y al mismo tiempo la vanguardia europea que llegó a Chile a través de la televisión y no del teatro. Por lo tanto tenía ya a esa edad (25 años) un bagaje bastante importante, en cuanto a la experiencia y a las realizaciones. Así mismo había recibido premios nacionales por las obras que había dirigido, había actuado como asistente en cine

experimental con prácticamente todos los directores y había hecho un primer cortometraje en 1964 que se llama *Por la tierra ajena*. O sea que era una persona que estaba dentro de la estructura de Cine Experimental y como tal participé de los talleres que se realizaron buscando un tema para realizar un largometraje. A juicio de todos, el tema más importante de los presentados era *El Chacal de Nahueltoro*. Tenía yo la capacidad para reunir capitales privados de tal forma que pude lograr establecer los fundamentos de una producción cinematográfica a través de los capitales privados y de los capitales que presentaba la universidad. Era la única posibilidad de hacerlo.

¿Cómo fue el trabajo en grupo? Trabajar con Hector Ríos, Pedro Chasquel, Fernando Bedet...

Muy bien. Yo ya tenía una experiencia larga de haber trabajado en grupo. Dirigir una obra de teatro es más o menos la misma experiencia y dirigir una obra para la televisión como La muerte de un vendedor viajante, significaban un trabajo con equipos muchísimo más numerosos y complejos desde el punto de vista técnica. Había dirigido grandes eventos como la llegada del hombre a la luna, en que trabajé con ocho o más camarógrafos, directores de fotografía y escenógrafos. Tenía una experiencia bastante solida. Además yo conocía por ejemplo a Héctor (Ríos), conocía su experiencia y sus capacidades porque ya había trabajado con él antes y con Pedro (Chaskel) y con Fernando Bellet quien es y será siempre mi gran maestro en el cine.

¿Cuáles eran sus referentes fílmicos en esa época?

Pasolini, El evangelio según San Mateo y sobre todo Rossellini con Roma ciudad abierta y Alemania Año Cero, Visconti y su subyugante puesta en escena en la Tierra Trema y el Gatopardo, todo el Néorrealismo italiano y también la Nouvelle Vague francesa Godard que

en esos momentos rompía con todos los esquemas y abría nuevos puntos narrativos, el nuevo cine inglés, muy crítico con la sociedad... el teatro de Brecht, sin duda.

La cámara de Héctor Ríos me recuerda en algunos pasajes de EL Chacal de Nahueltoro al trabajo de Tonino delli Colli en El Evangelio según Mateo. ¿Había algún interés por asemejarse a eso?

Usted me pregunta por mis referentes y evidentemente que mis referentes culturales son muchos hacía referencia a Marx y Engels, y en el campo del cine a los que les he nombrado y en literatura Neruda, Vallejo, Huidobro. En música, sobre todo músicos clásicos como Mahler por su estridencia y por la discontinuidad musical entre lo que parecía disarmónico. Son cosas que podemos encontrar en la naturaleza misma. O sea, una montaña tiene un punto de vista para mirarla. Se mira desde abajo, o desde arriba si es que uno ha logrado subirla. Desde las grandes piedras del río Ñuble, donde filmamos la película, los seres humanos aparecen como diminutos en relación a la naturaleza. Allí el hombre está perdido en una maraña de circunstancias que son como una tela encubierta que lo va atrapando hasta que desaparece en ella. Por eso la manera de caminar de un ser como José del Carmen Valenzuela Torres que apenas desliza sus pies sobre la tierra para mantenerse oculto, porque sabe que si alguien lo mira es hombre muerto. Se trata de conclusiones a las que uno llega a través del compromiso con la vida y con la historia que está narrando. Por supuesto que cada vez que filmo o cada vez que pongo la cámara en alguna parte van a aparecer todas las influencias que tengo. Uno es parte de una gran formación y uno toma su pequeña antorcha allí donde encontró la llama encendida que los demás que pasaron por el mundo han dejado. Todos somos hijos de una dialéctica cultural. ¿Qué es la vida? Nada empezó por si sólo. ¿Dónde estuvo el inicio, decía Tagore, en una historia que no tiene ni comienzo ni final como es la historia humana? Somos hijos de las circunstancias múltiples de la cultura universal pero también de un punto de vista original y de un aporte que hacemos a la mirada sobre el hombre.

En la película hay una constante referencia a la madre. ¿Forma parte esto del sino trágico al que usted se refería en un comienzo?

Claro, aunque yo no estoy tan seguro de que nosotros estemos predestinados a matar a la madre. Pero tampoco estoy muy seguro de si la madre está predestinada a matar al hijo. Entonces desde el punto de vista americano edito sería tal vez narrado a la inversa de cómo ha sido narrado por la tradición clásica y europeo sobre todo. En algunas de sus preguntas siento una mirada que viene evidentemente de no creer que éste continente tiene una mirada propia que existe antes de que llegaran los españoles. Había entonces ya una mirada cósmica, que había ya poesía, que había ya una tradición una forma de mirar los astros y establecer los ciclos del tiempo, o sea había ya una cultura.

Precisamente de eso quería preguntarle. ¿Qué grado de conocimiento tenía usted del cine latinoamericano cuando hizo esta película?

Yo había visto prácticamente todo lo que era el cine brasileño: Rocha, Pereira dos Santos, Cacariague y muchos documentalistas. Había visto Gutierrez Alea de Cuba, Humberto Solás, Pastor Vega y muchos otros. Había visto cine argentino, criollista, como el cine musical o adaptaciones de novelas hechas por Del Carril como *Las aguas bajan turbias* de Roa Bastos y mucho cine mexicano. He visto mucho cine en español de América Latina, desde los cómicos como Tintán y Cantinflas hasta los documentales sobre la revolución mexicana y los grandes films de realizados por Einsenstein como *¡Qué viva México!* o los filmes realizados por Gabriel Figueroa que ha sido uno de los referentes constantes de los grandes cielos de este continente fotografiados con nubes cuando todo el mundo buscaba borrar las nubes. Ellos buscaban cubrir el cielo de nubes porque estaban muy imbuidos de los planteamientos de los muralistas mexicanos: Diego Rivera, Orozco, Siqueiros que conforman un movimiento social importante. Forman todo lo que, al amparo del ministro de Cultura José Vasconcellos en México, hizo la reforma educacional y cultural de México y por ende también de gran parte de América Latina, que tiene que ver con el momento histórico de los frentes populares antes

de la Segunda Guerra Mundial. Son movimientos vinculantes que van y vienen en relación a América Latina. Nosotros veíamos todas las películas de América Latina que llegaban y también todas las películas europeas veíamos todo Godard, Resnais y la vanguardia americana, o sea, Casavetes y todos ellos. Nunca tuvimos fronteras.

Pasando al festival cine de Via del año 69. ¿Me podría decir cómo fue la presentación del Chacal de Nahueltoro?

Yo llegué con la película desde un laboratorio en Buenos Aires y desde el aeropuerto (de Santiago), donde me habían ido a buscar unos amigos, me fui con ellos a Viña. Se proyectó la película y hubo al final un gran silencio, casi como si estuviéramos en un acto religioso. Recuerdo que cuando estaban proyectando la película, ésta terminaba pero que todavía quedaba un rollo en la caseta. Corrí a la caseta y le dije al proyccionista: “Corte aquí”. Fue un momento de discusión porque el proyccionista pensó que estaba loco. Él no sabía quién era yo. Yo bajé la palanca y corté la proyección. Le dije que terminaba ahí y que encendiera las luces. Me di cuenta ahí de que *El Chacal de Nahueltoro* era producto de una historia y de una estética inconclusas y que todos los latinoamericanos somos producto de una estética inconclusa, de ciclos históricos inconclusos, que no han terminado. Antes de su finalización se ha producido siempre una falta de conclusión en la que va produciéndose una especie de giros dolientes que todavía no está definidos. En la pintura, por ejemplo el caballo de Diego Rivera que guía Zapata tirando de la brida en uno de sus más bellos pinturas en Cuernavaca, está a punto de caerse del cuadro. Inconclusos son los rasgos de los guerreros en Diego Rivera. Inconclusas son las pinceladas de Orozco. Neruda es inconcluso en el canto General a América cuando clama y llama e interroga a las piedras y pregunta dónde estuvo el hombre. ¿Dónde termina esta historia que aún no se inicia? Como inconclusos son los ciclos de conocimiento de nosotros mismos. Hemos llegado a crear una identidad latinoamericana porque somos producto de una historia y de una cultura inconclusa. Y en ese momento yo bajé de la sala de proyección y ahí terminó la película. Este rollo yo mandé que desapareciera, que se botara. Lo vi yo sólo una vez y nunca más se vio.

¿Qué había en el rollo?

Era la conclusión de la película. Termina cuando sacan el cadáver. Luego salían hacia fuera se subían a una carroza, aparecía trayendo el cajón, lo llevan, pasan por un puente, viene un tren, llegan al cementerio y hacen una típica cola donde van a enterrar a la gente. O sea concluía y quedaba en el espectador la sensación de haber asistido a un rito completo después del cual podía ir satisfecho a su casa.

Creo que es usted uno de los pocos realizadores que al momento de la primera proyección del film decide cual será su final.

Es que el espectador se iba a ir con un caso concluido en cambio el espectador se va así con la carga de lo que no concluye y queda el espacio en el que pudo haber intervenido o puede intervenir aún.

¿Cómo fue la reacción de los espectadores?

La reacción de los alumnos de las escuelas de cine argentinas fue desconcertante. Se me acercaron mucho a decirme que la película no era concluyente, que no tenía una proyección política suficientemente clara. Efectivamente es así: las cosas no hay que decirlas, hay que dejar que uno las deduzca. Yo no tenía nada que ver con el movimiento argentino reiterativo y peronista de lanzar panfletos y cosas, hasta hoy no tengo nada que ver con eso. Creo que está bien que si alguien quiere hacer cosas panfletarias que las haga pero eso no tiene nada que ver con el arte. Por lo tanto fue de esa manera. Hubo alguien que me dijo: cineasta cubano como Alfredo Guevara -una persona muy importante en la formación del movimiento de cine latinoamericano- que me dijo: “Guárdala, no la muestres. La película no conduce a nada”. Yo le dije: “Agradezco tu consejo pero la película se va a exhibir”. Finalmente me fui a dormir

esa noche y al otro día en la mañana cuando ya me iba de Viña – que no es precisamente uno de los lugares, ni uno de los Festivales que más convoque mis sentimientos afectivos, porque siempre ha sido una tierra difícil – Joris Ivens del cual yo había sido asistente antes de filmar *El Chacal de Nahueltoro* en *A Valparaíso*, vino hacia mí rodeado de gente joven, en el hotel, abrió los brazos y me dio un gran abrazo y me dijo que mi película le había explicado Chile y América Latina y que era lo más importante que había visto y era sin duda lo más importante del festival. Y esas palabras de Ivens recorrieron rápidamente por todo el festival y en dos o tres minutos más, la película que no conducía a nada conducía a todo y la película que era aparentemente inofensiva se había transformado en la más punzante, política y dura que había en el festival, en el cine de América Latina y en diez minutos más era un clásico, por lo tanto, lo que se dijo en su momento, la opinión de la gente de los críticos no me ha importado nunca nada, porque en solo pocas horas un hombre con su autoridad cambió decididamente la situación de una película.

Llama la atención que no haya sido un latinoamericano el que haya hecho ese comentario. Es decir finalmente la película fue validada como un hito del cine latinoamericano por un europeo.

Lo latinoamericano no nace, necesariamente, de quien nace en América Latina. Joris Ivens es un hombre universal. Es llamado el holandés errante: nació en Holanda, filmó en Francia, filmó en Argentina, en Chile, filmó en todo el mundo. Era además el tipo de cineasta al cual nosotros aspirábamos por cierto que la opinión de Ivens era más importante que todas las demás por su obra.

¿Asistió usted al encuentro de realizadores de ese festival?

Sí.

¿Cómo fue el ambiente? Siempre se habla de una especie de tensión entre la visión chilena – por ejemplo aquella de Raúl Ruiz – y las posturas abiertamente y explícitamente asociadas a una tendencia política determinada, como es el caso de Guevara o de Solanas.

Yo no vi esa tensión. Forman parte del mito. No sé si ellos habrán discutido alguna vez. No tengo mucha noción que en todo caso no pasaron de ser hechos secundarios registrados por algunas personas que no tuvieron la capacidad de ver lo fundamental que era el encuentro de las cinematografías latinoamericanas a la luz de las pantallas y de la sombras. En cualquier caso creo que discusiones de esa naturaleza se produjeron en 1967 y no en 1969. Pero la verdad es que no tengo una noción al respecto. No sé si habrán discutido o no... seguramente sí.

¿Qué significa para usted y cuándo empezó a utilizarse el término nuevo cine latinoamericano?

Empezó a utilizarse allí en los festivales fue la primera vez que lo escuchamos. Partía de conceptos distintos, diferentes de un compromiso con el ser humano, de un compromiso con los cambios, con las transformaciones. El cine chileno había sido hasta entonces un cine de sketch, de pseudo erotismo que no llegaba tampoco a ser tal, que eran copias de las comedias mexicanas o del sainete español pero sin la gracia de éste, copia de las películas “cosmopolitas” argentinas, que no tenían relación propia con el hombre y la cultura chilenas y por eso que se trataba de un cine nuevo, sin lugar a dudas. Había una nueva literatura, una nueva canción chilena que había tomado elementos del folklore para desarrollar convertir la canción solitaria en una sinfonía en definitiva. Era una nueva elaboración del país por lo tanto también el cine se hizo parte de una forma de pensar diferente y distinta. Más allá de ámbito de solamente lo mal hecho, lo chapucero, lo pobre a atreverse a pensar como hombres contemporáneos que podían atreverse a pensar y mirar la historia de su país y atreverse a decir algo.

Siempre se habla de tres hitos que son *El Chacal de Nahueltoro*, *Tres tristes tigres* y *Valparaíso mi amor*. ¿Tienen algo en común además de la fecha y haber sido filmados con la misma cámara?

Sí, esa visión nueva de la que hablaba, distinta, diferente. El cine de la cultura y de la sociedad chilena. En los Tres tristes tigres el hombre solo se pierde en los meandros de una ciudad desconocida, fuera de sí mismo, con una identidad perdida. En Valparaíso mi amor hay un canto de amor desesperado a la ciudad a Valparaíso, pero también a través de contar en forma realista el drama de una familia. Son cosas que tanto Raúl Ruiz como Aldo Francia vivieron. Son también sus realidades. Y a su vez yo había vivido con cosas similares también con El Chacal de Nahueltoro. Además como decía con la misma cámara se filmaron las tres películas. Éramos parte de un movimiento que quería y exigía en los hechos la renovación del cine chileno y que la hizo a través de las obras. Y que tenía una distancia larga en relación a otros movimientos de América Latina como los movimientos que tenían un sello político vinculante más estrecho como el caso del peronismo o el caso de “ismos”, éramos partidarios de la discusión abiertas y que existieran todas las formas de poética y de cine posibles de expresar.

¿Quizás por eso una película como *La hora de los hornos* no tuvo una acogida tan grande en Chile como la pudo tener en otras partes?

A mí no me parece ni siquiera una película, me parece un largo spot comercial de algo que yo no quiero comprar. No veo yo de dónde meten tanto ruido al respecto. Sin duda que Solanas es un cineasta con gran talento y lo ha demostrado en su obra narrativa, en *El exilio de Gardel*, en *Sur*, e incluso en los documentales que ha hecho en este último tiempo, pero usted me habla del caso específico de la Hora de los Hornos. Ciertamente si el film manifiesta algo a mí no me manifiesta nada. Me parece un spot comercial de algo que yo no quise comprar, no compraría ni compraré.

Pasando al tema de los manifiestos. ¿Manifiestos como los de Rocha, de Solanas o el famoso ensayo de García Espinosa, tuvieron alguna incidencia en el contenido del Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular de 1970?

No. Usted me habla de un manifiesto de Solanas... No sé cuál es el manifiesto.

Hacia un Tercer Cine de 1969.

Yo redacté el Manifiesto de los cineastas de la UP. Yo saqué una pluma un papel y lo escribí. Le puedo contestar. No conozco las elucubraciones de Hacia un Tercer Cine. Hay muchos libros y muchas cosas que se han escrito pero que no han tenido incidencia en el cine. El cine es algo tan modesto como una obra de albañiles. Evidentemente que tiene un arquitecto, también hay que poner un ladrillo, construir la ventana, luego el balcón y luego poner la ventana. Pero pasa que ellos empezaban poniendo la bandera y eso no tenía sustento. Una bandera y un manifiesto se sostienen sobre obras. ¿Dónde estaban las obras? Estamos hablando de cine.

¿Cómo es entonces la génesis de ese manifiesto del año 70?

Lo explico rápidamente. Yo me reunía constantemente y buscaba un acuerdo. No había acuerdo, habían posturas diferentes. Había gente que quería, seguramente influida por otros manifiestos, como el caso que usted señala, querían en el caso de que ganáramos el gobierno conducir el cine con cauces muy definidos y con diques. El grupo del cual yo participaba, adelantándonos a cualquier dique y a cualquier cauce, elaboramos ese documento. Lo escribí yo y lo propusimos a la asamblea de modo tal de que fuera un mar abierto, sin fronteras, en

que todos pudieran expresarse en el futuro sin cortapisas ni sin censuras. Por eso que el manifiesto de los cineastas de la unidad popular, afirma por sobre todo la libertad de expresión y el no maniqueísmo y el no conductismo y se opone a toda imposición de estructuras burocráticas. Porque yo era consciente de que el stalinismo había detenido la creación en la URSS. Estábamos conscientes de que el peronismo era un dique en el desarrollo de los cineastas argentinos. Teníamos consciencia cara de que nuestros países se habían producido fenómenos que estaban fuera de lo que era el arte y no contemplaban la naturaleza misma deductiva del arte y no conduccionista de ella y porque nos oponíamos a toda dictadura, inclusive si esta era del proletariado.

¿Por eso parten afirmando en el primer postulado que el cine es un arte?

Exactamente. Le vuelvo a decir, al redactar el manifiesto yo estaba muy consciente de que se trataba de una propuesta y también era un compromiso para que todos fuéramos más libres.

¿Quiénes formaban ese grupo?

Sergio Castilla, Sergio Trabujo, Jorge Müller, Ríos, Chaskel, Fernando Bellet, los documentalistas. En fin, a la larga el documento fue suscrito por todos, fíjate. En toda esta controversia muy transparente y muy clara entre los cineastas chilenos, fue un documento que de pronto los identifico a todos y todo el mundo lo firmó, hasta hoy.

¿Dónde se publica por primera vez?

Fue un documento interno del Comité de Cineastas de la Unidad Popular.

¿Qué incidencia tuvo el manifiesto en la práctica?

Ahí están las obras. Son obras sin cortapisas, sin censura, en las que cada uno dice lo que quiere y no hay ninguna corriente que niegue a otra en Chile. El manifiesto dice “no negamos ninguna tendencia”. Y por ejemplo, hasta hoy, y sobre todo en esa época y después del golpe de estado (1973) se crean movimientos solidarios en torno a la gran obra documentalista de Guzmán, en torno a la gran obra de Chaskel, al cine argumental. Creo que es un documento que tuvo una importancia bastante unificadora para todos los cineastas de izquierda y siempre lo planteamos como tal. Fue un documento de los cineastas de la Unidad Popular. No era un documento para todos los cineastas, sino para quienes quisieran suscribirlo.

Pasando a Chile Films. ¿Hubo alguna política clara en esa entidad durante la época en que usted lo dirigió, a principios de la UP?

Sí. Queríamos crear, hacer películas, hacer real el manifiesto. Esa era nuestra política y nuestro planteamiento y yo llegué a Chile Films para cumplir con ello, con el Manifiesto. Y así se lo propusieron los cineastas al presidente Allende. Y así fue mi compromiso con él y con los cineastas. Por eso lo primero que realizamos cuando llegamos a Chile Films fueron los talleres de cine. Que estaban dedicados a filmar a los nuevos cineastas y a tener como guía y maestro a los cineastas que tenían mayor experiencia. Pero que fuera el colectivo quien decidiera. No sé si teníamos tanta razón o no pero esa fue la tendencia del primer año.

¿Cuáles fueron los principales obstáculos que enfrentó?

La burocracia partidista. La burocracia partidista que no entendía que estaba frente a un fenómeno como el cine y el cine no tiene cuota de partido. La mayoría de los cineastas éramos independientes de los partidos, siendo hombres de izquierda muy comprometidos como lo ha demostrado toda la historia de Chile, pero que no necesariamente reciben ordenes de un Comité Central, sino que son hombres libres, pensadores, intelectuales, que más que indicaciones, señalan rutas y caminos que recogen de la vida. De alguna manera profetizan, pero ese es el rol del artista como establecían los griegos. O sea fijar en el lomo del poder como unos tábanos para que éste brinque, camine. O sea, sin pensamiento crítico no hay desarrollo dialéctico de la sociedad.

¿Fue por esos problemas que usted se salió de Chile Films?

Sí, cuando me vi inmovilizado. Estaba casi todo el tiempo discutiendo con burócratas que no tenían nada que ver con el cine. No hacía yo nada de cine ni lo hacía nadie. Me dije, le dejo la oficina a los burócratas y me voy a hacer cine. El verdadero poder de un cineasta es hacer películas. Ahora yo era un presidente muy sui generis porque esta ad honorem, no era funcionario ni nunca lo fui. Por ello no tenía nada mío, salvo un afiche del Presidente Allende en la pared que lo tomé y lo llevé para mi casa. Ni siquiera les dice adiós. Le envié la carta de ocho páginas al presidente dándole las gracias y me fui a filmar la Tierra Prometida, que es lo mejor que pude haber hecho, además.

Me llama mucho la atención un convenio entre Chile Films y el ICAIC que creo que es del año 1971. ¿En qué se tradujo ese convenio?

En que hubiera una vinculación muy concreta con películas que se filmaron o se terminaron allá. Películas que se filmaron aquí, cineastas cubanos que vivieron a Chile y viceversa. Hubo películas chilenas que se proyectaron en Cuba y otras cubanas que se proyectaron aquí.

¿Es *La tierra prometida* una de esas películas?

Sí, pero también *La batalla de Chile* y otros títulos que ahora no recuerdo. Dentro del marco jurídico que se estableció de reciprocidad con el ICAIC había la posibilidad de ir a terminar allá las películas y utilizar los laboratorios.

Pasando a *Compañero Presidente*, ¿por qué se hace esa película?

Fue una idea del Presidente Allende, él fue el gestor de toda la película. Él me llamó a mí, fui y conocí los detalles, conocí a Régis (Debray), venía llegando de lo que fue su encarcelamiento en Bolivia. Me mostraron el cuestionario y el marco dentro del cuál iba a discutir el presidente y Régis. El presidente me preguntó qué me parecía y le dije que creía totalmente inadecuado que contestara un cuestionario. Para Régis era muy fácil preguntar ese tipo de cosas, siendo un intelectual europeo (y eso no es una connotación despectiva), sino que más bien alguien con una visión que viene de las aulas y del magisterio y la enseñanza, pero sin el compromiso y la capacidad para pensar sin cortapisas toda la realidad de Chile. Alguien que no tiene el compromiso y la responsabilidad que implica el hecho de ser presidente. Allende me dijo “Bueno, tomaré en cuenta lo que usted piensa. Pero usted filme y yo usaré mis capacidades políticas”, es decir, “haga usted lo suyo que yo se hacer lo mío”. Pero, así mismo, yo busqué intervenir dentro del filme como una tercera voz y convencí a Régis que fuera él quien la expresara. Es decir que si por un lado era escéptico del proceso, por el otro afirmara su convicción de que la historia había transcurrido en este país y no era producto de un juego burgués, politiquero o demagógico, sino que era muy profunda la historia de la lucha de clases chilena y Allende era uno de los hitos importantes y fundamente de esta larga lucha social que ha costado tanto dolor al pueblo chileno. La película se hizo. En ella, los dos están discutiendo y el presidente está exponiendo su proyecto político de una manera audazmente peligrosa. Se lo hice ver, le dije que no me parecía realmente que el Presidente de Chile expusiera su estrategia política a la luz pública en ese momento. Nosotros también estábamos sorprendidos por las cosas que allí decía y entonces, a Régis (Debray) le

dijimos que por favor, que no era posible que en él pesara su propio ego sobre el compromiso. Son cosas que se hacen a pesar de lo que uno piensa y por lo tanto la película la hicimos con todas esas controversias de opinión, en las cuáles yo no dejé de dar mi punto de vista.

¿Por qué participó del proyecto si estaba en contra?

Estaba seducido por la personalidad de Allende y por otra parte por el compromiso del momento en que vivíamos. Al mismo tiempo estaba seducido por la propuesta estética. Tu me dices cuál es el origen y yo trato de ser lo más transparente posible contando hasta las intimidades que un director no cuenta, pero creo que ya ha pasado el tiempo suficiente para poder hacerlo. Creo que quien me ha conocido y ha visto esta entrevista sacará sus propias conclusiones. Pero fueron momentos muy tensos. Cuando Debray le pregunta a Allende qué fue lo que sintió cuando murió el Che yo detuve la filmación y le expresé al presidente que su respuesta no me parecía la más adecuada, cosa que a él le molestó mucho. Quedamos los dos solos discutiendo porque todos los demás escaparon y yo haciéndole ver sus razones: “Usted no piensa así realmente. Usted tiene que expresar en esta entrevista que va a recorrer el mundo y que va a quedar en Historia, lo que realmente siente”. Ese día no filmamos más. En la noche el presidente me llamó para que fuéramos a cenar. Cenamos, sin hablar ni una sola palabra sobre el tema. Allende nunca pedía disculpas, ni tenía por qué pedir las tampoco. Al otro día seguimos filmando. No es como se ve allí, como si fuera una película sin tensiones.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje?

Tres días. Fueron dos días en Santiago y otro más en Valparaíso. Esa noche, en Valparaíso, me escapé del palacio presidencial y me fui al puerto solo. Estaba lleno de dudas acerca de si debía seguir o no. Porque de pronto están hablando en plena... la gran cualidad de la película y en eso yo estoy equivocado es el dialogo muy distendido, donde Allende explica todo lo que quería hacer. Tal vez Allende ya tenía claro de que no iba a poder hacerlo y de que estaba

dejando de alguna y otra manera un testamento. Pero un testamento que está lleno de su personalidad: se le ve riendo, haciendo bromas, equivocándose, dando cifras inexactas, bueno porque es producto de una improvisación que muestra la gran personalidad de él.

La cámara del documental, subjetiva y en constante movimiento parece ser el tercer punto de vista del que usted hablaba. Un tercer participante dentro de la conversación.

Precisamente eso fue lo que se buscaba.

¿Pero volviendo a Debray, por qué acudir a un europeo para hacer el cuestionario, por qué no un chileno que conociera el proceso histórico?

Bueno porque el Cuestionario es de él. Él lo plantea. Piense en la génesis misma de nuestro pensamiento. Nadie era nacionalista. Nosotros siempre tuvimos una visión internacionalista de los intelectuales, las luchas y el desarrollo de los pueblos y las naciones, como hijos de una cultura que es universal. Nunca nadie cuestionó el por qué alguien nacido en Francia no pudiera cuestionar la política que se hacía en Chile.

Si me permite un alcance. La película, para mí, es la expresión del Manifiesto, porque es precisamente una película que no se cierra, que no se convierte en la Apología de Allende, que no da un retrato cerrado del líder, sino que lo cuestiona. Es decir es un film sin diques.

Así lo pienso ahora. Y le doy un gran valor. Gran valor. Y digo realmente que para conocer a Allende hay que ver esa película, olvidándome que yo tengo que ver algo con ella, porque está ahí sin hacer declaraciones. Casi es un vecino el que está ahí, discutiendo y hablando.

Pero realmente en el momento aparecía difícil de digerir porque estábamos viviendo momentos muy tensos. Los planteamientos que hace Allende sobre las fuerzas armadas chilenas yo no los compartía, de allí que en la banda sonora se repite dos o tres veces la misma pregunta: “¿Usted cree que las FFAA no intervendrán?”. Y él dice: “Sin duda van a participar de la inquietud del pueblo. Sin duda estoy seguro de que las fuerzas Armadas de Chile tienen otra tradición, otra historia”. Sin embargo, no ocurrió como el pensaba en ese momento. Pero ahí está su grandeza. Pero en esos días no estábamos pensando en que cuarenta años después íbamos a estar hablando de compañero presidente tú y yo en una universidad privada como ésta.

¿Cómo financiaron la tierra prometida? Realmente se nota que hay mayores recursos a los de sus films anteriores.

Bueno en primer lugar en ese momento el dinero no tenía mucha importancia en Chile. Yo y mi equipo más cercano hicimos toda una alianza con las familias de Colchagua y de la zona donde yo nací, Palmilla y el Huique, ese es el grupo humano que actúa en la película. No había problemas de traslado ni de comida. Muchas veces ellos mismos aportaban, eran cooperativas de campesinos, Chile no vivía en el neoliberalismo económico de hoy. Por otra parte, en cuanto a película virgen y esas cosas, bueno nosotros habíamos ganado dinero con *El Chacal de Nahueltoro* y todo ese dinero fue invertido en la Tierra Prometida. Luego la gente hizo cooperativas. El equipo humano está unido por un sentimiento comunitario. Son otros tiempos y momentos. Si hoy se tratara de hacer esa película, bueno, no hay presupuesto para hacerla en Chile evidentemente. Eso se puede entender a la luz de que era un proceso totalmente abierto, que esa gente no tenía que trabajar todos los días tampoco, podía llegar un grupo y decir vamos a filmar y ellos decían que sí. Lo tomaban como una invitación, no como un trabajo y así había fiesta tras fiesta. Así había por una parte una euforia del momento y, por otra una gran urgencia, de parte mía y del grupo más cercano por terminar la película porque veíamos que el fin se presentaba.

¿Nunca pensó en cambiar el fin de la película viendo lo que pasó (el golpe)?

No. Justamente por eso se ha señalado en muchas críticas que de alguna manera se profetiza el final. Claro es que la historia de Chile es una reiteración de un mismo final. Ocurrió en 1910, en la Coruña, en Marusia, en Santa María de Iquique, ocurrió el año 1938 en los doce días de la república socialista, en las grandes huelgas mineras de los 50, en las grandes matanzas en el norte. Esta es una larga historia de luchas y de sangre. Y volvió a ocurrir en 1973.

¿Por eso ambienta la película no en la Unidad Popular sino que en un tiempo no definido, pero quizá en la década de los treinta?

Sí porque si hubiese sido en la UP, habría sido una afirmación antojadiza de algo que era posible que ocurriera, casi socialismo ficción, pero de la otra forma no, porque estaba recurriendo a hechos históricos, basado en los grandes aniquilamientos campesinos de Ranquil que son de la época del 38.

¿Tiene algo de intencionalmente didáctico la película?

Pareciera, uno la ve a la distancia y así lo diría. Pero también tiene una gran picardía campesina que se expresa a través de parábolas y de cosas muy sencillas como sentencias. Sin duda que hay una influencia brechtiana de la cual había participado cuando tenía 16, 17, 18 años en todos estos movimientos teatrales. Está en la música que logra un distanciamiento, está pensada como una cantata.

Usted llamó al director de fotografía [Affonso Beato] de Glauber Rocha. ¿Por qué quiso participar con él?

Bueno porque es sin duda un gran fotógrafo. Yo lo conocí en Nueva York nos hicimos grandes amigos, hablábamos mucho, y bueno estando juntos el me dijo: “Yo voy a Chile si tú quieres, yo te llamo”. Llegué aquí, se hizo posible la película y lo llamé. Pero también porque era una forma de participación abierta internacionalista de cineastas que teníamos un mismo pensamiento.

¿Pero usted pensaba en *Antonio das Mortes* y ese tipo de películas cuando concibió el film?

Nunca he dejado de pensar. Claro. Además los elementos del folclore que nos también la base de la gran poetisa chilena que es Violeta Parra que conduce estos primeros sonos casi onomatopéyicos y los convierte en gran música es también tomar desde el folclore mismo estos grupos de vagabundos que van de lugar en lugar como leyenda contada a través del relato oral alrededor del brasero, sobre todo en los campesinos chilenos que antes la televisión tenían esta manera de relacionarse con la fantasía con la maravilla y eleborarla casi como una tesis poética y política. Todo ello eran también uno de mis objetivos. Yo diría fuertemente influenciado por la visión de la pintura de Goya, sobre todo la pintura negra.

Para terminar y sé que es una pregunta compleja. Usted habla de una teoría de lo inconcluso, que a mí me hace pensar en el Eterno retorno, de Nietzsche, me podría sintetizar ese pensamiento? ¿En qué se manifiesta en sus películas?

Son ciclos de historia inacabados, que no fueron concluidos y de los cuales sabemos muy poco. Es decir, se sabe muy poco de la cultura Maya y de la cultura Azteca y de antes de ellas.

Conocemos fragmentos de esa poesía, fragmentos de esa arquitectura, fragmentos, pedacitos de lo que fue el hombre y su pensamiento. Llega una época de oscurantismo que es la Colonia, peor también conocemos apenas lo que fue de ella en los distintos países de América Latina. Y después en los ciclos de independencia influenciados por lo que fue la Rev. Francesa y los movimientos independentistas europeos con fragmentos de las primeras ideas renacentistas, un renacimiento que en america latina no se produce hasta hoy, y a fines del siglo XIX viene después la lucha anarquista que son distintas en cada país y de las cuales apenas conocemos fragmentos, retazos, señales que quedaron de alguna manera marcando el tiempo, pero no hemos llegado a concluir nada. Somos producto de una evolución permanente que se diferencia del eterno retorno en que aquí no hay descanso como el vuelo de los pajaros que quieren encontrar un árbol y cuando llegan a ese árbol para tener descanso y seguir volando el árbol es remecido y los pájaros son condenados a morir en el vuelo porque el corazón se les paraliza. El latinoamericano está condenado a volar cuando se nos paraliza el corazón, inconclusa es la batalla de Zapata y la comuna de Morelia, inconclusas son la batalla de Tupac Amaru y la independencia, inconcluso es el pensamiento de Bello, inconcluso es la Revolución Cubana, la Revolución Chilena, inconcluso es el esfuerzo gigantesco de Allende, con solo mil días

¿Y el cine?

También absolutamente inconcluso y producto de una estética inconclusa. Pero se trata no sólo de un fenómeno latinoamericano yo creo que eso está en los fragmentos disperso, aparentemente, de la pintura de Picasso, del Guernica. Hay una mujer que corre con un niño, hay fragmentos negros, oscuros, fragmentos de tela, luego hay un hombre que vuelve la cabeza hacia el cielo aterrado luego hay un caballo que corre por una habitación que no tiene principio, pero que tampoco tiene final, el cuerpo de un guerrero que está decapitado, con los pies casi cayéndose del cuadro, una mujer que solloza, fragmentos de las telas y al medio, a un costado está el sol una péquela ampolleta de 25 watts que cuelga apenas se ilumina, es como el ojo de Dios que está ciego o tuerto porque no se atreve a mirar. No se ven nunca las bombas ni los aviones, se ven los efectos, y cada vez que usted empieza a tomar distancia,

más distancia de esta pintura que no tiene nacionalidad ni continente en la mente del hombre - ¡inconclusa es la guerra civil española-, se va usted alejando sin fin y de alguna u otra manera influye en la conducta estética de los seres de este tiempo. Y luego esa presencia inconsciente en la literatura, en la pintura, en la poesía, y por lo tanto, también, en el cine. Yo he llegado a la conclusión que somos parte y producto de una estética inconclusa.

Interview d'Octavio Getino

Buenos Aires, le 5 janvier 2011.

Résidence de l'interviewé.

¿Qué grado de conocimiento de las experiencias cinematográficas latinoamericanas tenían al momento de hacer *La hora de los hornos*?

En ese momento en Argentina no había escuelas de cine, al menos en Buenos Aires. Las únicas que había eran la Escuela de la Plata y la de Santa Fe. Entonces uno estudiaba en Buenos Aires en el único centro, que era casi una cooperativa, en donde en dos o tres años se llegaba al conocimiento de la historia, la técnica y la práctica cinematográfica. En ese momento, en la mitad de los años sesenta, la casi totalidad de la gente que hacía cine no salía de escuelas, porque no las había en toda América Latina. La formación venía a partir de la práctica, de la experiencia en alguna especialidad técnica, así se iba arribando a lo que era la dirección cinematográfica, vinculándose a otros técnicos o profesionales. En ese sentido, la mayor experiencia que uno tenía en cine era el visionado y el análisis de películas. Había algunos cine-clubes acá en Buenos Aires, yo diría que eran cines para cinéfilos, donde uno podía ver de manera asidua todo lo que estaba ocurriendo en Europa y algunas experiencias del cine independiente norteamericano. Lo que más influyó sobre nosotros, sobre nuestra generación, fue el cine europeo, sobre todo el cine italiano de aquel entonces – no ya el neorrealismo sino el post neorrealismo y la comedia críptica – y la Nouvelle vague francesa. También fueron importantes para nosotros algunas películas españolas, el deshielo de algunos filmes soviéticos y el cine de los países nórdicos. Eso era lo que uno consumía y debatía. Hay que señalar que la práctica cinematográfica acá era de los jóvenes. Como no había un instituto de cine que se ocupara de los jóvenes, sino que se ocupaba más bien de la empresa privada, el espacio que nos quedaba era el de la realización de cortometrajes. Se trataba de cortometrajes documentales o cortometrajes ilustrativos de algunas expresiones artísticas. Funcionaba entonces, como hoy, un fondo nacional de las artes que ayudaba a este tipo de expresiones. Los festivales que se hacían eran de cortometrajes, no sólo nacionales sino que también

internacionales. Era lugares de mucho atractivo para nosotros, los jóvenes. A partir de esa experiencia uno fue comenzando a producir. En mi caso particular, antes de entrar a la escuela que se ocupaba de formar gente para largometrajes de ficción, yo había hecho trabajos en 8 milímetros y algún documental. Yo los hacía porque estaba vinculado con un cine-club. Después de eso hice un cortometraje sobre unos pescadores en el río de la Plata [*Trasmallos*, 1965] que ganó el primer premio en el concurso que hacía esta organización que se llamaba Asociación de Cine Experimental (ACE). Eso me permitió contactar a otro grupo de gente que también hacía cortometrajes, entre los cuales estaba Fernando Solanas, Horacio Verbitsky – un hombre que en aquel momento estaba en la crítica cinematográfica –, Fernando Arce y Alberto Fischerman, un director de cine nuestro que ya murió.

¿Gerardo Vallejo también formaba parte de ese grupo?

No, aún no estaba. Te hablo de 1964. A mí también me interesaba la literatura, de hecho había ganado por un cuento [*Chullec*] un premio compartido con Ricardo Piglia. Había ganado el premio de Casa de las Américas de 1964 [Cuba]. La aproximación al cine de la que te hablaba antes, me permitió vincularme con este pequeño núcleo. Valentino Orsini, que se encontraba de viaje por aquí, se interesó en lo que yo había hecho y me incorporó a este grupo. Él había hecho proyectos de carácter comercial e institucional, para empresas italianas, y aprovechaba su estadía acá para hacer una coproducción italiano-argentina. Nos propusimos hacer un largometraje de ficción. Era un proyecto bastante de vanguardia y de ruptura. El instituto de cine lo rechazó. Esto fue durante el gobierno de Illia, que era democrático... Después de eso el grupo se disolvió, los jóvenes se unen cuando tienen posibilidades de filmar y de encontrar recursos, cuando eso no ocurre, la individualidad pesa más que la asociatividad. Ahí quedamos. Pino [Fernando Solanas] se interesó en seguir con el proyecto, él venía de un sector que había roto con el partido comunista tradicional, yo venía de una experiencia de militancia político-sindical, vinculada al peronismo y al trotskismo, era una corriente de izquierda dentro del movimiento peronista. Ambos coincidíamos en la necesidad de continuar aquel primer proyecto, pero encarándolo de otra manera. Se trataba ahora de hacer una especie de documental sobre cómo veíamos el país y sobre qué es lo que pensábamos que había que hacer para que este país cambiase.

¿Pero al momento de iniciar el rodaje de *La hora de los hornos*, ustedes conocían lo que se estaba haciendo en otros lugares de América Latina?

Sí. Conocíamos los antecedentes del documentalismo argentino, ya no sólo los cortometrajes de diez minutos de los que hablaba antes, sino que las primeras tentativas de Fernando Birri en la Escuela Santa Fe. También de alguna manera podíamos acceder a algunas cosas de lo que se estaba haciendo en el cine cubano. Por otra parte el Cinema novo [Brasil] nos importaba mucho y conocíamos algún corto de lo que estaba haciendo Sanjinés, en Bolivia, con el grupo *Ukamau*. Conocíamos también las tentativas parecidas que hacían Mario Handler y la gente de la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay. Cuando empezamos a filmar nuestro proyecto ese conocimiento de alguna manera estaba presente. Habría que añadir que conocíamos el cine documental europeo: Joris Ivens, Chris Marker, etcétera, etcétera. Comenzamos a darnos cuenta de que si estábamos proyectando hacer una película como *La hora de los hornos* ésta tenía que ser distribuida en circuitos no convencionales – no estaba pensada para ser distribuida en circuitos comerciales porque promediando el rodaje de la película ya nos encontrábamos en dictadura. Debido a eso decimos ver si podían desarrollarse circuitos de difusión clandestina. Armamos una torta de un poco más de una hora con cortos como *Now* de Santiago Álvarez, *Mayoría Absoluta* de Leon Hirszman, de Brasil, *Revolución* de Jorge Sanjinés, la última secuencia de *Tire Dié* de Fernando Birri, etcétera. Firmamos para ello un convenio con lo que era entonces el Frente Estudiantil Nacional, una corriente nueva que estaba disputándole a la vieja izquierda tradicional la conducción del movimiento universitario y que estaba formada por una confluencia de distintos sectores que habían roto con el Partido Comunista, sectores que estaban evolucionado desde el cristianismo y otras corrientes... Como te decía, firmamos un convenio con ellos para establecer las pautas según las cuales tenían que hacerse esas exhibiciones. Evidentemente hubo fallos, porque las pautas establecían que las exhibiciones no podían hacerse en lugares públicos o más o menos conocidos y con más de veinte o treinta personas, y sin embargo fue allanado un lugar con doscientas personas que estaban viendo este material. Eso está en los diarios. Bueno, lo importante es que fue una experiencia positiva. Con esto te quiero decir que en el transcurso de la realización de *La hora de los hornos*, junto con la revisión crítica de lo que estábamos haciendo, que pretendía ser un escalón superior a lo que se había hecho [en cine] hasta el momento, también estábamos preocupados por su uso, es decir por los destinatarios del producto. La cuestión era cómo arribar a estos destinatarios, es decir, no sólo producir algo sino que al mismo tiempo concebir sistemas de difusión y distribución.

Esa torta de la que me habla, que incluye los cortometrajes...

Está en Coordinación Federal, la tiene la policía.

Claro, pero esa torta la montaron antes de terminar *La hora de los hornos*, ¿verdad?

Sí, claro.

¿Entonces la idea del Cine-Acto es previa a que terminaran de filmar *La hora de los hornos*?

Surge en ese proceso. Uno no teoriza y de ahí sale todo, yo creo en la propia praxis, en la propia práctica que uno va realizando, en contacto con una realidad concreta, que en este caso era la nuestra. Era eso lo que nos llevaba a ir avanzando en el proceso de *La hora de los hornos*, lo que incluía la investigación, la temática, la estructura narrativa, la concepción de un cine para actores más que para espectadores de cine; la concepción de un documental que ya no se limitase al carácter etnográfico, sociológico o antropológico, sino que tratase de tener incidencias políticas, con los actores mismos de la política. Como decíamos en *La hora de los hornos* todo espectador es un cobarde o un traidor, una frase que viene de Franz Fanon. La experiencia se fue desarrollando en ese sentido, a partir de 1966. En 1968 se terminó el montaje de la película y se llevó a Pesaro, donde tuvo una gran repercusión. Ahí nos encontramos por primera vez con algunas personas que nosotros sólo conocíamos a través de sus películas: directores brasileños, cubanos, etc. En esa misma muestra se presentó la película *Las Aventuras de Juan Quin Quin* de Julio García-Espinosa y *Memorias del Subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. Además había películas de Bellocchio.

Pensaba que usted no había podido ir a Pesaro.

Sí fui. Estuvimos en Pesaro con Pino Solanas. Fue apasionante. Había gente que venía al festival directamente de París. Era una especie de manifestación juvenil, creíamos que nos comíamos el mundo.

¿Proyectaron integralmente la película?

El primer día se pasó toda la primera parte y, después, se pasó la segunda. Con la segunda parte se inició el debate. Con la primera parte todos estaban de acuerdo, porque todo el mundo venía de lo que eran las trincheras, de las barricadas de París, del ideario del Che, la guerrilla

y la Revolución. Todo era más o menos lo mismo. Sin embargo, la segunda parte era la historia del peronismo, que aunque estaba analizado críticamente en *La hora de los hornos*, en la izquierda europea estaba asociado, y sigue estándolo, a los populismos y al filofascismo. Creo que, en ese momento, esa intelectualidad en su casi totalidad no entendía nada de lo que ocurría en América Latina, ni tampoco se interesaba por ello, sino que solamente por lo que les preocupaba a ellos. Se trata de una visión eurocéntrica que han tenido siempre en París o en Roma... no hablo de Madrid porque entonces prácticamente ni existía. Marcaban desde esa posición las líneas de lo que tenían que hacer países o cinematografías como las nuestras. Nosotros amábamos el cine europeo, pero no queríamos ser piezas de un ensamblaje o una maquila de lo que ellos habían hecho, sino que adaptar o recrear esas cinematografías desde lo que eran nuestra visión y nuestro sentimiento.

¿Cómo surge la idea de que eventualmente se le pueden añadir nuevas notas a *La hora de los hornos*?

Fueron dos años de análisis. Creo que en las parejas o en los pequeños grupos que hacen cine debe haber una discusión teórica muy intensa. No me imagino que a los hermanos Taviani o a los hermanos Coen se les ocurran las cosas así como así. Puede ser, pero en todo caso cuando estás encarando una obra que trata de tener una incidencia política concreta – producir un cambio –, tienes que medir todo lo que estás haciendo. Y si estás haciendo un documental más todavía porque estás haciendo un trabajo de investigación, de elaboración de ideas. En nuestro caso fueron dos años de muy intenso debate y de análisis crítico – en ese momento estábamos sólo Solanas y yo – a los fines de ir definiendo las distintas partes de la película. La primera parte estaba concebida para un público que no conocía la Argentina, y tiene una dinámica que utiliza estéticas o políticas de muy distinto tipo de cine. Sin embargo, también nos interesaba ver de qué manera podíamos incidir en las exhibiciones, que tenían un carácter mucho más específico, más local. Sabíamos, por experiencia, que las proyecciones debían ser de pocas personas. El que iba ahí se estaba comprometiendo. Además llevar a cabo las exhibiciones era un gran compromiso para la gente que tenía que transportar las latas y los equipos de proyección. El otro día vi uno de esos equipos. Yo ya había olvidado cómo eran, pesan como diez o doce kilos. ¡Son pesadísimos! Había que llegar con ellos a lugares que variaban según los sectores, según los territorios. Desde lugares de clase media alta que querían conocer la cultura, lo que se premiaba en Europa [*La hora de los hornos* se premió en Pesaro] hasta un trabajo en barrios donde a veces no había luz, y resultaba difícil encontrar las

condiciones para hacer proyecciones en una casa o en un pequeño galpón. Quienes se encargaban de este trabajo ya no era el grupo original de Solanas y Getino al cual después se sumó Vallejo, sino que la existencia del material fílmico convocó a una serie de gente que venía del cine o no y que arribó a la política a través de la difusión de *La hora de los hornos*. Algunos murieron.

¿Es el caso de Enrique Juárez, por ejemplo?

El caso de Juárez y el de Pablo Szir. Jorge Cedrón no llegó a eso, pero sí participó con nosotros¹¹⁷³. Se hicieron distintos grupos en Santa Fe, la Plata, Buenos Aires y había una coordinadora que nos reunía cada varios meses para ver qué hacíamos ante lo que estaba ocurriendo. Nosotros sacábamos unas notas que se llamaban *Notas de Cine Liberación*, me acuerdo que en una de ellas, que estaba ubicada en una revista que sacamos el año 1972 que se llamaba *Cine y liberación*, se dan todas las indicaciones técnicas sobre cómo hacer la proyección. Había una didáctica técnica que se acompañaba de pautas y recomendaciones para la exhibición. Se empezaba a plantear ya el *Cine-Acto*, por lo menos desde el punto de vista teórico. Planteábamos que esto [*La hora de los hornos* y los filmes que exhibían los grupos] no se trata de una película sino que debe ser concebido como un acto de solidaridad, de encuentro, de fraternidad. La película es parte del acto, pero importa tanto lo que diga cada uno de los participantes como lo que diga la película, entonces, decíamos, prepárense para tener una reunión, lleven empanadas o vino o música y si alguien quiere leer un poema, que lo haga. Es decir que se vaya preparando el clima a los fines de que cuando la película se proyecte, en determinados momentos se pueda interrumpir, cuando la gente quiera, para analizar o plantear algunas cuestiones.

Le tengo una pregunta respecto de las versiones de la película. Como resido en Francia el primer acceso que he tenido a *La hora de los hornos* se ha dado a través de copias de distribuidores europeos. Sin embargo, he conseguido copias de la película, hechas en Argentina, y me he dado cuenta de que son distintas de las que circulan en Francia. Por ejemplo en la versión argentina hay una entrevista a Perón que no está en la copia que yo poseo [Editada por Trigon-Film, Suiza].

¹¹⁷³ Enrique Juárez, Pablo Szir, Jorge Cedrón et Raymundo Gleyzer sont les quatre cinéastes assassinés par la dictature argentine.

Eso se incorporó después del festival de Pesaro. Había un compañero en Madrid, que murió, Carlos Mazar Barnett, al cual se le encomendó que hiciera una entrevista a Perón. Es una entrevista donde el viejo está duro y fijo como una momia. Pero era muy importante ponerlo porque fue uno de los primeros antecedentes de los documentales que le hicimos a Perón años después. Además, acá la imagen de Perón no estaba [estaba proscrita]. Cuando nosotros hicimos *La hora de los hornos*, Perón estaba en Madrid.

Se lo preguntaba precisamente por eso, me parecía difícil que lo hubieran entrevistado en Madrid, antes de 1968.

Claro, eso se agregó en una difusión que se hizo acá y es posible que esté en algunas de las copias. Hubo un momento en que cuando vimos ciertos usos que se le estaban dando a la película, nos dijimos que *La hora de los hornos* quedaba restringida a las distintas agrupaciones del peronismo, sean del tipo que sean, desde la ultra derecha – que no tenía ningún interés en proyectarla – hasta la ultra izquierda, pero que no podía ser utilizada contra el peronismo. Eso ya nosotros no lo admitíamos. Eso fue lo que nos empezó a diferenciar de un grupo que apareció poco después -que yo estimo y quiero- y que se llamó *Cine de la Base*, donde estaba Raymundo Gleyzer. En todo caso, el concepto de la autoría, del derecho de autor, no estaba en nosotros. De la misma manera que decíamos que la película era un pretexto para el acto, también podía ser modificada de acuerdo al territorio y a las circunstancias, cuando lo creyeran oportuno los mayores responsables, que no éramos nosotros y a los que ni siquiera conocíamos, y que eran las organizaciones político-sindicales y universitarias que se dedicaban a su difusión.

Pero, al final de la primera parte de *La hora de los hornos*, a principio de los años 70 ustedes incluyeron una serie de imágenes. Al plano fijo y muy épico del Che muerto añadieron imágenes de Allende y de Perón, si no me equivoco.

Eso se hizo en 1973 cuando acá se abre el proceso democrático. Yo estaba en ese momento en el Ente de Calificación Cinematográfica. Hubo que hacer cierta presión sobre el circuito de exhibición, pero la película se pasó en veinte salas. No proyectamos la segunda parte o la tercera, que nosotros pensábamos que podían ser más polémicas, era sólo la primera. Se estrenó en el Cine Libertador, en la avenida de Corrientes. Con Pino [Solanas], en ese momento, hablamos de la necesidad de ir adecuando el material. Si antes aceptábamos que un

grupo pasase una parte y no otra nos dijimos que en esas circunstancias eso también era posible. Además desde que terminamos la película, en 1968, hasta 1973 hubo cambios en América Latina. La primera parte ya no podía terminar con la muerte del Che Guevara, porque había habido una serie de tentativas políticas revolucionarias en distintas partes, así como el regreso de Perón a Argentina y unas movilizaciones que, en 1968, uno ni siquiera hubiera tomado en serio. En consecuencia no se podía terminar sólo con la imagen del Che. El Che sí, pero además había que añadir imágenes que actualizaran, a la luz de 1973, lo que había ocurrido con nuestro país y con América Latina.

Ahora bien, al añadir esas imágenes hubo un cambio de discurso interesante porque se pasa del apoyo a la lucha armada, al apoyo de las vías democrático-electorales, encarnadas en este caso por Allende y Perón.

No, porque ya habíamos filmado con Perón dos documentales, *Actualización política y doctrinaria* y *La revolución justicialista*. Gerardo Vallejo ya había hecho *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Pino ya empezaba *Los hijos de Fierro*, con compañeros que habían trabajado con nosotros. Yo empezaba a hacer con la televisión italiana *El familiar*, un largometraje de ficción, se trataba de una serie que se realizó junto con otros realizadores y que se emitió en la televisión italiana, en marzo y abril de 1973, con Ruiz, Sanjinés, De Andrade y Sábato. Entonces era toda una experiencia nueva. A nosotros nos encontraba 1973 diciendo: señores aquí hay que hacer cosas. Además habíamos tenido otra experiencia, el Cordobazo [movilizaciones de 1969]. Hubo entonces otra tentativa nuestra, los Grupos de Cine Liberación querían hacer cine con otras tendencias [con otros grupos]. El proyecto se llamó *Argentina los caminos de la liberación*. Éramos doce o trece, pero los trabajos eran anónimos, algunos de los realizadores eran conocidos como Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn y Pablo Szir, a quien mataron. Gerardo Vallejo también colaboró en el proyecto y yo, con dos capítulos. Pino [Solanas] en cambio no participó porque estaba ya con *Los hijos de Fierro*. Fue una experiencia linda porque ese trabajo lo empezaron a utilizar los grupos políticos. Nos dimos cuenta de que ciertos grupos utilizaban sólo algunos de esos cortos – era una película compuesta de cortos – mientras que otros grupos preferían utilizar otros cortos, de acuerdo a su intencionalidad política. A nosotros no nos molestaba mucho. Me acuerdo de que el que más gustaba a la gente era uno que había hecho Subiela, sobre la preparación de una bomba molotov, y que estaba hecho con mucho humor. Como te digo, no existía de parte nuestra el concepto de obra terminada, que debiera ser respetada. Por el contrario se trataba de obras que

tenían que tener espacios de uso muy concretos – pero que para nosotros eran bastante amplios – en los que los militantes, los jóvenes, pudieran darles la utilización que quisieran. Las películas eran una propuesta y un pretexto para dinamizar una actividad de cambio. Pero las cosas cambiaban en el tiempo: 1968 no era lo mismo que 1973. Y pasar *La hora de los hornos* en Buenos Aires no era lo mismo que pasarla en Santiago del Estero o en Santiago de Chile. Ahora recuerdo, porque tú eres de Chile, que la primera vez que *La hora de los hornos* se pasó en una televisión de América Latina fue en Santiago de Chile. Ahí estaba Raúl Ruiz...

Por lo que sé tuvieron una pequeña polémica con Raúl Ruiz, Viña del Mar en 1969.

Eso fue durante el debate del Nuevo Cine. En Chile estaba Miguel Littin, al frente de un canal, pero no recuerdo el nombre.

Debe haber sido el Canal de la Universidad de Chile.

Me llevó para hacer una entrevista y estuve una hora allí. Littin pasó durante la entrevista algunos fragmentos de *La hora de los hornos*. Así que los primeros fragmentos de esa película que pasaron en un canal de televisión fueron en Santiago de Chile. Esto habrá sido en 1969 o 1970, quizás 1971. Después ya se pasó completamente en televisión pública. Con esto te quiero decir, en relación a *La hora de los hornos*, que el proceso fue distinto al de hacer una película. Si Pino Solanas hace un documental, en este momento, resultará difícil que diga “hagan con este documental lo que quieran” o hace *Tangos, el exilio de Gardel* y no creo que autorice a nadie ni mucho menos a que se corte o saque nada. Ahí está el autor mucho más presente. En el trabajo nuestro, en cambio, en la teoría y en la práctica el autor trataba de disolverse en un espacio, en su área, en pro de un beneficiario, un usuario mucho más amplio. En última instancia trataba de ponerse a las órdenes de él. Esto no implicaba populismo porque nuestra propuesta era tensa, no intentaba satisfacer a nadie como pasa en una película tradicional. Eso es lo que nos diferencia de Gleyzer que creía que tenía que utilizar estructuras más asequibles para el público, es decir las formas del cine hollywoodense.

Pasemos al manifiesto *Hacia un tercer cine*. El primer acceso que tuve a él fue en francés, se trata de una edición de François Maspero de 1969. Luego pude leer el manifiesto original en español y para mi sorpresa constaté que son distintos.

¿Son distintos?

No se trata sólo de palabras o de ejemplos que cambian sino de todo un párrafo. ¿Qué fue lo que pasó?

No tengo ni idea.

No es una simple traducción, es una adaptación o si quiere una evolución del texto original. El concepto del segundo cine es distinto en francés que en castellano. El concepto del tercer cine también cambia.

Yo estudié francés cuando estaba en España, pero sólo hasta cierto punto. Nunca leí el manifiesto en francés. Lo tengo, si no me equivoco, en una especie de separata de alguna publicación en la que apareció.

Me parece difícil que esas diferencias entre los dos textos sean obra de Maspero. Supongo que alguno de ustedes debe de haber cambiado el manifiesto.

No, no creo... En ese momento no había ni tiempo de... Porque eso, ¿de qué año es?

Los dos textos son de 1969. En el manifiesto original hay ejemplos de cine argentino que no están en la traducción francesa. Eso se puede entender. Pero en el manifiesto en español, al menos en el que está publicado en el libro *Cine cultura y descolonización*, dicen ustedes que las acciones del segundo cine ya no son suficientes y que hay que ir hacia un tercer cine, en cambio en la versión francesa hay una ruptura mucho más marcada entre el segundo cine y el tercer cine.

Es posible que Pino haya metido tijeras. Porque Pino es el que tenía más relación con Francia en ese momento. Él se ocupó mucho más de la parte internacional. ¿Era éste? [Muestra un texto]. Esta es una segunda o tercera edición.

Claro, ese libro que me muestra es *Cine cultura y descolonización*. Mire, aquí tengo una copia del manifiesto en francés [de la primera edición de 1969].

No, esa [versión] no la conozco.

Este es el manifiesto en francés. Hay párrafos enteros que son distintos. Cuando yo me topé con eso, la verdad es que me sorprendió.

Yo me sorprendería también. A lo mejor ésta es una versión hecha... ¿quién hizo esto?

Esta es la edición de François Maspero. El primer traductor del manifiesto.

Pero tiene que haber otra en francés. Porque nos estaba apoyando mucho Guy Hennebelle con Alfonso Gumucio. Hicieron toda una revisión del cine latinoamericano.

Sí, pero ese libro del que me habla es de los años ochenta. [Les Cinémas de l'Amérique latine, Éd. Lherminier, 1981, p.236] ¿No tiene usted constancia de qué pasó con el manifiesto?

¿De las versiones del manifiesto? Sé que salieron en distintos idiomas en distintas partes del mundo. Hay un historiador argentino, Mariano Mestman, que ha trabajado mucho en torno al cine político, al Cine Liberación, *La hora de los hornos*, etc. Si tú quieres yo te mando alguno de sus trabajos. Vino hace poco a consultarme algo que yo no tampoco sabía. En ese momento uno no estaba tan preocupado por los libros.

Mire aquí tengo el párrafo del que le hablaba: “¿Qué otra alternativa que un salto al tercer cine síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine?”. Esa pregunta y el párrafo que sigue no están en el manifiesto en francés. Es la página 69 de ése libro que tiene usted en las manos. [Octavio Getino busca la página en el libro *Cine, cultura y descolonización*, el párrafo en cuestión está subrayado en su libro]. Todo este último párrafo que tiene subrayado no está en el manifiesto en francés. El problema es que en Francia se ha utilizado más bien está traducción que el texto original.

¿Este párrafo es el que falta? ¡Anda a saber...! Ya ni me acuerdo.

Yo me preguntaba si había alguna voluntad de cambiarlo...

No, en absoluto. Esto lo hicimos con Pino. Lo aprobamos, lo hicimos juntos. Yo manejaba mejor en ese momento la redacción, la hice yo. El texto se difundió y después yo ya me olvidé. Incluso quien se preocupó de recopilar todos estos textos [que componen el libro *Cine, cultura y descolonización*] fue Carlos Mazar Barnett, que murió. Mariano Mestban me preguntaba, el otro día, por una autorización por el tema de los derechos de autor, porque van a hacer una traducción del texto al inglés, en Estados Unidos. Que le hagan todo lo que quieran. Mi opinión es que hay que propiciar la piratería. Ojalá a uno le pirateasen todo lo que

hace, porque significa que sirve de algo. El problema es cuando nadie quiere piratearte o citarte siquiera.

Cambiando de tema. En esa época ustedes dicen repetidamente que se tiene que conjugar la vanguardia política con la vanguardia artística. ¿Es posible diferenciar ambas vanguardias? ¿Una vanguardia artística, desde el momento en que está cuestionando el orden social, no es también una vanguardia política? ¿No conjuga la vanguardia ambos aspectos?

Yo creo que política y arte van por andariveles conectados, pero distintos. Son compromisos, pautas, metodologías y filosofías de alguna manera distintas. Pueden coincidir en ciertos objetivos pero el compromiso que está en el hombre que trabaja en las obras de arte consiste, de alguna manera, en innovar, revolucionar y cambiar lo específico de ese campo que el maneja mejor que el político. La labor del político es hacer posible lo deseable en términos más macro. El artista no tiene por qué preocuparle eso. Si yo hago una pintura o compongo una pieza musical, no tiene por qué estar presente en mí como inicial tentativa hacer con esto algo para cambiar la política, sino que para cambiar, en términos positivos, la herramienta de trabajo que yo tengo e iluminar el espacio que yo, y otros artistas, hemos desarrollado vinculándolo a alguna inquietud, a una filosofía que consiste en que todo esto tiene que formar parte de un espacio de cambio integral. Por su parte, el político tiene compromisos mucho más concretos y directos. Tiene que actuar de manera mucho más lógica y científica. El político conjuga arte y ciencia, pero a mí parecer en el artista no prevalece lo científico ni lo utilitario. Se puede abordar desde el arte una cierta problemática – incluso a través de la revolución de la forma – y que esto de alguna manera produzca cambios que tienen que ver con lo visual, con la percepción, con el sentido de la tonalidad, etc. Si están bien utilizados, estos elementos son totalmente recuperables para una práctica política. Por ejemplo, la revolución rusa surge como una revolución política que con el tiempo produce una transformación en las artes y en el cine, que luego el estalinismo barre y liquida.

Precisamente a eso me refería. No digo que el artista vaya a hacer política en el sentido en que la hace el político tradicional...

De cualquier manera hace política, pero no es lo que prevalece. En el político tampoco prevalece el arte. El político no tiene sólo que informar, sino que ayudar a comprender y a

sensibilizar. Esto supone un conocimiento de la cabeza y del corazón de la gente a la cual se dirige.

Pero cuando ustedes estaban haciendo *La hora de los hornos*, los documentales a Perón o incluso cuando usted realizó *El familiar*. ¿No pensaba que de una u otra manera estaba haciendo una acción con incidencias políticas?

Sí, pienso que sí. Pero a distintos niveles. En mi caso particular y creo que en el de Pino y en el de Gerardo, cuando estábamos haciendo lo de Perón por supuesto que estábamos haciendo política. Te cuento una anécdota: yo llevé la película de Perón a una catacumba de esas que tienen los trotskistas, en Roma, en el subsuelo de una librería roja. Ellos nos respetaban mucho por lo de *La hora de los hornos*. Se llevaron una sorpresa cuando vieron que en el documental que yo les llevaba aparecía Perón hablando. Para ellos la imagen de Perón era indigerible. Pero para nosotros la estética – como decía Brecht – deviene de la necesidad del combate. Para nosotros era importantísimo ver y oír a Perón dirigiéndose a la gente, porque en ese momento su imagen y sus palabras estaban prohibidas en Argentina. Si venían cartas escritas supuestamente por Perón, como el peronismo es tan amplio, cada uno las leía desde su interés. Si venía una cinta grabada podía ser real o doblada por algún filibustero. En consecuencia, uno como artista sí tiene consciencia, pero tampoco le puedes exigir al artista que dé preeminencia a lo político por encima de lo que para mí es propio de su labor. Juan Gelman hace poesía, Neruda hacía poesía, Nicanor Parra también. Todos ellos hacen política, sí. Pero al mismo tiempo ellos están trabajando elementos como la palabra, el ritmo, la sonoridad, la melodía y todo lo subyacente que está en un poema. Eso es política también. Ahora el político no puede trabajar con elementos que escapen a una racionalidad concreta porque él está dando una batalla contra competidores y, a veces, una guerra donde si no acierta muere. El artista es muy difícil que muera.

Hábleme de la génesis del concepto de grupo de cine-guerrilla. ¿Habían escuchado el concepto antes de empezar a emplearlo? ¿No desarrolla algo similar, Godard, en esa época?

Con Godard hubo buena relación, ahora yo no creo que a Godard lo hubiésemos leído entonces, aunque sí habíamos visto su cine. Godard hablaba de la cámara que dispara veinticuatro imágenes por segundo, pero creo que no hablaba del cine guerrilla, porque no

estaba en Godard ni en el movimiento del mayo francés, la idea de la guerrilla. La idea estaba más instalada en África, en América Latina, en Vietnam o en China, incluso. Yo no podría entrar al respecto en un debate académico. Lo único que sé es que nosotros lo hicimos pensando que en ese momento ese cine podía ser necesario. Al igual que hoy que hay una guerra de guerrillas mediática en Internet, con los blogs y esas historias, yo creo que en ese momento también había una guerrilla constituida por distintos grupos [cinematográficos]. No era una guerra de posiciones. La guerra de posiciones la das con una cámara de 35 milímetros, en las pantallas grandes y ocupando los circuitos de exhibición y de comercialización. Pero para poder dar la guerra de posiciones, necesitas un Estado que te avale y te respalde y una sociedad que haga lo mismo. Eso no se daba en nuestro caso. Por eso teníamos que utilizar lo que era nuestra experiencia, nosotros éramos grupos que operaban en distintas partes de Argentina y de América Latina que tenían que concebir, producir y difundir sus producciones de acuerdo a las circunstancias que estábamos viniendo. Nos conectábamos, por supuesto, a veces en un lugar o en otro, y operábamos en espacios y con unidades móviles que tenían que precaverse ante posibles represiones. Eran acciones político-cinematográficas que se asemejaban a una guerrilla. En ese sentido creo que lo del cine-guerrilla viene más del Che que de Godard. El Che estaba en esa tesitura y la Revolución cubana también. En todo caso, yo creo que no hay nadie que sea primero en nada. El hombre es sus circunstancias, es el espacio que lo alimentó, lo educó, las películas que vio. Es todo eso. No es un dios que nace de la nada. Es un hombre que se apropia de su campo de experiencia, lo pasa a través de su metabolismo creativo y le aporta algo, en mayor o menor medida. Creo que no es importante hablar de “el primero” en hacer algo, eso sería más propio de la arqueología. Yo sí creo que fuimos los primeros que hablamos de cine guerrilla, un poco inspirados en el Che y la Revolución Cubana y en lo que era la práctica concreta de ese cine en este país y en esas circunstancias. Nosotros dejamos de avalar ese cine en 1973, cuando se inicia el proceso democrático. Sacamos incluso una nota, que yo firmé porque Pino no estaba, donde decíamos que había que ocupar las pantallas [el circuito comercial]. Está bien que se haga un cine militante, creo que los sindicatos, los partidos, la iglesia, los barrios tienen que hacer su cine, cada sector de la sociedad debe hacerlo. Nosotros reclamábamos el derecho de las agrupaciones y de cada sector de la sociedad de hacer el cine que estimara útil para sus intereses y necesidades, pero también creíamos que era necesario y oportuno ocupar las pantallas de cine en una guerra de posiciones, porque sino los norteamericanos ocuparían y

manejarían ese espacio por entero. Ese es el espacio que cinematográficamente y culturalmente más incide sobre la gran mayoría.

¿Qué significó para el Grupo Cine Liberación el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano?

¿El Nuevo Cine Latinoamericano? Mira uno siempre está hablando del “nuevo cine argentino” y ese tipo de cosas. Son conceptos un poco abstractos y conflictivos. Yo no estoy en contra del concepto como tampoco lo estoy de otros como “cine independiente” o “cine de autor” pero cuando uno se pone a hilar fino termina por preguntarse, ¿qué es esto del cine independiente? ¿Qué es el cine de autor? Para nosotros, en el caso de Cine Liberación, el Nuevo Cine Latinoamericano abrió una polémica. Producía debate esa posición nuestra de asumirnos como parte del movimiento peronista que en esos momento y todavía, a pesar de todo, para mí representa el punto superior que ha dado la sociedad argentina (y si hay que cambiarlo hay que cambiar la sociedad argentina, que es un trabajo que no sé cómo se hará). Yo recuerdo que en Chile cuando estábamos en esos encuentros del Nuevo Cine se producían bastantes diferencias. Por un lado estaba Raúl Ruiz al que le importaba la construcción de una industria cinematográfica, una cinematografía chilena, crear una guerra de posiciones en la que había que ocupar las pantallas; por otro lado estaba Littin que apoyaban una visión más ideológica, y Cine Liberación estaba en el medio de ambos. Si no me equivoco una revista que manejaba el partido comunista francés escribió el primer artículo crítico contra *La hora de los hornos* asociándola a un pensamiento peronista, y al peronismo con el fascismo. Simultáneamente acá el diario La Nación – el diario de la oligarquía – hizo otro tanto cuando la película se pasó en Cannes, porque decía que mostrábamos imágenes que no eran en realidad las que correspondían a la situación nacional, por ejemplo mostrábamos indígenas cuando [según el discurso de la oligarquía] ya no había indígenas en Argentina en ese momento. Según ellos eso era una trampa y un insulto al país. En general con *La hora de los hornos* tanto la derecha como la izquierda se lanzaron en contra nuestra.

Interview de Manuel Pérez

La Havane, le 18 février de 2011

ICAIC

Manuel Pérez (1939). Cinéaste cubain, travaille à l'ICAIC depuis 1959. Il a réalisé 34 éditions du Noticiero ICAIC Latinoamericano, est membre fondateur du Comité de Cinéastas de América Latina (1974) et de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985). En 1973 réalise *El hombre de Mascinícu*, le cinquième film cubain le plus vu dans l'histoire du pays (1,9 millions de spectateurs).

¿Cuándo empezó a interesarse el ICAIC por el cine que se estaba realizando en otros países de América Latina?

En mi memoria, que puede tener algunas imprecisiones, pero no graves, yo creo que la consciencia del cine cubano como parte del cine latinoamericano es temprana. Yo la asocio a los años 1962 o 1963. Para responder tengo que contextualizar un poco, en este país es difícil entender el cine si no se conecta con la política. La política tuvo una incidencia tremenda en estos acontecimientos. Este es un país donde triunfa un proceso revolucionario en enero de 1959, a partir de ese momento se echa adelante una serie de transformaciones de tipo político y económico, que rápidamente crean una serie de contradicciones con los Estados Unidos. Parafraseando a Fidel Castro, la historia podrá absolver a Cuba, pero la geografía no. La cercanía con Estados Unidos marca una situación muy compleja, en la que el país entra inmediatamente en un estado casi de guerra, en una belicosidad permanente. Aquí no hubo algo como lo de Vietnam, pero sí hubo un estado de tensión muy extremo, con muertos, con operaciones de guerra, que llevó en 1962 a que casi se acabara el mundo, o al menos una parte, con la Crisis de los Misiles. El cine cubano se crea, nace, en un clima muy especial. Cuesta trabajo acercarse al cine, a las ideas y a los debates de la época si no contextualizas en qué clima nos formábamos cómo cineastas. Además todos éramos jóvenes, los que teníamos 19 o 20 años nos formamos allí [en el ICAIC], los fundadores Alfredo Guevara, Tomás

Gutiérrez Alea, Julio García-Espinosa no tenían más de treinta años. Los más jóvenes estábamos en un proceso de formación político y cultural los que tenían treinta años ya estaban formados. En ese esquema lo primero que ocurre es que bajo la presión de los Estados Unidos con Cuba rompen relaciones todos los países de América Latina, salvo México. Creo recordar que algunos países como Bolivia o Chile rompieron relaciones después, en 1964, pero México fue el único que nunca lo hizo. Esta situación se agravaba además porque somos una isla. Es así como Cuba vive un aislamiento respecto de América Latina, a pesar de que pertenecemos a esta cultura. En ese sentido en el país y el ICAIC dentro del país, porque el ICAIC es una corriente cultural dentro del país, había dos o tres maneras distintas de abordar la cultura como parte del proceso revolucionario. El ICAIC es un movimiento cultural de cine pero desborda el cine, comienza a haber una consciencia de latinoamericanidad por parte de nosotros en la medida en que nos aíslan de América Latina. Nuestras relaciones eran con Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Alemania [RDF], la URSS, China, Mongolia, Vietnam. El país estaba aislado, para viajar a cualquier parte del mundo tenías que utilizar como puente México, donde por presión de los norteamericanos tenían unos controles muy rígidos en el aeropuerto para los cubanos. Para ir a Buenos Aires tenías que volar primero a Madrid, ¡volar a Europa para ir después a América Latina! En esa época, ¿dónde se encontraban los realizadores de América Latina?

En Italia.

En Sestri Levante, Santa Margherita Ligure, en los festivales que se daban en Europa. Había que ir a Europa para encontrarse con los realizadores latinoamericanos... Eso se daba por la situación que te he descrito antes, pero también por la balcanización de América Latina. Aunque Chile y Argentina hacen frontera, en Argentina no se veía cine chileno, tampoco se veían allí los documentales uruguayos a pesar de que a Uruguay y Argentina sólo los separa el Río de la Plata. El ICAIC es una de las primeras instituciones, junto con la Casa de las Américas, en el campo de la literatura, en plantear la consciencia de la latinoamericanidad, como nación y como cultura. Es una consciencia que viene de Martí, es decir ya existía el concepto, no es algo que inventa Fidel Castro. Lo que se hace aquí es heredar y desarrollar este sentimiento en medio de una confrontación con Estados Unidos de carácter bélico, con agresiones de todo tipo.

¿Pero si ustedes tenían un acceso tan limitado a las cinematografías latinoamericanos, cómo sabían que tenían puntos en común con esos cines?

Es que los vínculos que tenía mi generación con el cine latinoamericano eran el cine argentino y el cine mexicano, que eran los que tenían difusión aquí [en la etapa pre revolucionaria]. Las películas brasileñas no llegaban a Cuba, empezaron a llegar después del triunfo de la Revolución. Lo que se hacía en Brasil, aún, no era conocido porque el idioma portugués se convertía en una barrera. Lo que se pudiera estar haciendo en forma incipiente en Chile, en Perú o en Colombia, lo empezamos a conocer después de los sesenta. O sea, había una vocación por saber de cine latinoamericano, pero no se conocían las obras... las pocas obras que había. Además, la distribución internacional la controlaban los norteamericanos, como en todas partes del mundo. Con anterioridad los mexicanos sí tenían un espacio, porque en un país que tenía antes de la revolución un 23,6% de analfabetos, el público veía obviamente cine mexicano, por la cultura, por la música, por la fuerte presencia mexicana en Cuba, pero además porque muchos no podían leer el subtítulo y aquí no vemos cine doblado. Los norteamericanos estrenaban aquí unas trescientas películas al año y el resto era cine mexicano con cincuenta o cuarenta películas. Todas las semanas, prácticamente, había un estreno mexicano.

Entiendo que a comienzos de la década de los sesenta, vinieron aquí una serie de realizadores y críticos muy importantes...

Sí, Joris Ivens, Chris Marker, Tony Richardson, Richard Brooks.

¿En qué consistió la colaboración? ¿Les hacían clases?

Venían de diferentes formas, algunos vinieron y se quedaron un tiempo aquí. Hicieron documentales y nosotros trabajábamos como asistentes de dirección de ellos. También daban charlas, conferencias y mostraban su obra que se veía y discutía. Algunos se quedaron más tiempo como Joris Ivens y sobre todo permaneció con nosotros mucho tiempo un danés, Theodor Christensen, que era muy buen pedagogo. Los demás desde Godard a Tony Richardson, pasando por Chris Marker, venían por periodos cortos para hacer un documental y conversaban con nosotros. Era una manera de tener contacto con el mundo.

¿Y en el caso del francés Georges Sadoul?

Sadoul vino, pero lo recuerdo de una manera vaga. Sadoul es un historiador comunista. Estuvo aquí y se reunió con nosotros, pero lo tengo perdido en mi memoria. Pasó por aquí, pero como no era un creador, no dejó una obra.

Se lo pregunto porque he analizado los primeros números de Cine Cubano y hay mucho interés por el cine soviético y, justamente, Sadoul era un especialista de ese cine. Me interesa saber si para ustedes había sido importante el cine soviético en un comienzo.

La verdad es que la vinculación con el cine de la Unión Soviética y con el cine de los países socialistas europeos, es una mezcla de dos factores. Primero, se trata de conocer un cine que se desconocía por completo. Hasta entonces ese cine no llegaba a Cuba nunca. Había llegado [antes de 1959] *La caída de Berlín* [Mikhail Chiaureli, 1950] una película que era soviética, de la época de Stalin. También, en esa época, en la Universidad de la Habana estaban algunas películas como *El acorazado Potemkin* [Sergueï Eisenstein, 1925], *Iván el terrible* [Sergueï Eisenstein, 1944] y clásicos del cine mudo...

¿Había algo de Vertov en la Universidad de la Habana?

Es posible que haya estado *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov [1929], pero no lo sé. Seguramente había algo de Dziga Vertov. Yo no vi esas películas en la universidad de la Habana, pero amigos míos que eran un poco mayores que yo, hablaban de *La Madre* de Pudovkin [1926], de *La Tierra* de Dovzhenko [1930], del *Potemkin* y tal vez *El hombre de la cámara*. Tal vez había alguna de las cosas de Vertov, pero no me atrevo a asegurarlo. Sin embargo el cine soviético y, en general, el cine de los países socialistas empieza a llegar a Cuba en 1960 o en 1961. Se hace una semana del cine soviético, llegan las películas del deshielo, posteriores 1956, fundamentalmente. Hay un momento en que el cine soviético y de los países socialistas llega aquí masivamente. El mismo día en que ocurre la Invasión de Girón – o Bahía Cochinos, como se le conoce en otras partes del mundo –, se nacionalizan todas las casas de propiedad norteamericana que estaban en Cuba: la *Metro*, la *XX*, *Artistas Unidos*, en fin, todo lo que existía en ese momento. Sus oficinas y sus bóvedas se nacionalizan. Todas se expropiaron a la fuerza, salvo la empresa mexicana y la [distribuidora] Cofram, que era europea, con esas dos hubo negociación de compraventa. Nos habíamos quedado con las bóvedas de películas norteamericanas que estaban aquí y que pasaron a poder del Estado, pero por supuesto no entró ni una película más norteamericana, en eso el bloqueo

fue *religioso*. Estábamos habituados a un programa de dos películas –película base y de relleno- y tuvimos inmediatamente que traer cine de los países socialistas indiscriminadamente. Películas checas, húngaras, polacas. Llega un cine de muy mala calidad. Te hablo del año 1961 o 1962, en ese momento, todavía no había surgido el cine húngaro con Jancsó, el cine checo con Forman, Menzel, en 1962 lo más interesante para nosotros era el cine polaco con figuras como Wajda, Has, de Polanski habíamos visto su corto *Dos hombres y un armario* y también el cine soviético con Roman Karmen. Ese era el cine que nos interesaba a nosotros como cineastas. El público lo que estaba viendo era un cine muy malo y que violentaba sus hábitos de consumo. El público estaba acostumbrado al cine norteamericano y no se habituaba a la cadencia de estas películas. En el ómnibus escuchabas expresiones como: “Coño a mí en las películas soviéticas, el título ya me da sueño”. ¡El título! Es que la narrativa de un país que tiene treinta bajo cero en invierno no tiene que ver con la dinámica del Caribe y de este país. Después vino un desarrollo de la sensibilidad y sí hubo un cambio notable de parte del público cubano, no sólo con el cine soviético, también con el cine japonés y con el cine sueco. Aquí empieza a llegar cine de todas partes del mundo, y hasta entonces sólo se había visto cine norteamericano, cine mexicano y algunas películas europeas, italianas, francesas, cine español (llegó la *Muerte de un ciclista* [Juan Antonio Bardem, 1955] y *Calle Mayor* [Juan Antonio Bardem, 1956]).

¿Usted habla ahora de antes de 1959, verdad?

Sí, te hablo de 1957. La llegada de la semana de cine español es un suceso para mi generación. Éramos cine-clubistas.

No soy especialista en el tema, pero creo que la producción española estaba en crisis por la censura y las restricciones del régimen de Franco.

Sí, pero yo soy hijo de españoles, de asturianos. Por obligación yo vi películas como *Morena clara* [Luis Lucia, 1954], porque papá me llevaba al cine a ver cine español, porque él era español. En todo caso el cine de la época de Franco venía poco. En mi memoria queda que esas películas las vi más por obligación que por interés. Era un encargo familiar. Pero cuando llegan *La muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* y *Marcelino pan y vino* [Ladislao Vajda, 1955] son un verdadero suceso para nosotros y tal vez también lo hayan sido para un sector de punta. De todas maneras *Calle Mayor* no es una película que la gente haga colas para ver.

Volviendo al tema anterior, ¿en qué sentido el cine soviético, el de Europa del Este o este cine del que hablamos ahora, los influenció en su trabajo en el ICAIC?

Tal vez alguien individualmente pueda decir que le influenció. Pero yo tengo la impresión de que la generación que entra en el ICAIC se forma marcada por el neorrealismo -unos más que otros- pero todos marcados por el neorrealismo, que es el cine que se oponía a Hollywood, aunque por supuesto, todos estábamos marcados también por el cine de Kubrick, por el cine de Sydney Lohman, de Howard Hawks y por el buen cine norteamericano clásico y de los cincuenta. También el cine italiano y el francés nos impacta. Cuando triunfa la revolución influye la Nueva ola, el cine de Truffaut, de Resnais, *Hiroshima mon amour* [1959], los saltos en el montaje, todo eso nos impacta. En el cine documental aparece como una influencia fuerte para nosotros el Free cinema de los ingleses y también el cine que hacían algunos norteamericanos en 16 milímetros con sonido directo, sobre todo Richard Leacock con *Primary* [1960]. Esas corrientes estuvieron influyendo de manera fuerte. Yo tengo la impresión de la Europa socialistas en aquel momento habían nombres aislados que eran importantes para nosotros con Chujrái, Kalatozov, que nos envió *Cuando vuelan las cigüeñas* [1957], también Roman Karmen estuvo acá filmando *Alba de Cuba* [1961]. Pero el cine soviético yo pienso que fue un elemento más de información, es parte de nuestra formación en los años sesenta, pero no con particular fuerza.

¿Cómo era la dinámica de trabajo dentro del Noticiero ICAIC Latinoamericano? Usted formó parte de él.

Yo hacía el Noticiero cuando Santiago no estaba en Cuba. Yo no formé parte del equipo de trabajo de Santiago, sino que cubría vacantes. Santiago se iba a filmar a Vietnam y yo realizaba el noticiario las diez semanas que él estaba fuera.

¿Qué tipo de dirección ejercía Santiago Álvarez cuando no estaba en Cuba? ¿Quién decidía los temas que iban a tratar?

El Noticiero es un periódico cinematográfico semanal, es un arma de lucha política que crea el ICAIC el año sesenta. Santiago Álvarez en aquel momento era un compañero que venía del trabajo cultural del Partido Comunista (PSP), era un promotor cultural, sensible a la cultura, pero nadie se habría imaginado que Santiago Álvarez sería un futuro artista. El era un dirigente sensible a la cultura, al que le dan la tarea de hacer el Noticiero semanal en el que

debía mostrar lo que estaba pasando en el país. Santiago era el organizador del Noticiero pero el director era Alfredo Guevara, que era el director del ICAIC. Él era el que le daba el visto bueno a lo que organizaba Santiago. Antes de que lo exhibieran ambos discutían sobre las noticias que había montado Santiago. Progresivamente Santiago Álvarez fue ganando autonomía creativa, pero al principio el sólo se encargaba de organizar mil pies de película con los acontecimientos más importantes de la semana. En ese entonces la situación política del país estaba muy cargada. Aún había películas norteamericanas y los cines eran de propiedad privada. Pero los diez minutos del noticiero iban de cajón en todos los cines. El noticiero era una imposición, se ponía siempre en todos los cines, antes de cada película. Digamos que si se pasaba una comedia musical, *Can-can* [Walter Lang, 1960] , por decir algo, el noticiero iba a salir antes.

¿Funcionaba como contrapunto a esas películas?

Se daba una especie de lucha de clases en la oscuridad, dependía de acuerdo a los barrios. Empezaba el noticiero mostrando lo que había pasado la semana pasada, salía Fidel y una parte de la sala aplaudía y otra silbaba. Si el cine estaba en el Vedado [barrio acomodado] había más o menos los mismos aplausos que silbidos, si era en un barrio popular, nadie se atrevía a silbar. Aquello a veces terminaba en broncas, la gente se metía piñazos y se encendían las luces del cine. Una vez que terminaba el noticiero, aparecía por ejemplo el león de la Metro [Golden Mayer], con el que empezaba la película, y alguna gente se ponía a aplaudirlo como una reacción al noticiero. Creo que eso te da una idea de cómo en el cine se podían dar confrontaciones muy fuertes entre el sesenta y el sesenta y uno. Se daba una especie de lucha de clases en la oscuridad. Ese es el proceso de formación de Santiago Álvarez, editando mil pies a la semana Santiago se fue haciendo un creador. Ya por el año sesenta y dos comenzó a ser no solo un agitador político, si no que un agitador político eficaz en términos artísticos.

¿Con *Ciclón*?

Antes. *Ciclón* es la obra que, al ganar la *Paloma de Oro* en Leipzig, lo lanza. Pero ya antes de *Ciclón* Santiago había hecho noticieros en los que uno se daba cuenta que él no sólo organizaba bien el material sino que además tenía imaginación. El talento y la imaginación se pueden ir desarrollando. Para mí Santiago es producto de esa formación autodidacta que

significó hacer todas las semanas un encargo político [el Noticiero]. Es así como Santiago va despegando.

¿Esos noticieros se exportaban a otros países de América Latina?

Que yo sepa no. Pueden haber llegado algunos, puntualmente, a América Latina, pero eran para consumo interno.

¿Y los documentales de Álvarez?

Sí. Los documentales sí. Como te decía se nos va creando una consciencia de identidad continental que, para no repetirme, alcanza su punto más importante para nosotros con Viña del Mar en 1967, donde tiene un papel importante Alfredo Guevara. Además, en ese año muere el Che, en Bolivia. En fin, están pasando cosas muy importantes todo en el continente. Cuba se defiende del aislamiento y lo hace, de alguna manera, agrediendo.

¿Cómo se concibió el Festival de Viña de 1967? Yo lo he estudiado pero sobre todo desde el punto de vista de los chilenos. ¿Qué tipo de organización llevaron a cabo ustedes? ¿Cómo se enteraron de que existía?

En esa etapa yo no estaba tan ligado. Sé que a Alfredo lo invitaron. Los que fueron con Alfredo están muertos, [Saúl] Yenlín murió, [Octavio] Cortázar murió, Pastor [Vega] también. Yo creo que en un momento dado a partir de que el ICAIC ya empezaba a tener un cierto nombre gracias a Santiago y a Humberto Solás, que había hecho *Manuela* [1966], se van dando relaciones y el ICAIC es invitado y lleva una muestra de cine cubano. Ese es un momento clave porque por primera vez, de una manera importante, se encuentran y conocen cineastas latinoamericanos importantes, argentinos, brasileños, etc. Ya con anterioridad, Alfredo [Guevara] había conocido en Europa a Glauber [Rocha], Birri, Pereira dos Santos, en fin, todas estas figuras claves. Pero Viña resulta fundamental para el encuentro entre cineastas. Viña era el lugar ideal, eso no se podía hacer en Cuba, y tampoco era posible en la Argentina de Onganía, eso se podía hacer en un país como Chile, con una estabilidad democrática que permitía un encuentro de esa amplitud. Ahí se crea una relación muy fuerte y yo diría que a partir de esos años se intensifica la consciencia de latinoamericanidad por interacción: nosotros influimos en ellos y ellos influyen en nosotros. Empiezan a aparecer un

gran número de cineastas. Hay una interacción. El cine brasileño empieza a despuntar con el Cinema novo.

Pero es una unión de cineastas y no de públicos.

Sí, porque en definitiva, ¿qué cine brasileño se veía en Chile?

Ninguno.

Claro, ese cine lo veían los cineastas en los festivales. Nosotros aquí sí lo veíamos. Éramos el país donde más cine latinoamericano se veía. Aquí se estrenaban veinte películas latinoamericanas al año. Casi dos por mes. Eso sólo lo podía hacer Cuba, porque controlábamos la producción, la distribución y la exhibición. Pero en los otros países de América Latina eso lo controlaban las casas norteamericanas y no le iban a dar espacio ni a *Tierra en Transe* [1967] o *Dios el Diablo en la tierra del sol* [1964], de Glauber [Rocha], ni *El Chacal de Nahueltoro* de Littin [1969], por ejemplo. Como te decía nosotros influimos en ellos y ellos en nosotros. Santiago es clave en esto con sus documentales de agitación. Todavía el cine de Titón [Tomás Gutiérrez Alea] no era tan valorado en América Latina. Se lo valoraba más en Europa. Pero incluso en ese caso hay cosas que no son entendidas. Una película como *Memorias del Subdesarrollo* [1968] no es muy bien acogida por la nueva izquierda italiana cuando va a Pesaro. El problema es que es una película que va a contracorriente con cosas que estaban pasando en el mundo en ese momento, como mayo del 68. ¿Dónde es importante esa película? ¿Dónde la reconocen? La reconocen en Praga, un mes antes de que entren los tanques. Ahí gana el premio de la FIPRESCI.

¿Tuvo problemas aquí [en Cuba] esa película?

No tuvo problemas porque Cuba estaba para otra cosa. Es una película difícil, pero no lo resultó tanto como podría parecerlo al verla con los ojos de hoy. Lo cual no quiere decir que haya sido fácil.

¿Pero no hubo algún “dogmático” que escribiera algún artículo atacándola?

No. Hubo dogmáticos a los que evidentemente la película no les gustó. Pero no la atacaron. La película no enfrentó campañas en su contra como sí sucedió con otras más adelante. Es un tipo de película que si no te gusta te quedas callado, o si comentas algo o lo escribes lo haces

con un bajo perfil, pero sin atacar. En todo caso no fue aplaudida por todas las corrientes, porque evidentemente las corrientes más conservadoras no podían ver con buenos ojos que el protagonista de la película fuera un personaje como el que es. Por otro lado, yo creo que los que la reconocían tampoco la comprendieron. La película fue a Pesaro, acababa de ser el festival de Cannes de 1968, donde Godard le parte un diente a Geraldine Chaplin, donde pasó lo que pasó, tampoco los europeos veían con simpatía al personaje de *Memorias del subdesarrollo*, un tipo que se pasa la vida contemplando las cosas, sin hacer nada. No era el héroe propio de mayo del 68. La gente va modificando los recuerdos en la medida en que uno cambia, por eso cuesta meterse en la piel de la época. Sobre *Memorias...* te puedo decir que el Presidente de la República, Osvaldo Dorticós, quedó contentísimo cuando la vio y llamó a Alfredo Guevara para felicitarlo y le pidió que hiciera extensiva esta felicitación a Titón. O sea el Presidente de la República sintió la necesidad de llamar a Guevara para decirle que habían hecho una gran película. Yo sé que otros compañeros tan importantes como el Presidente de la República, me refiero al área civil, no a Fidel ni a Raúl, se quedaron con la duda de si la película era... pero este nivel, no a un nivel agresivo. Decían cosas como: “Yo me quedo preocupado, me quedo insatisfecho. ¿Es esto lo que tenemos que hacer?” Pero no es que hubiese gente contra la película, por lo menos te estoy hablando de gente con poder. El resto tiene derecho a opinar lo que dé la gana, aplaudirla o tirarle un tomate. Pero te estoy hablando de gente con poder para crear. En ese momento Cuba estaba en otros rollos, también en la cultura, en la literatura, y el ICAIC tenía mucho prestigio. Y si bien el ICAIC había hecho *Memorias del subdesarrollo*, también había hecho *Lucía* [Humberto Solás, 1968], y tenía a Santiago Álvarez, por lo tanto el conjunto de la obra del ICAIC, hacía que fuese fácilmente defendible, incluso si aparecía una película un poco díscola, un poco rara, un poco fuera del ideal de un cine revolucionario. Yo no estuve esos años en Europa, pero Titón, Julio García-Espinosa, y Enrique Pineda Barnet, me contaron que cuando estuvieron allí, a la nueva izquierda, no le gustó mucho ese personaje [el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*] que se pasa la vida observando, criticando, sin hacer nada.

¿Por qué? ¿Cree que no es lo que en Europa se esperaba de América Latina?

Claro. Pero también porque estaban inmersos en una vorágine, con el Mayo francés y sus repercusiones en Italia, sólo los checos podían sentirse identificados con el personaje. Yo lo he contado otras veces, te lo cuento a ti ahora, yo fui a Moscú en octubre de 1968, a una actividad con el ICAIC, por haber sido asistente de dirección de *Las Aventuras de Juan Quin*

Quin, y a mí un funcionario del aparato ideológico del cine, se me acercó, nos pusimos a conversar y me dijo: “¿Y ustedes van a seguir haciendo películas como *Memorias del Subdesarrollo*?”. Así mismo me pregunto si íbamos a seguir distribuyendo películas como *El caso Morgan* [Karel Reisz, 1966]. ¿Por qué? Porque el ICAIC siempre luchó por un control monopólico de la exhibición, lo que en mi opinión fue una decisión correctísima. Alfredo se planteó que el cine es un sistema y hay que controlar la producción, la distribución y la exhibición. Si la producción no la controlamos, o la distribución se la queda el comercio exterior, esto no va a funcionar. Tiene que haber una dictadura, en el mejor sentido de la palabra, es decir una centralización. El ICAIC que era aquél que comparaba las películas que se distribuían en Cuba, tenía una política coherente con lo que se hacía, o al menos eso era lo que se buscaba. Como sus luchas, nada fue idílico. Pero el ICAIC trataba de comprar el cine más variado posible.

¿Recibían presiones?

Había mucha cautela en las presiones. Había mucha cautela. Estoy seguro de que se presionaba, pero no se presionaba directamente al ICAIC, sino que a otras instancias políticas del país.

Usted fue asistente de dirección de Julio García-Espinosa cuando él estaba rodando las aventuras de Juan Quin Quin. ¿Sabe usted si en ese momento García-Espinosa tenía ya en mente la idea de un cine imperfecto?

Yo tengo la impresión, de que ya en ese momento esas ideas estaban dándole vueltas a Julio [García-Espinosa] en la cabeza. La película se filmó en 1966, aunque se terminó en 1967. *Por un cine imperfecto* es de 1969. Pero tengo la impresión de que ya Julio jugaba con esas ideas. De alguna manera la película anuncia un poco esas ideas. Por cierto, te cuento una anécdota, yo fui a la Unión Soviética a presentar esa película, porque Julio no pudo ir. Yo vi la película doblaba en ruso, en un cine en Moscú. La película como sabes tiene una estructura de rompecabezas, pero cuando la vi en el cine me di cuenta de que empezaba por otra parte. Me dije parece que se han equivocado de bobina y le dije a la traductora, que me acompañara a la cabina para arreglar el problema. Subimos a la cabina, y resulta que no, no se habían equivocado de bobina. Lo que pasa es que los soviéticos la habían reeditado. ¡Decidieron que la película se entendía mejor haciéndola lineal, cronológica! En cuanto llegue aquí se lo conté

a Julio y a Alfredo, no y lo podían creer. No fue una censura política, de parte de los soviéticos. Simplemente ellos tienen otra manera de ver la vida. No era la dictadura franquista, que corta una crítica, era sencillamente un criterio de exhibición, para hacerla más “clara”...

Volviendo al festival de Viña del Mar de 1967. Allí se hicieron una larga serie de declaraciones y anuncios, que incluían crear una semana del Nuevo Cine Latinoamericano que sería itinerante, y se presentaría en distintos festivales internacionales, también se propuso crear Centros del Nuevo Cine Latinoamericano nacionales, es decir en cada país de América Latina, y un Centro del Nuevo Cine Latinoamericano que agruparía estas estructuras y que tendría como sede la ciudad de Viña del Mar. Estas proposiciones se hacen en Viña del Mar en 1967, pero no vuelven a aparecer mencionadas después. ¿Qué pasó con todo eso?

Nada. Eso es algo muy nuestro. Me imagino que es una de tantas cosas que se proponen y que después no se cumplen. Yo no te puedo hablar de eso, desde dentro, porque yo no fui a Viña. Existían las buenas intenciones de acercarnos y fusionarnos, pero me imagino que no se cumplieron, como tantas cosas que pasan. Son años en donde empezamos a unirnos, donde aumenta la conciencia de un cine latinoamericano, ésto sucede justamente cuando los movimientos armados comienzan a recibir los golpes más duros, como la muerte del Che en Bolivia, en 1967, o la muerte de [Carlos] Marínghella, en Brasil en 1969, muere [Carlos] Lamarca... te digo nombres que tal vez no sean tan familiares para ti como lo son para mí. Se van dando fracasos de los movimientos guerrilleros, comienza a haber de alguna manera un reflujo en el plano político militar, cuando parecía que la revolución estaba en el horizonte. Sólo va quedando allá abajo, en el sur, el foco tupamaro de los uruguayos, los argentinos más impulsados por el movimiento peronista, y la victoria de Allende en Chile. Todo eso se va a malograr entre 1973 y 1976. Ahora, en medio de ese contexto, nace el Comité de Cineastas de América latina. Ahí entro yo a trabajar directamente, de ahí en adelante. El Comité de Cineastas se crea en Caracas aprovechando el espacio que brindaba Carlos Andrés Pérez en ese momento. Era una ciudad donde había un fuerte rechazo hacia Pinochet, por supuesto La Habana en esos momentos no podía ser sede de nada. La Habana estaba estigmatizada. El Comité se crea en 1974, pero su objetivo es esencialmente la solidaridad, ya en la declaración final – yo recuerdo que fui uno de los que metió mano en la redacción de esa declaración – había un espíritu de tomar las cosas con cuidado. Nos decíamos, atención, el Nuevo Cine

Latinoamericano es algo muy complejo, es muy diverso, no es uno sólo, y las tareas de liberación nacional varían por países, no es nada homogéneo, la clave está en la diversidad dentro de la unidad. A un año de la debacle de Allende, que era la democracia, y mira lo que le pasó, nos decíamos ni siquiera por la vía democrática se iba a aceptar nada. Yo había estado en Argentina en mayo de 1974, poco antes de la muerte de Perón, y yo como cubano, después de llevar 15 años de revolución me daba cuenta de que los argentinos tenían que ser cautelosos, pero al conversar con cineastas de ese país, veía en ellos un entusiasmo que yo no compartía. Yo no me podía imaginar lo que pasó poco después, en Argentina, con los desaparecidos y todo eso, pero en todo caso yo sí tenía ya cierta experiencia, gracias a los años de revolución y a todo lo que había viajado y sentía que ahí, en Argentina, iba a empezar una bronca [pelea]. Me parecía que los compañeros argentinos estaban sobrevalorando sus posibilidades, se estaban autoengañando.

Si me permite el comentario, esa es la sensación que producen películas como *Los hijos de Fierro* de Solanas.

O *Los traidores*, de Gleyzer. Yo lo conocí en Pesaro, hablamos mucho, y yo le decía estás sobrevalorando las posibilidades. Claro yo soy cubano y le hablaba de su país, él era argentino sabría mejor que yo la situación, yo desde afuera tenía la impresión de que las cosas no eran como él las veía, pero yo era un visitante. Sin embargo, tenía la impresión de que había un derroche de heroísmo y de nobleza que no estaba acompañado de posibilidades reales. Yo hablé con distintas corrientes de cineastas todos muy politizados algunos montoneros, por ejemplo, sólo vi uno o dos casos de gente que sí veía las cosas como yo, pero desde adentro. Cuando muere Perón, todos estaban fichados y aquello fue una matanza indiscriminada, no te iban a perdonar, la represión fue brutal y a la gente que se exhibió mucho fueron a buscarla. En 1974, para el Comité de Cineastas de América Latina el objetivo era la solidaridad, Cuba se transformó en la retaguardia, aquí hubo muchos chilenos, la gente venía aquí a vivir o a trabajar comandaba aquí sus materiales. Cuba fue la retaguardia del movimiento, por aquí pasaron muchos cineastas de esos países.

¿Entonces el movimiento se convirtió en un movimiento de solidaridad?

Efectivamente, el Comité de Cineastas para hacer algunos planteamientos al respecto. En 1977 nos volvimos a reunir en Mérida, para entonces ya estaba desaparecido Raymundo

Gleyzer. Estábamos haciendo algunas reflexiones, nos decíamos que el concepto de unidad iba desde Solanas en Argentina, hasta Sanjinés con el grupo *Ukamau* en Bolivia, o incluso el cine venezolano. Había que tener una mayor amplitud de miras en la diversidad de caminos, pero había que ser solidario.

¿Por qué si cada vez ustedes eran más conscientes de la diversidad, siguieron utilizando el término en singular? ¿Por qué hablaban del Nuevo Cine latinoamericano? ¿Por qué no de los nuevos cines latinoamericanos?

Mira qué te puedo decir. No tengo nada que decir. Seguimos acuñando el concepto de “nuevo...” con un sentido de pluralidad que no está en “nuevos”. Había más la oposición al cine comercial al cine tradicional, que otra cosa. También yo tengo la impresión de que nos pasó aquello típico de los movimientos, la vanidad, porque después con el tiempo, sí seguía siendo nuevo, pero a la vez había ruptura y continuidad, estábamos en esa etapa en que sientes que la historia es antes que tú y después de ti y la historia no es tan así, tú sigues de alguna manera heredando. Ésa es una vanidad de los proyectos, de los procesos.

¿Había algo del ideal bolivariano en esa manera de hablar, de elegir los términos? Bolivariano en el sentido de gran patria latinoamericana.

Si, claro. Algo bolivariano y martiniano, usábamos aquella frase de Martí que dice “una es la Patria, de Río Grande a la Patagonia”. Ahora en la Patria Grande están los quechua, los aymaras, los negros, los brasileños, los cubanos, los argentinos, es una patria extremadamente diversa. Esa conciencia de la variedad, es la que evidentemente se tarda en asimilar. Porque el concepto de unidad es reductor, es una unidad reductora. Yo tengo la impresión de que ya en 1974, algunos compañeros y yo, ya teníamos la idea de que las cosas eran más complejas, que en lo esencial seguíamos teniendo razón todo era más complejo, las cosas no eran blanco o negro, había tonalidades grises, había matices. Pero lo importante en este momento era velar por los que estaban presos, para que no los matasen o que los que no podían volver a sus países tuvieran su retaguardia en Cuba. Algunos fueron España, otros a Suecia, sobre todo los chilenos. Lo importante era que los que se querían quedar en el continente (americano) para estar cerca de sus países, pudieran encontrar un lugar en la ciudad de México, o en La Habana. Patricio Guzmán por ejemplo vivió aquí algunos años. Como te decía, Cuba se convirtió en una retaguardia.

¿En qué consistía el trabajo efectivo del Comité, me refiero al trabajo del día a día, del mes a mes?

Mira esencialmente fue un trabajo de reflexionar cuando había problemas puntuales en algún país, como por ejemplo divisiones, que se daban en países complejos como Brasil o Argentina. Tratábamos de que no se tensara demasiado la cuerda, buscábamos siempre la unidad.

¿Cada cuánto se veían en el Comité?

Al principio fue en Caracas en 1974, después Mérida, en 1977, después ya fue La Habana. A medida que Cuba comienza a reinsertarse, a ser aceptada, a medida que se reanudan las relaciones diplomáticas con muchos países, comienzan a poder darse reuniones en La Habana. Es entonces cuando a Alfredo Guevara se le ocurre hacer el festival de La Habana. Ese festival es la manera de reunirnos en La Habana, porque Cuba ya es un lugar al que se puede ir, sin que te fichen, sin que tengas que dar explicaciones. Porque también aunque quedaban algunas dictaduras en Argentina, en Chile, en Brasil, éstas empezaban a ser obsoletas, de alguna manera comienzan a haber cambios, podías ir a Cuba y aquello no te marcaba como en los años sesenta.

**¿Piensa usted que todavía tiene vigencia el término de Nuevo Cine Latinoamericano?
¿En caso negativo, cuando deja de tenerla?**

Mira el problema es que cada día uno fue sabiendo menos que era el Nuevo Cine Latinoamericano. Uno forma parte de aquello, pero se fue haciendo algo muy híbrido. Se estira tanto que cada día a uno le costaba más explicar qué es. Porque es una oposición al viejo cine, pero es tan variado este nuevo cine... Es decir, sigue el término acuñado, pero ya está como en desuso. Existe el cine latinoamericano de hoy, que es muy variado, pero en qué medida se extingue [el Nuevo Cine Latinoamericano], no se extingue en un año, lo va modificando la vida, pero se sigue manteniendo el término acuñado, el término original como una manera de identidad. Es como un nombre. Tú te llamas así, aunque ya tu seas otra cosa. Con el festival de La Habana, Alfredo que es un estratega, le da continuidad al movimiento, porque aquí hay espacio y recursos para reunirse todos los años. Después hay un momento en que entra Fidel Castro, cuando se compra al Comité de Cineastas, y lo valoriza. Me refiero al momento en que se le ocurre la idea de crear la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Es un tema complejo, Alfredo Guevara estaba en París desde 1982 como embajador de la Unesco, el que estaba aquí como presidente del ICAIC era Julio García-Espinosa. Al momento, en que Fidel valora el movimiento, valorar todo lo que se ha hecho y se dispone entonces a apoyarlo, surge la idea de hacer una fundación. Yo opino que tuvo la intuición, la lucidez de decir: “bueno no hay un cineasta, que hegemonice este movimiento. Gabo [Gabriel García Márquez] sí lo puede hacer”. ¿Por que quién podría haberlo hecho? ¿Solanas va a ir a...? Agarra a los cineastas más importantes de América Latina, por país, y dime quién es respetado así por los demás. Gabo habían ganado el Nobel en 1982, estaba más allá del bien y del mal. Además, era un hombre cercano al cine, por eso se le eligió para que presidiera la fundación. El tuvo una formación como cineasta, había estado en la escuela de Roma.

¿Birri no habría podido ser el presidente?

Yo pienso que Birri habría podido ser lo que fue, el director de la escuela [de San Antonio de los Baños]. Pero no era alguien que pudiese hegemonizar a los cineastas de América Latina, que estaban fragmentados por nacionalidades, por vanidades por todo lo humano y lo divino que hay en una persona.

¿Y me dice usted que fue Fidel Castro el que tuvo esa idea?

Sí, el que diga lo contrario miente. Yo estuve ahí, no es que me lo hayan contado. Esto lo hablamos entre tres o cuatro personas, y yo soy uno de esos tres o cuatro. El único que podía comprometer a García Márquez en esto era Fidel. El embarca a García Márquez, lo llama, lo compromete, se lo compra. Esto se lo pide Fidel Castro, ninguno de los cineastas de América Latina estaba en condiciones de llamarlo y decirle oye mira hay un proyecto y esas cosas...

Me gustaría aclarar que usted es uno de los fundadores de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Sí, yo soy uno de los miembros fundadores. Yo soy uno de los cuatro cubanos que estamos allí: Alfredo [Guevara], Julio [García-Espinosa], Daniel Díaz Torres y yo. Y entonces surgió también la idea de crear la escuela [Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños]. Tanto la fundación como la escuela tienen el amparo y el apoyo del estado cubano, pero al mismo tiempo son una ONG. Los recursos humanos, los recursos materiales de que se

dispuso, el hecho de coger un teléfono y llamar y que las cosas se resuelvan, eso sólo se puede conseguir cuando existe una voluntad política y ciertos recursos que sólo posee un estado. Gabo donó cualquier cantidad de dinero de sus derechos de autor y puso su prestigio para que esto resultara. Además, Gabo es alguien que puede coger un teléfono y llamar a un jefe de estado y que éste le conteste.

Interview de Daniel Díaz Torres

San Antonio de los Baños, le 21 février 2011.

École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños.

Daniel Díaz Torres (1948) : Cinéaste, critique et professeur de cinéma. Membre créateur de la Fondation du Nouveau Cinéma Latino-américain. Il travaille à l'ICAIC depuis 1968. Entre 1977 et 1981 il a été sous-directeur du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*.

Usted se integró al ICAIC en 1968, si no me equivoco comenzó escribiendo críticas cinematográficas.

Si escribí en la revista *Cine Cubano*, y también en otras publicaciones como *Granma*.

Esos años coinciden precisamente con el apogeo de lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano. Particularmente el *Cine Cubano* se dedicaron muchos artículos al análisis de lo que fueron las reuniones del Nuevo Cine Latinoamericano, en esa época. ¿Lo que me interesaba saber es qué tipo de discusiones se daban al interior de la revista con respecto a ese proyecto?

Yo te diría que los movimientos son muchas veces a posteriori, que uno los reconoce como tales y se da cuenta que hay una serie de confluencias y de elementos estilísticos y temáticos que los convierten en algo que uno podría denominar como un movimiento. En mi opinión, en el calor de esos años, no había una noción clara, al menos de parte de los que estábamos inmersos ahí, te estoy hablando tanto los que se dedicaban al quehacer directo como al trabajo más bien teórico. Yo recuerdo haber escrito críticas tanto sobre *Lucía* [Humberto Solás, 1968] como sobre *Memorias del Subdesarrollo* [Tomás Gutiérrez Alea, 1968] en el momento en que

se exhibieron directamente, es decir no a posteriori, eran dos películas que acababan de salir y que fueron particularmente significativas. Diría incluso una cosa, y aquí hablo en el plano personal, aunque yo hice dos críticas muy positivas no tuve la capacidad sobre todo en *Memorias del desarrollo* de ver la significación que realmente la película tenía. A mí me parece una película excelente pero yo no tuve una visión tan larga como para realmente ser consciente de su valor, o sea hablé con más entusiasmo de *Lucía*. Con el tiempo creo que es un error, claramente; pero si en aquel momento se estaban realizando los mejores documentales de Santiago Álvarez y ahí recuerdo que hice un trabajo sobre *LBJ* [1968] donde sí lo celebré no sólo en el sentido externo, si no que me parecía en términos de lenguaje, de propuesta, de provocación algo que verdaderamente era relevante y muy original y singular en esos momentos. Ahora si uno se pone a ver documentales como los de Santiago Álvarez, películas como *Memorias del Subdesarrollo* con esa fusión tan particular entre la ficción y el documental, la manera en que ficcionalizaba el documental y a la vez la ficción adquiría matices muy documentales logrando una simbiosis muy particular, adelantándose a algo que ha sido muy utilizado con posterioridad. Sumo a eso una película como *La primera carga al machete* [Manuel Octavio Gómez, 1969], con una utilización de la cámara que adelanta cosas que después estuvieron tan de moda con el *dogma*... Eran películas muy distintas, pero que sí tenían en común una mirada crítica respecto de ciertas maneras académicas de afrontar el lenguaje cinematográfico, a lo que se une que abordarán temáticas buscando un nivel de complejidad donde forma y contenido tuvieran esa interrelación que nos interesaba. Ninguna película se hacía moderna porque hablara de un episodio de la revolución con un lenguaje viejo, yo creo que lo eran precisamente por estas provocaciones que en su momento fueron hasta controversiales. *La primera carga del machete*, por ejemplo, fue una película que a muchos les perturbó, algunos se sentían hasta molestos por esa manera que tiene la película de abordar el tema [la Guerra de los diez años, 1868 – 1878].

¿Por qué?

Porque esa forma de utilizar la cámara, de emplear el alto contraste, de que las imágenes adquirieran una dimensión expresionista por momentos, era algo bastante poco frecuente

entonces. El director de fotografía Iourouzevski había experimentado cosas parecidas, en *Soy Cuba* [1964], de Kalatazov. Película que, sin embargo, temáticamente resultaba demasiado esquemática, yo creo que sigue siendo así, casi ingenua, con la visión un tanto infantil, primaria, con un maniqueísmo de buenos y malos, de bordean casi lo *kitsch*. Sin embargo, a nivel visual la capacidad de experimentación, con el alto contraste, con esa cámara en movimiento, con esos largos planos secuencia, que realmente eran sorprendentes con el tipo de cámara con la que se filmaba en la época, yo creo que daban una inventiva visual qué es lo que hace que hoy en día todo el mundo se olvide del tema de la película, de la parte anecdótica, y que la película siga teniendo un impacto. Yo hace poco la volví a ver en televisión, porque la exhibieron aquí, y me sorprendí. Tengo una hija que tiene 22 años y aunque le parecían un poco ridículas algunas situaciones, me decía oye cómo logró realizar eso, le sorprendía la fuerza que tienen algunas situaciones, eso creo que la sigue haciendo vigente.

¿Pero en su momento se reconocieron ustedes en esa película?

No. Yo te diría que no. Uno celebraba las hazañas técnicas, plásticas, visuales, pero no fue una película que aquí gustara. La gente la sentía aquí como demasiado esquemática, de una épica demasiado estridente y cargada. La gente no sentía la cubanidad de esos personajes, la sentía como algo visto desde fuera. Volviendo al tema anterior, [sobre la conciencia de un movimiento cubano] yo creo que no todos teníamos la idea de que era un movimiento, pero sí teníamos la sensación de que estaban surgiendo películas realmente diferentes. Aún así, antes de eso – quizás con la excepción de Tomás Gutiérrez Alea –, ese cine cubano de los años 1961, 1962, 1963, 1964, 1965 para mí al menos no era muy motivador, porque era un epígono, demasiado directo de la Nueva ola, de Resnais o Antonioni. Eran películas que si uno ve ahora le resultan demasiado formalistas y casi de imitación, que llegaban a ser un poco *kitsch*. Uno veía planos por las calles, personajes que hacían memoria, películas que resultaban casi una copia de *Hiroshima mon amour*. Frente a todo eso películas como *Manuela* [Humberto Solás, 1966], *Lucía* y *Memorias del Subdesarrollo* significaron una ruptura, ya en películas como *La muerte de un burócrata* [Tomás Gutiérrez Alea, 1966] o *Las*

doce sillas [Tomás Gutiérrez Alea, 1962] se veía una mirada fresca, no porque fueran comedias y utilizarán elementos del absurdo, sino porque uno sentía que en ellas había mucha autenticidad, una mirada muy propia, en estas películas había muchos referentes a muchos cineastas, pero se trataba de una apropiación de esos referentes hecha de una manera auténtica, que se convertía, como te digo, en una mirada propia que fue la que Titón [Gutiérrez Alea] fue madurando y que se advierte a partir de *Memorias del Subdesarrollo* y en el resto de las películas que hizo posteriormente. En *Lucía* yo creo que esta esa cosa apasionada, operática, deliberadamente viscontiniana, también hay cosas de *Calle Mayor* de Bardem que están en *Lucía* pero eso pasa con todas las obras importantes, uno encuentra referentes en ellas, hay escenas incluso que son parecidas, pero eso lo dejó más para el análisis entomológico, en el momento uno se dejaba arrastrar por esa visión de frenesí que tiene la película a nivel visual, y *La primera carga al machete* es una especie de colofón de *Lucía* en esa manera de romper con el lenguaje de la cosa más académica. Yo creo que cuando uno empieza a ver que en el espacio de tres o cuatro años [1967 – 1969] comienza a haber esas películas, o los documentales de Santiago Álvarez, de Octavio Cortazar o Guillén Landrián, uno se dice que sí había por lo menos una “autoprovocación” para explorar nuevas formas, aunque muchas veces las influencias fueran un poco inconscientes. Porque me consta que Santiago Álvarez no era un estudioso de Dziga Vertov.

Eso le quería preguntar, al leer la literatura sobre Santiago Álvarez me llama la atención que él siempre negó que hubiese visto el cine de Dziga Vertov...

Y es cierto, Santiago era una persona culta, pero no alguien con una voluntad para hacer teoría. No sé lo que dirán otros, pero yo estuve trabajando cinco años con Santiago Álvarez y nunca lo vi leyendo libros sobre el documental, nunca vi en Santiago a un teórico, era una persona muy pragmática, y a la vez con un gran talento. Le gustaba inventar cosas, probar una música, y que esa música significara rehacer el montaje, buscando elementos de contraste sonoro y visual. Francamente él partía de la intuición, no partía de un conocimiento intelectual, previó y asentado, que lo llevará a experimentar. No, para mí Santiago era un gran intuitivo, con un talento real y una capacidad para arriesgarse, que francamente hacía que las

cosas algunas veces le quedarán muy bien, y otras no tanto. Después de un tiempo, yo creo que Santiago empezó a ver a Dziga Vertov y se sorprendió de las conexiones que había, porque hay cosas de Santiago que son muy del montaje ideológico, pero fue una coincidencia. Hay ciertas cosas que pueden parecer demasiado especulativas, pero yo creo que Santiago fue hijo de esos momentos iniciales de la revolución, al igual que Dziga Vertov, y todos esos cineastas de los primeros años de la revolución de octubre, partían todos de esa necesidad de expresar una realidad nueva con imágenes diferentes. Hay algunas películas del primer cine cubano que sí son muy directas copias del más primitivo neorrealismo italiano, películas como *La vivienda* [Julio García-Espinosa] o *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959], el típico documental de denuncia un poco sensiblero, incluso, eso es cierto. Pero él [Álvarez] sintió una necesidad de superar esto, porque la realidad negaba esas visiones melodramáticas y telenovelescas, que también son muy latinoamericanas, porque aquí no podemos negar que teníamos una influencia del cine mexicano, del cine argentino y de una visión muy emocional de las cosas.

¿Según usted, cuando se empezaron a interesar por el cine que se hacía en América Latina, como el Cinema novo o el grupo Cine Liberación en Argentina?

Fue ahí, incluso en un momento le hice una entrevista a Glauber Rocha sobre una de sus películas, que fue un escándalo, porque la gente salía de los cines medio irritada. Fue *El león de las siete cabezas* [1970], que no se llama así, porque como sabes el título está en varios idiomas. La provocación del lenguaje que significaba una película como esa – porque hay que entender que fue mucho más aceptada *Dios y el diablo en la tierra del sol* [1964], que ésta – generaba una situación un poco difícil, la gente salía incluso molesta del cine, y Glauber estaba un poco sorprendido por eso. Él quería que pusieramos paralelamente en otro cine una película típica, con esa visión neocolonial norteamericana, como *Las minas del rey Salomón* [Compton Bennett, Andrew Marton, 1950], para ver qué pasaba. Yo le decía que seguramente la gente iría a ver *Las minas del rey Salomón*, pero él me decía que así la gente comprendería mejor en qué consistía esta provocación, esta forma de ver las cosas de otra manera. A decir verdad había una cierta disonancia entre un público que vivía inmerso en una atmósfera

revolucionaria como la que se vivía en los años sesenta, aquí en Cuba, y una película que sin embargo choca con ciertos códigos de comunicación a los cuales el público está acostumbrado. Porque aquí la gente apoyaba películas como *Lucía* o *Memorias del subdesarrollo*, que no son clásicas desde el punto de vista del lenguaje, pero había una simpatía por los personajes y con la manera en que estaban caracterizados. El profundo distanciamiento de una película como *El león de las siete cabezas*, que tiene una gran teatralización y estilización, sin ninguna conexión con referentes realistas, aleja demasiado al espectador, lo ve como algo que él siente ajeno.

Sí pero eso también se buscaba en forma expresa, pensando en que si el espectador se volvería más activo, dejaría precisamente de ser espectador para convertirse en un actor. Al menos ese era el objetivo.

Claro pero eso era más intelectual que real, si el espectador no ancla no va a comprender lo que pasa, no va a comprender la innovación que se propone. Ahí yo creo que hubo un problema. El espectador no puede entrar en ese juego dialéctico si desde el principio se retira totalmente de lo que está sucediendo. Yo creo que muchas películas llegaron a tal extremo que había que tener por lo menos una comprensión intelectual del proceso que se proponía para poder acercarse a ellas. Porque como te digo recuerdo que uno veía a la gente saliendo del cine, silbando, protestando, y preguntando qué era eso que habían visto. Fue algo que me resultó muy extraño porque se dio en una época en que el público cubano iba mucho al cine. Te pongo una anécdota, yo fui a ver *Vivir su vida* [Jean-Luc Godard, 1962] con la sala repleta, y podías escuchar a la gente que incluso hacía interpretaciones muy interesantes de la película. Yo recuerdo que una persona preguntaba en voz alta, porque están esos dos sentados de espaldas en la banqueta y alguien le contestó: “Yo creo que es porque el director quiere mostrar que son gente anónima, que podrían ser cualquier, cualquier pareja”. Creo que es una respuesta interesante, que demuestra que además había una comunicación interesante con el cine. Yo creo que el público estaba comenzando un cambio, un cambio verdadero, porque se hacían colas para ver *El eclipse* [Michelangelo Antonioni, 1962], lo que me parece surrealista, películas como *Viridiana* [Luis Buñuel, 1961] fueron un éxito de público aquí, era

sorprendente. Ver *El desierto rojo* [Michelangelo Antonioni, 1964] con la sala llena, como si fuera una película taquillera... el público estaba comenzando un cambio, y yo creo que eso hoy ha desaparecido. Y no es que uno tenga nostalgia del pasado, pero yo creo que hoy la capacidad de elegir es tan grande que se vuelve contra uno, deja de ser una capacidad de elegir, uno empieza a sentirse abrumado y por eso escoge sólo ciertas preferencias y se acabó. Aunque el público tiene la posibilidad de entrar al cine y ver cosas muy distintas, ahora termina viendo sólo lo que le resulta familiar. Ha existido un cierto retroceso, una especie de estandarización del gusto, inevitable dentro de la globalización y de esto que llamaba Ramonet la “golosina visual”¹¹⁷⁴ hay una cierta necesidad de decir “quiero disfrutar”, o sea, el público está más por cosas que le resulten agradables que por otras que lo hagan reflexionar o cuestionarse. Algo de eso ha ocurrido. Yo creo que hubo un momento en que se favorecía más y se estaba más dispuesto a estar abierto a otras experiencias, eso me parece que era una realidad a fines de los sesenta y en los setenta.

¿En qué circunstancias asume usted la vicepresidencia del Noticiero ICAIC latinoamericano?

Ya desde antes de 1977 venía la idea de que Santiago convirtiera el Noticiero en una especie de escuela de cine. Era una escuela que funcionaba de una manera un poco fuerte, porque no había tiempo para reparaciones de errores, eso que estábamos haciendo era para qué la gente lo viera y en esa época el Noticiero llegaba a casi un millón de personas. Si algo no salía bien, no podíamos decir: “bueno esto se guarda”. No. Lo que hacíamos eran 52 copias del Noticiero que debían salir en los cines. Ya con anterioridad habían participado algunos directores como Manuel Pérez, Miguel Torres, Jorge Fraga y Pastor Vega, entre otros, y después algunos más jóvenes como Rolando Díaz, Fernando Pérez y yo. Santiago Álvarez me preguntó si quería asumir esto [la vicepresidencia] comencé yo, a los pocos meses se incorporó Rolando Díaz y al año Fernando Pérez. Recuerdo eso como un momento excepcional porque Santiago dejaba toda la libertad posible. De nosotros surgió la idea de darle un cierto giro al Noticiero y convertirlo también en una crónica crítica de la cotidianidad, cosa que hasta el momento no

¹¹⁷⁴ Ignacio Ramonet. *La golosina visual*. Madrid : Debate, 2000, 224 p.

era. Santiago nos apoyo en esto, nos dijo: “perfecto, háganlo”. Así se hicieron unas treinta o cuarenta ediciones que se llamaron “noticieros críticos” que eran reportajes sobre la cotidianeidad, sobre los problemas de la sociedad en esos momentos. Algunos de ellos los ve uno hoy por hoy y se da cuenta de que increíblemente las cosas siguen casi igual, como si no hubieran pasado treinta años desde entonces. Yo creo que en ese aspecto el Noticiero fue nuestra principal escuela, yo hice ochenta o noventa ediciones, Fernando Pérez debe haber hecho unas cincuenta, Rolando unas ochenta, igual que yo, más o menos. Fueron prácticamente cinco años de 1977 hasta 1981. Había que rodar el Noticiero en cuatro o cinco días y el sexto día había que editarlo. Se editaba todo en un solo día.

¿Qué proyección internacional tenía el Noticiero? ¿Salía de Cuba?

Salía de Cuba porque muchas de las ediciones del Noticiero eran prácticamente pequeños documentales. Documentales de diez minutos, algunos de quince. Y yo creo que en algunos festivales y muestras de cine sí se exhibieron estos trabajos. Digamos, el Noticiero nunca logró la internacionalización que tenían los grandes noticieros norteamericanos o alemanes, pero sí era uno de los mejores noticieros de la época porque sí se permitía cierta experimentación formal. Pero yo creo que Santiago a uno le presentaba un reto, ya no tenía sentido hacer noticieros rutinarios porque él había impuesto un cierto estilo. Santiago muchas veces no participaba de las discusiones iniciales, pero siempre lo veía. Al final uno le daba la copia de lo que había hecho y ahí se discutía, pero dejaba mucha libertad a la hora de elegir los temas. Era una sabia libertad, porque a la vez implicaba mucha responsabilidad, el nos decía que recordáramos que lo que estábamos haciendo pasaba por todos los cines del país y lo veía casi un millón de personas.

¿Había temas que no se podían tocar?

Mira yo te diría que no. Hubo noticieros bastante polémicos, incluso recuerdo que un

noticiero que hizo Fernando sobre una de las manifestaciones del primero de mayo, donde mostró a la dirección del país y puso de fondo la canción *Fool on the hill* [1967] de los Beatles y eso lo malinterpretaron. Luego hubo un noticiero en que se puso un discurso de Raúl Castro que se mezcló con unas caricaturas. La verdad es que sí había una dimensión crítica que emanaba del propio discurso. También había empresas que protestaban y cuestionaban nuestro trabajo. Te digo que fue bastante polémico. Algunos de esos trabajos fueron bastante complicados, porque por un lado [en el discurso oficial] se decía de boca para afuera que era necesario que la prensa jugara un rol activo y por otro, ese espacio crítico se prefería para la prensa escrita y no para la cinematográfica, porque en nuestro caso jugaba también el enorme impacto que tienen las imágenes. Recuerdo que en un noticiero pusimos un texto de ley que hablaba del imprescindible papel crítico de la prensa como un elemento encendedor de conciencias. Creíamos en esto, pero claro hay una diferencia en el impacto de las imágenes y el de la escritura. El Noticiero curiosamente llegó a actuar sobre la realidad, lo que me parece algo increíble. Resulta difícil de creer que una película cambie una realidad inmediata, pero así sucedió. Nosotros hicimos unos noticieros sobre unas cafeterías que eran las únicas que se encontraban en unas carreteras que se dirigen a la zona central y oriental del país. A partir de esos noticieros cambiaron casi inmediatamente esas cafeterías. Yo creo que el Noticiero empezó a tener una interacción con la realidad inmediata que me resulta algo verdaderamente sorprendente. La gente iba muchas veces al cine a ver el Noticiero. Muchas veces cuando terminaba la película, la gente no se levantaba porque esperaban a que pusieran el Noticiero otra vez.

Perdón, ¿en qué orden iba?

Era noticiero, documental y película. Terminaba la película y comenzaba otro programa con noticiero, documental y película. Muchas personas se quedaban a ver otra vez el Noticiero, o llegaban tarde y se quedaban hasta el final para poder verlo. Ver que lo que hacíamos tenía una repercusión inmediata fue muy interesante. Eso creo que tenía mucho de cine-ojo, de Dziga Vertov o de lo que hacía Medevkine con el tren. No había una voluntad de trascendencia tampoco, uno lo que quería era encontrar esa especie de caja de resonancia con

el público. Por eso nos sentimos muy abiertos a experimentar formalmente, con la gráfica, cosas que venían estimuladas por Santiago. Me parece que eso era muy importante para todos lo que pasamos por ahí, y después continuó hasta que el Noticiero desapareció en 1991, por razones económicas, fundamentalmente. También, no hay que engañarse, a nivel ideológico, del partido, a muchos no les gustaba el Noticiero.

Volviendo al inicio del Noticiero, me llama la atención que se llamase Noticiero ICAIC “Latinoamericano” y cuando uno ve la lista de los noticieros y de los documentales de Santiago Álvarez, pareciera que hay más interés por Asia que por América Latina. ¿Por qué entonces el nombre?

Cuando comenzó sí era muy directamente latinoamericano, de hecho, el primer Noticiero es una gira del presidente por Uruguay, Argentina, etc. En los primeros años, en todo caso, la latinoamericanidad del Noticiero era bastante difícil, ¿a qué lugar podía ir Santiago Álvarez a filmar? Todo era dictaduras cerradas. Además era muy difícil desplazarse, hoy en la televisión puede haber un noticiero latinoamericano porque existen más facilidades para ir a Perú, Ecuador, Venezuela, Argentina o dónde esa, pero en esa época era más complicado. Santiago Álvarez, en todo caso, sí fue a Perú para un terremoto y acompañó a Fidel Castro a Chile. Sí existía la voluntad de hacerlo. Pero además mucho del material que recibíamos de América Latina venía en 16mm y teníamos que pasarlo a 35mm, con lo engorroso que es el 35mm.

¿Por qué filmaban en 35mm?

Es que el laboratorio estaba preparado para trabajar con más agilidad en ese material y no el 16mm. Todo se aceleraba mucho más con 35mm. Uno trabajaba como si la película fuera un libro. Yo recuerdo que uno miraba el encuadre directamente en la película y a partir de eso decidía pegar una cosa con otra. Hacerlo así con 16mm es prácticamente imposible. Era un proceso muy artesanal. Santiago no sabía trabajar de otra manera, tuvo que ir adaptándose

después a lo que es la parte digital. Era lo más fácil para la etapa de postproducción. Aunque es cierto que para rodar era una desgracia, porque lo más que podíamos poner en la cámaras eran 400 pies, si queríamos filmar cámara al hombro, nadie podía poner más porque era una cosa pesadísima. La película era en blanco y negro y se compraba en la RDA. El sonido de la cámara también era un problema. El ICAIC no tenía cámaras insonoras, por eso tú ves las entrevistas y escuchas el ruido de la cámara por detrás. Uno terminaba la edición del Noticiero nunca antes de las tres de la mañana, y el carro se llevaba la lata al laboratorio donde se cortaba el negativo y empezaba a tirar las copias. Esto era la madrugada del miércoles, porque el jueves a las dos de la tarde tenía que estar en todos los cines de la capital.

¿Salía siempre los jueves?

Sí, era cuando entraba la programación. La programación era de jueves a jueves.

¿Qué pasaba cuando Álvarez estaba de viaje? ¿Quién llevaba adelante el Noticiero?

Mira cuando él estaba de viaje al principio se encargaba Alfredo Guevara o Julio García Espinosa. Ahí fue cuando empezó la inserción de otros compañeros. Precisamente porque Santiago tenía que viajar, entonces entraba Jorge Fraga o Manuel Pérez. Ahí fue cuando se empezó a ver que Santiago de pronto entraba en un proyecto documental complejo y ahí se ocupaban otros compañeros. Eran Miguel Torres, Pastor Vega, Jorge Fraga y Manuel Pérez que trabajaron en el Noticiero casi medio año.

¿Qué cambió en el Noticiero cuando empezaron a utilizar sonido directo?

Hubo un cambio porque empezó a haber más entrevista directa. Ahí hubo un cambio, al

principio era un poco rígido, pero después no. Era sonido directo, pero con cámara de 35mm. Así y todo hubo una adecuación entre la cámara de 35mm y la Nagra. Hay noticieros que son reportajes en vivo, los camarógrafos del Noticiero eran expertos en ello, tenían una enorme capacidad para filmar con cámara en mano con una enorme estabilidad, yo creo que esa fue una de las improntas del Noticiero. Sobre todo en los noticieros de los años setenta y ochenta donde ya entró mucho más fuerte eso del sonido directo. Aquí en los años sesenta vinieron cineastas importantes como Christensen, Varda o Godard, ellos influían pero por supuesto nosotros teníamos limitaciones de recursos mayores que ellos.

¿La foto-animación la usan ustedes por falta de recursos?

No, es que aquí entraban fácilmente revistas de todo el mundo, pero no necesariamente noticieros. A Santiago se le ocurrió que como no teníamos facilidades para filmar en todos los lugares, se podían utilizar esas imágenes. Se hacen así trabajos de fotoanimación a partir de revistas extranjeras, de fotos que se conseguían. Era la decisión, un poco olímpica de esa época, de decir, bueno ya que estamos bloqueados y hay un embargo, entonces podemos apropiarnos de ciertas propiedades intelectuales. Y así se tomaban esas fotos y se hacían esos trabajos. Yo creo que fue la mezcla de la necesidad y de la búsqueda de un lenguaje diferente que utilizaba más el montaje intelectual, y lo mejor para ello era recurrir a la foto-animación, que era un trabajo del departamento de óptica. Ya te digo esto son cosas que hoy en día se hacen con un *software*, lo que a nosotros nos tomaba un día ahora se resuelve en media hora. La precariedad de recursos yo creo que fomentó nuestra imaginación para trabajar en estas cosas del lenguaje. Por eso Santiago recurría tanto a la gráfica, lo que lo acerca mucho a Dziga Vertov.

Es un poco la necesidad lo que crea el órgano.

La necesidad impulsó un poco la imaginación y eso llevó a un elemento de contacto con

Vertov que Santiago después si notó. Pero no es que Santiago comenzara a ver a Vertov y después comenzara a hacer sus cosas. Creo que fue cuando a Santiago le empezaron a decir que había una cercanía con Vertov, cuando él comenzó a acercarse a ese cine, bueno lo poco que hay aquí. Empezó a ver las coincidencias con el cine de octubre. Cuando uno ve un documental como *Ciclón*, que yo creo que es el primer gran documental de Santiago, francamente, el no contar con equipo sincrónico marcó un poco la suerte del documental, el no sentirse obligado a hacer entrevistas fue importante, porque le permitió graficar emocionalmente lo que significo eso, esa fuerza de la naturaleza que devastó esa región del país, todo eso a nivel visual y sonoro, sin que entre la palabra a explicar lo que ha sucedido.

Cuando uno ve ese documental tiene la sensación de que lo que barre el ciclón no es sólo lo terrestre, lo real, sino que también la forma tradicional de montaje. Hay un quiebre.

Claro, es verdad.

¿A qué se debió el abandono progresivo de la voz en off en ese documental? Gana en ritmo cuando desaparece la voz en off.

Es cierto. Yo creo que el propio documental está expresando una evolución de Santiago como cineasta, yo creo que se dio cuenta de que sobraba. Se debe haber preguntado si sobraba totalmente. Y por eso en el documental hay esa situación intermedia con narración al principio que se deja al final. Yo creo después él te diría que si lo volvía hacer le quitaba toda la voz en off. Es más es que hay dos versiones, yo creo que hay una versión más corta que no tiene voz en off. Yo creo que se empezó a dar cuenta de que este tipo de cosas sobraban. Era demasiado el peso de toda una tradición que exigía que hubiera alguien narrando, pero él se dio cuenta de que no era necesario, que era un cliché que le restaba ritmo al documental, que se hacía redundante, que era muy poco lo que esa voz podía decir reiterando cosas que la propia imagen y el montaje podían resaltar. Es interesante porque yo creo que la evolución de

Santiago a nivel de lenguaje está incluida en la propia forma de ese documental. Comienza con una forma narrativa más clásica, con un narrador encima y después lo abandona, se da cuenta de que eso no era necesario. Ahí uno ve una exploración de elementos del lenguaje cinematográfico. Te digo, Santiago fue una persona muy intuitiva, más intuitiva que intelectual. Aunque tú ves en su trabajo una resultante intelectual, que después él sí la reconocía. Cuando por ejemplo muestra la seducción del imperialismo como una imagen erótica, una mujer desnuda o una araña, cuando hacía asociaciones que dejaban a la gente un poco perpleja preguntándose qué había querido decir, él decía: “Eso, esa inquietud, esa cosa que me seduce, que me atrae y a la vez me produce cierto rechazo, eso es lo que quiere decir”. Era intuitivo, pero no era ni irracional ni irresponsable, sabía las posibles conexiones que una asociación de imágenes podía suscitar.

¿Durante el *Quinquenio Gris* hubo alguna baja en la experimentación formal en el Noticiero? Al menos en ficción hubo mayor interés por el cine histórico.

No he estudiado en forma pormenorizada esa etapa, pero tengo la sensación de que no. A principios de los setenta hay noticieros interesantes. Faltaría rigor para afirmarlo, pero yo creo que al ICAIC como tal no lo afectó tanto. Quizás puede haber afectado no en el sentido de que se hayan hecho películas en consonancia con el *Quinquenio Gris*, no en consonancia con el elemento réprobo que implicaba, quizás lo que puede haber habido es un cierto silencio, fíjate, pero no porque se haya buscado hacer películas para estar en consonancia con el momento, yo creo que ningún cineasta hizo eso.

Pero hubo más precaución.

Sí, pero incluso es más a través del inconsciente que eso llega. Habría que preguntarse cuáles son los límites en los que eso empieza a considerarse una autocensura. Yo creo que era un momento difícil, complejo. Pero yo no diría que hubo películas que uno pueda decir que están

claramente influidas por esa atmósfera que había. Vale la pena analizarlo, pero yo creo que en el Noticiero no se reflejó. No lo he estudiado tampoco, pero no me parece que haya sido así. Hay cineastas que verdaderamente estaban profundamente apasionados con hacer cierto tipo de cine – que fue lo mejor que se hizo en esa época – y eso no tiene que ver con el *Quinquenio Gris* porque sus proyectos venían gestándose desde hacía años. Me consta que ellos tenían una visión muy crítica sobre la realidad, te pongo el ejemplo de Manolo Pérez con *El hombre de Mascinichú* [1973]: fue un exitazo de público con casi dos millones de espectadores, pero no tiene que ver con la atmósfera del momento. El había participado en los hechos reales que se narran en la película y la tenía desde hacía tiempo en mente, yo fui asistente de dirección en ella, te lo digo porque de repente uno puede buscar conexiones erradas. Él incluso habría querido hacer esa película un poco antes. Incluso puedo decirte que en su momento causó cierta polémica, porque la muerte heroica en combate del contrarrevolucionario principal, al final, no fue muy bien vista.

¿Por qué?

A algunos les pareció que había una cierta “heroificación” del contrarrevolucionario. Su muerte es casi como la de un héroe de película, muere escondido en un árbol, rodeado, disparando, hasta que lo ametrallan. Es decir, muere en pleno combate. Eso causó cierta polémica. Incluso el tono un poco distante que tiene la película molestó...

Hay cierta ambigüedad.

Sí, la hay. Incluso, te digo algunos reclamaban que fuera más épica. Para los que estaban más cercanos al realismo socialista les pareció que la película tenía una cierta frialdad. Tiene varios narradores y abunda en los planos generales. Yo sé que Manolo deliberadamente no quiso hacer la secuencia final con primeros planos, quiso que fuera abierta, como si la observara alguien que está distante, que no se involucra buscando una emoción más directa o

más fácil. Hasta una película como ésa tuvo su espacio de polémica. Vaya no fue algo tan fuerte como lo que pasó con *La muerte de un burócrata* donde hubo gente que se sintió ofendida sobre todo por esto de los bustos de Martí y con todo ese cuestionamiento a la burocracia y a la rutina mental. El ICAIC yo creo que se preservó bastante de la influencia que sí arrasó en el área del teatro y de la literatura. El ICAIC yo creo que trató de contenerse. Puede ser que haya habido un cierto silencio que tuvo sus consecuencias. Habría que estudiar un poco más eso. Lo que yo sí creo es que era un momento donde el ICAIC sí se enfrascó en polémicas directas, Alfredo tuvo una intervención en el Congreso de Cultura que fue muy criticada, por suerte Fidel tuvo una intervención en que defendía al ICAIC, porque había muchos ataques contra la programación que se hacía y a esa apertura que hacía el ICAIC a todo el cine internacional que algunos cuestionaban y reclamaban. Muchos pedían más cine socialista en las pantallas, querían injertar la cultura soviética y el realismo socialista en el Caribe, una cosa totalmente absurda.

Una de las palabras que más se repiten al hablar de los filmes cubanos de los años sesenta y setenta, es “propaganda”. ¿Ustedes asumían como cineastas esa palabra? ¿La asumían en el Noticiero? ¿Asumían que hacían propaganda?

Mira, en el Noticiero sí. Incluso Santiago lo decía en forma provocadora. Él afirmaba que no solamente hacía propaganda sino que además decía: “Yo hago panfletos”. Lo llevaba hasta el término más despectivo de la propaganda. Uno tiene que comprender qué cosa es el Noticiero, partamos por la base de que no daba noticias. Muy rara vez lo hicimos. Uno lo que hacía era revisar las cosas fundamentales de la semana y darles una visión que ayudara a la comprensión de ciertos fenómenos. Hay noticieros que fueron interesantes porque abordaban temas complicados de explicar, como la situación en Irlanda o en Beirut. Pero yo creo que uno asumía, que sí, que cuando había un discurso importante el Noticiero lo estaba “propagandizando”. No le quito la palabra porque no tiene una connotación negativa en sí misma. Ahora, yo creo que ésa era la función del Noticiero, uno no se podía equivocar. Incluso nosotros tratamos de incorporar otra, con la ayuda de Santiago, que era esta parte crítica y reflexiva de la cotidianeidad, que eso ya podemos decir que no era propaganda.

Algunos querían que el Noticiero fuera solamente de propaganda. Nosotros tratamos de que las cosas fueran un poco más complejas. Yo creo que eso también era lo que Santiago quería, que el Noticiero funcionara como propaganda, y como panfleto en ocasiones, pero que también funcionara como un... Enrique Colina, el cineasta, hablaba de que uno podía reconocerse en el Noticiero como en un espejo que reflejaba lo positivo y lo negativo. Yo creo que eso era justamente el Noticiero que Santiago quería que se hiciera. Y dentro de eso se incluye también la propaganda: tal o cual noticia iba a funcionar con un carácter propagandístico sobre un evento específico. Creo que el problema se da cuando uno hace propaganda de algo en lo que advierte conscientemente que hay terribles errores. Por eso a mí no se me ocurrió hacer propaganda de los sistemas gastronómicos en Cuba. No. Por eso también había una función crítica. En todo caso era un noticiero semanal, ninguno de nosotros le atribuyó nunca una vocación de trascendencia. Pero para mí es la imagen más auténtica de la atmósfera del país.

Interview de Lázara Herrera

La Havane, le 25 février 2011

ICAIC

Lázara Herrera (1946): Directrice du Bureau Santiago Álvarez, veuve du cinéaste.

Santiago Álvarez comienza a hacer cine cuando tenía más de cuarenta años. Sin embargo se caracteriza por una energía que parece propia de un joven cineasta ¿Podría contarme qué formación siguió antes de llegar al cine?

Santiago es uno de esos casos raros de personas que nacen con una energía de la cual nunca son conscientes. Nació en 1919 – tienes que situarte en el tiempo y en el espacio –, ya con 16 años tenía una hora radial que pagaba con los anuncios de las farmacias (boticas en aquella época) y que estaba dividida en cuatro aspectos: deporte, sexo – en aquella época – política y asuntos generales. Una persona que con 16 años daba consejos sexuales por radio, ya tú te das cuenta de que tenía algo que lo hacía no diferente, pero sí singular. Santiago nace un 18 de marzo en condiciones muy *sui generis* en medio de una huelga y en una ambulancia. Él decía que estaba marcado por su nacimiento. Estudió medicina tres años, hubo una huelga general en la universidad y sus padres que eran gente muy humilde no podían permitirse que [durante ese tiempo] estuviera sin hacer nada. Él decide irse a los Estados Unidos, que siempre fue la ventana del cubano para mejorar su situación económica. Santiago se fue a trabajar allí, su primer trabajo fue fregar platos en un restaurante en Brooklyn, de allí lo despidieron porque eran más los platos que rompía que los que limpiaba. Entonces el cocinero, un italiano que le cogió mucho cariño, lo mandó con unos familiares de él a Pensilvania, a un pueblo de mineros, y Santiago empezó a trabajar en las minas de carbón. De allí tuvo también que irse por problemas con el cura del pueblo. Allí el paseo del domingo era ir a misa, y el cura se ponía a hacer política desde el púlpito a favor de Hoover y en contra de Roosevelt. Santiago, que no creía ni en la madre que lo parió, un día se cansó, se levantó y le dijo al cura que el púlpito era para honrar la palabra de Dios y no para hacer política. El cura sabía que Santiago estaba ilegal porque no tenía ni la edad ni las medidas [la estatura] para trabajar en una mina. Por eso lo denunció y Santiago tuvo que huir a Nueva York, y allí empezó a trabajar en una

impresión de unos portorriqueños, paralelamente empezó a estudiar Psicología, en la universidad de Columbia – donde se gradúa –, Inglés, Mecanografía y Taquigrafía y se matricula en una escuela del Partido Comunista Norteamericano. Fue su primer vínculo con el comunismo. Santiago se hizo comunista en los Estados Unidos, dicho sea de paso. Él ahí se convirtió posteriormente en un vendedor de seguros y también en vendedor de ropa interior de mujer, puerta a puerta. Te cuento una anécdota, cuando pasaba una secretaria [en el ICAIC] Santiago era capaz de decirle la talla que usaba de *bloomer* y de ajustador. Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la primera gente a la que empezaron a exigirle que se inscriban es a los latinos. Es por ello que Santiago decide volver a Cuba, porque se dice que si tiene que luchar en la guerra lo hará por su país y no por los Estados Unidos. Cuando regresa a Cuba lo primero que hace es inscribirse en el Partido Comunista.

¿Por qué estudió Psicología?

Le gustaba. Formaba parte de la formación de los vendedores. Servía para conocer al cliente, para venderle un seguro. Aquí en Cuba trabajó en una de las empresas de seguros más famosa e importante, Godoy Sayán. También se matriculó en Filosofía y Letras. Por indicación del partido [comunista] empezó a trabajar con el sector de los trabajadores portuarios. Cuando se funda la televisión en Cuba en los años cincuenta – Cuba fue uno de los primeros países en tener televisión, en América Latina – el partido le indica a Santiago que pase a trabajar en el sector intelectual. Es por ello que Santiago comienza a trabajar en la televisión. Así Santiago entra en la televisión, a trabajar en el archivo musical. Su primer trabajo era clasificar la música para la radio y la televisión para los diferentes programas: alegres, tristes, etc. Eso con el tiempo fue muy beneficioso, de ahí viene esa capacidad que tenía de seleccionar música para las imágenes. En esa época se crea la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, de la cual él formó parte, y a la que pertenecieron figuras muy importantes: Mariano Rodríguez, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García-Espinosa. Santiago allí era una especie de administrador, pero aún no tenía nada que ver con el cine. Continuaba trabajando en la televisión y haciendo labores para el partido. Se fue preso varias veces y lo torturaron. Lo tenía fichado el BRAC [Bureau de Represión de Actividades Comunistas de la dictadura de Batista] y lo acusan falsamente de querer volar los estudios de la televisión, la antigua CMQ. Fueron a buscarlo a la televisión. Santiago siempre tuvo la costumbre de entrar a trabajar muy temprano. Fueron a buscarlo a las siete, pero él no estaba. Ventura [Esteban Ventura, responsable del operativo] pensó que no iba a venir y por eso fueron a buscarlo a su casa. Por

el camino se cruzaron con él, sin verlo [mientras Álvarez se dirigía a los estudios, los agentes iban hacia su casa]. Cuando Santiago llega al trabajo, el dueño de la televisión, uno de los hermanos Méndez, le dice: “Vete que Ventura te está buscando para matarte”. Santiago, era de pelo negro, y lo tiñeron rubio, también se quitó el bigote que usaba en la época. Empezó comunicarse con la gente del partido para saber dónde refugiarse. Él recordaba que uno de los momentos más difíciles de su vida fue ese porque mucha gente no quiso ayudarlo. Se pasó dos días de ómnibus en ómnibus. Eso fue lo que lo salvó porque la gente del partido lo estaba buscando para decirle que se asilase en la embajada de Haití. El mensaje por suerte no le llegó, porque ese mismo día [29 de octubre de 1956] Salas Cañizares [brigadier Rafael Salas Cañizares, jefe de la Policía Nacional durante la dictadura de Batista] asalta la embajada de Haití y masaca a un número importante de revolucionarios que estaba allí. A él lo mataron, pero él también mató a un montón de gente. A Santiago finalmente la gente del partido lo localiza y lo hacen refugiarse en la embajada de El Salvador. Santiago se exilia en ese país y funda la televisión del Salvador y es director del Departamento de Publicidad. En ese país empieza a trabajar con los cubanos que están en el exilio y a enviar a Cuba ayuda económica para la revolución, armas, etc. Con el triunfo de la revolución, en enero de 1959, él regresa y se reincorpora a la CMQ. Por ese tiempo se establece el primer decreto cultural de la revolución en marzo de 1959 que fue la fundación del ICAIC y la edición del Quijote. Lo del ICAIC queda establecido formalmente el día 24 de marzo que es cuando sale en la Gaceta Oficial. Alfredo [Guevara] llama a Santiago para que se incorpore al ICAIC. Santiago empieza como productor, incluso hay varios documentales del principio donde aparece con ese cargo. Existían en esa época varios noticieros privados, pero que no reflejaban nada de los cambios que se estaban produciendo.

¿Era anticastristas o, si prefiere, contrarrevolucionarios, los noticieros?

No, no eran contrarrevolucionarios, sino que simplemente miraron en vano lo que estaba pasando aquí en Cuba. Seguían hablando de las niñas de alta sociedad que venían a Cuba o los desfiles de no sé qué. Pero no mostraban nada de reforma agraria, nada de nacionalización, nada de los ataques que ya estábamos recibiendo. Nada. Alfredo ya como presidente del ICAIC nacionaliza los noticieros y pone al frente a Santiago.

¿Por qué eligió a Santiago Álvarez, que tenía más de cuarenta años y carecía de experiencia en el cine?

Fue una decisión política.

¿Por qué?

Fue una decisión política. Alfredo sí tenía conocimientos cinematográficos y conocía a mucha gente en el exterior, sobre todo en Italia. Había muchos realizadores que venían desde fuera a hacer talleres –como decimos hoy en día– al incipiente ICAIC. Aquí estuvo Roman Karmen, Joris Ivens, Teodoro Christensen, Chris Marker, Agnès Varda... y Santiago iba de forma intermitente a esos cursos. Santiago al principio se dedicaba a organizar la producción de documentales. Alfredo había visto que [Álvarez] tenía capacidad aglutinadora. Por eso lo puso al frente de los Noticieros aunque al principio Alfredo aparecía como director. Santiago decía que en un momento, después de hacer algunos noticieros, se dio cuenta de que estaba copiando la estructura de lo que hacían otros noticieros, sólo el contenido era diferente. Como él era un hombre muy culto y leía mucho, (era de estas personas que no soportaba aburrirse, decía que si él se aburría con algo los demás también se aburrirían). Para que el Noticiero fuera ameno empezó a tratar de inventar cosas. Como no tenía el conocimiento cinematográfico que tenían los demás no se sentía atado a ninguna estructura y hacía lo que le daba la gana. Lo que quizás para otros habría sido una osadía, como por ejemplo filmar un periódico, darle movimiento y ponerlo, o narrar sólo con música, para él era una cosa que era atractiva, le divertía y lo disfrutaba.

Supongo que su trabajo en el Departamento de Publicidad, en El Salvador, habrá sido un antecedente muy útil para él.

Claro. Si tú vas a ver algunos noticieros de Santiago, verás que lo que tienes ahí es una publicidad excelente. Una publicidad para golpear a los *yanquis*. Hay un noticiero que hizo en septiembre de 1968 y el leitmotiv es la lucha de los derechos civiles de los negros en EE.UU. Hay una escena que muestra anuncios de revistas y lo utiliza irónicamente como si fueran anuncios para matar negros. Es genial. Santiago tenía esa cosa de la publicidad. Para él era muy importante el público, sentía un respeto enorme por él. Pensaba que el público no podía aburrirse. Santiago después de que hacía un noticiero iba a la sala de cine, se sentaba al fondo, donde nadie lo viera, y estudiaba la reacción del público. El público cubano tiene la particularidad de que comenta las películas en voz alta. Para Santiago ese [esa reacción] era su medidor. El veía los noticieros para la semana siguiente no cometer los mismos errores.

Sus camarógrafos tenían que sentarse en la sala de edición, a ver lo que él estaba editando. Por ejemplo cuando estaban filmando él podía decir: “No me hagas un zoom back de eso” y como el camarógrafo insistía él decía: “Está bien hazlo”. Luego en la sala de edición les decía: “Viste esto. Te dije que no lo hicieras”. Se les hizo a todos un hábito ir a la sala de edición. Esa fue la mejor escuela para muchos de ellos. A parte de que él se supo ganar el respeto y el cariño más que todo. En el caso de que los compañeros fueran a hacer, por ejemplo, un noticiero sobre artistas plásticos, él los mandaba a la Biblioteca Nacional a que buscaran tal o cual libro y lo revisaran, para que cuándo fueran a filmar supieran lo que estaban haciendo, para que no filmaran a ciegas. Ninguno fue a la universidad, pero sí pudieron tener un bagaje, una idea, de qué es lo que estaban haciendo.

¿Llegaban aquí a Cuba noticieros de otras partes del mundo, por ejemplo del campo socialista? ¿Algo que sirviera de referente los primeros años?

No, no creo. Yo nunca lo vi. Es posible que recibieran imágenes, que hubieran intercambios. Santiago, eso sí, recibía de forma clandestina noticieros de Estados Unidos, cosas de la televisión o del cine, que después él reutilizaba para atacar a los *yanquis*. Le mandaban también imágenes de América Latina. Más bien tenía antenas, gente que le enviaba cosas. También recibía cosas, de Mosfilm y de la RDA, pero no eran noticieros para ser proyectados – porque eran densos –, pero sí quizás para copiar imágenes, cosas de interés. Pero por aquí pasaron muchas personas. Se formaron aquí latinoamericanos y también chinos antes de que existiera la Escuela de San Antonio de los Baños. Santiago mismo se formó aquí, en el Noticiero. Su escuela fue el Noticiero. Recuerdo una anécdota que me contaba Octavio Cortázar: en el año 1963, durante el ciclón Flora, Teodoro Christensen estaba aquí, en Cuba, dando un taller. Santiago había filmado los destrozos del huracán en la antigua provincia de Oriente. Santiago le mostró lo que había filmado. Era la primera vez que Santiago hacía un documental completo sin narración. Ya había hecho un ensayo de eso en el Noticiero de la muerte de Benny Moré. Es un noticiario que tiene tres noticias, la última es la de Moré. Él utilizó música, pero nada de música fúnebre. La única frase que hay es el locutor diciendo: “Benny More ha muerto, no muere un artista que vive en el corazón del pueblo”. A uno le impresiona esa nota porque uno no deja de sentir el dolor por la muerte de ese gran músico que además era su amigo personal [de Álvarez]. Pero uno disfruta al ver a Benny Moré dirigiendo su orquesta. En el caso de Flora, Santiago le mostró a Teodoro lo que estaba haciendo, o sea el documental ya terminado, y Teodoro le dijo que lo mandara a Leipzig y le

comentó a Alfredo Guevara: “este *chiquitico* va a dar que hablar”. Y el documental más premiado de Santiago es *Ciclón* [nombre del documental sobre el ciclón Flora], las imágenes son impresionantes, no hay narración ninguna, más que las imágenes, los rostros y la música que, al menos en parte, se compuso especialmente para ese documental.

¿Fue él personalmente a los lugares por dónde pasó el ciclón?

Sí, cómo no. Fueron varios equipos, del ICAIC y de la televisión.

Resulta sorprendente ese documental, en parte porque los primeros 7 u 8 minutos parecerían bastante académicos, de factura más bien tradicional. Sin embargo, cuando aparece el crédito con la palabra “ciclón”, todo cambia drásticamente.

¡Claro! Comienza con la aparente tranquilidad que hay en el país y de pronto viene el cambio. A mí me gusta mucho ese documental.

¿Esas imágenes de aparente tranquilidad venían de noticieros anteriores, es decir, Santiago Álvarez las reutilizó?

Pienso que esas imágenes las filmó en otras regiones. Por ejemplo las imágenes de la caña de azúcar, eso es Cienfuegos. Eso es el terminal de azúcar a granel. Eso lo filmó después, para hacer la diferencia. En *Mi hermano Fidel* [1977], Santiago llevó a Fidel a Playitas para hacerle una entrevista sobre el *Granma*. Santiago le dijo a Fidel que él no lo quería entrevistar en Las Coloradas, donde había entrevistado a Manuel Almeida, a Fidel lo quería entrevistar donde desembarcó Martí y que no quería que le hablara del *Granma* si no que le hablara de Martí. Cuando terminan la entrevista, Santiago le dice a Fidel que cerca de allí vive un anciano, que con 11 años conoció a Martí y le pregunta si quiere conocerlo. Van para allá. A Santiago le quedaban creo que menos de 800 pies de película de 35mm. ¿Cómo logró con su camarógrafo Iván Nápoles – con quien se compenetraba muy bien – filmar aquellos momentos precisos, las partes con Fidel, las respuestas del anciano y conservar película para el final, cuando Fidel le dice al anciano que él es Fidel y al anciano las manos le empiezan a temblar? Todo lo demás que hay alrededor – las caras sonrientes que hay en la ventana, etc. – se filmó después. Sí se grabó todo el sonido en el momento. Miriam Talavera que fue la editora, recuerda que Santiago le transcribió todo el sonido, ella lo escuchó y le dijo a Santiago que necesitaba ciertas imágenes. Santiago mandó al lugar a un camarógrafo que

filmó el resto. Si uno lo ve puede pensar que todo se filmó en el mismo día, ahí estaba la magia de él.

¿Cómo era la relación entre Santiago Álvarez y Fidel Castro? ¿Había cercanía?

Sí, lo cual no quiere decir que Santiago no le dijera... los disparates que se le ocurrieran. Por ejemplo cuando se realizó *La guerra necesaria* [1980], Santiago le solicitó una entrevista a Raúl [Castro] y le dijo: “Yo no lo quiero entrevistar en su oficina, mi general. Y no se ponga un uniforme que a usted le queda muy mal”. Raúl se echó a reír y vino vestido de civil, aquí, al ICAIC. En el caso de Fidel... Fidel, por ejemplo, en algunos viajes, después de dar un discurso le preguntaba a Santiago qué le había parecido y Santiago era capaz de decirle: “Usted no debió decir eso así”. Y Fidel se reía. Le decía *Santiaguito*. Con los discursos de Fidel en la plaza [la Plaza de la Revolución] antes de sentarse a montarlos, Santiago los leía de nuevo, marcaba aquellas cosas que le interesaban, aquello que consideraba que debían mostrarse –no es que alguien le dijera lo que debía mostrar –, revisaba pie a pie todos los negativos, los colgaba todos en percheros. Tenía una memoria visual increíble, él sabía lo que estaba ahí. Empezaba a editar y le pedía al asistente de edición que le diera un perchero específico. Santiago decidía qué fotograma se ponía. El editor no podía poner de su cosecha. Él se daba cuenta de que los editores le sacaban algunos planos o incluían otros, cuando él había tenido que salir porque alguien lo llamaba. A veces les decía a los editores: “hoy estoy de buena te voy a permitir que pongas algo”.

¿Cuánto hay de cierto en esas historias de que Santiago Álvarez quería que la gente en el departamento del Noticiero fuera en patines o que la sala de montaje fuera circular?

Él hubiera querido hacerlo.

¿Pero no era más bien una forma de bromear, de tener un buen ambiente con sus colaboradores?

Sí, también. Él conocía todos los problemas de sus trabajadores. Él decía que si no se preocupaba por el ser humano que estaba a su alrededor la gente no podía rendir.

¿Hubo algún noticiero que causara tensiones con el gobierno?

Con el gobierno no, pero sí con otra gente. Hay un noticiero de unas ventanas, que realizó Daniel Díaz Torres, sale un tipo con una carretilla en la que lleva una ventana y ellos [el equipo del Noticiero] lo empiezan a perseguir, para averiguar dónde va. Las cosas que descubrieron [la corrupción] salían en pantalla. Fidel eso lo veía y mandaba a averiguar cómo esas cosas estaban pasando. Hicieron un noticiero sobre el problema de falta de flores [robo de flores en distintos lugares, como el cementerio] y se tomaron medidas. Hubo una sola persona que intentó en una ocasión que se quitara un noticiero, era el presidente del gobierno de la Provincia Habana, no el de la ciudad, el de la provincia.

¿En qué año fue eso?

Estoy tratando de acordarme, era un noticiero sobre los supermercados. El presidente – no recuerdo ahora su nombre – protestó y quería que quitaran el Noticiero. Pero finalmente se respetó el Noticiero. Santiago tenía que criticar lo que pasaba. A él nunca le quitaron un noticiero.

¿Esto pasó en los años setenta o quizás en los ochenta?

Creo que fue del setenta para el ochenta.

¿Sabe usted si hubo algún noticiero o algún documental que marcara particularmente a Santiago Álvarez?

Hanoi, martes 13. Fue muy fuerte para él ver el bombardeo de una ciudad. Las mujeres que asumieron todo el sostén de una nación, para que el hombre fuera a la guerra. Las mujeres metidas en los arrozales supliendo al hombre, para que luchara. Santiago quedó marcado por el valor de la mujer vietnamita. Además, hizo el documental en condiciones precarias: se fueron con una cámara de cuerda, una Bell & Howell, que tiene pocos minutos de duración, y con un popurrí de película. La gente que venía a Cuba a filmar dejaba aquí el poco material que le quedaba y con eso se fue Santiago a filmar. Además no tenían sonido. Cuando pasaron por Moscú [de viaje a Hanoi] los soviéticos le prestaron unos focos que Santiago les decía “la palangana”, con una batería que haría falta un tanque para moverla. No tenían Nagra. Ese documental no tiene narración, tampoco. La música la hizo Leo Brouwer que nunca había estado en Vietnam ni tenía idea de cómo era la música vietnamita. Santiago le describía por teléfono, de madrugada, a Leo Brouwer las imágenes y le decía necesito una música que sea

de tal o cual manera. Por la mañana Leo se aparecía aquí con su guitarra y comenzaba a componer. Santiago le decía: “¡Eso es lo que yo quiero!”. Hay un gran músico cubano, Sergio Vitier que compuso muchas cosas para Santiago, en una entrevista que le hicieron él afirma que Santiago es el hombre que mejor sabía narrarte una película, que te la iba contando por teléfono y que tú sentías que lo estabas viendo. Tenía esa capacidad de descripción.

¿Era alguien particularmente cinéfilo?

Sí...

¿Prefería la música?

No. Pero le gustaba mucho escuchar música, por ejemplo cuando lo llamaba algún amigo que venía a Cuba y le preguntaba qué quería que le trajera, él siempre pedía música. Tenía una gran colección de discos. Una parte está aquí en el departamento de sonido y otra en casa. Le encantaba la música, pero era incapaz de dar un paso de baile. Nada de nada. Como decimos nosotros en Cuba, cuando alguien no sabe bailar: era gallego [español] con los pies.

¿Qué interés tenía Santiago Álvarez por América Latina? Pareciera que hay más interés por lo que pasaba en Camboya, Vietnam o en África que por las situaciones que se vivían en América Latina.

No. Lo que pasa es que la guerra de Vietnam tocó a todo el mundo. Pero en los noticieros hay un balance fuerte de América Latina. Además durante mucho tiempo nosotros no podíamos ir a América Latina, salvo a México, porque los norteamericanos lo tenían prohibido. Después empezaron las dictaduras en América Latina, en Brasil por ejemplo, y Santiago no pudo volver más. México fue prácticamente el único punto de entrada y de salida que teníamos nosotros. Ya en 1984 o 1985 Brasil se empieza a abrir un poco, empiezan a ir delegaciones culturales, con las cuales fue Santiago Álvarez. Pero antes era imposible. Sus narraciones sobre América Latina venían de segunda mano, no podía ir a filmar.

¿Conseguían enviar el Noticiero o los documentales a algunos lugares de América Latina, aunque fuera clandestinamente?

El material nos lo enviaban clandestino. El filmó la masacre de Tlatelolco, se la dejó a unos compañeros en México, pero perdieron el material. Santiago se hizo pasar por español,

alquilaron un helicóptero él y su camarógrafo, Daniel Nápoles. Le pagaron al del helicóptero con cajas de tabaco y ron y filmaron. Ellos estaban en México porque había una olimpiada o algún juego y acompañaban a la delegación cubana. En el caso de Argentina cada vez que necesitan cosas para referirse a la dictadura tienen que acudir al Noticiero del ICAIC, porque todo lo que existía en Argentina desapareció.

¿Entonces el Noticiero conseguía enviar clandestinamente algunos números?

No. Nosotros recibíamos el material por amigos. Pero era un riesgo mandar a un cubano. Cuando supuestamente volvió la democracia en Argentina, después de que [el presidente] Campora cometió el error de pasarle el poder a Perón, que ya era casi un cadáver, en esa época desaparecieron dos correos diplomáticos nuestros. Después se supo que los habían secuestrado, torturado y enterrado en una pared. Eso fue en época ya de Perón. Imagínate tú que Santiago había filmado el documental *El nuevo tango* [1973], pero no pudo estrenarlo. Fue la única vez que a Santiago le pidieron aquí en Cuba que no estrenara un documental. Fue porque salía mucha gente que estaba siendo buscada, y además la situación con Argentina en ese momento estaba muy tensa. Santiago tuvo ese documental guardado 18 años. Pero tuvo el placer, antes de morir, de estrenarlo en Buenos Aires, en 1996. Recuerdo que a Santiago lo nombraron Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires y estrenamos el documental en la Gobernación. Tendrías que haber visto a los diputados llorando, algunos se reconocieron, jovencitos. Después nos contaron que en el documental habían visto amigos que habían desaparecido posteriormente. Santiago decía que ese era el motivo por el cual tuvo que guardar el documental 18 años. Solamente lo enseñaba de forma clandestina a personas muy especiales.

¿Por qué se terminó la edición del Noticiero en 1991?

El factor fundamental fue el *periodo especial* y más importante aún, desapareció la RDA. El Noticiero se hacía con película Orwo. Incluso hubo un cargamento que no llegó al final. Eso fue fatal porque se agotó el material. Se intentó incluso hacer una revista mensual. Se hicieron sólo cinco o seis, pero la economía no lo permitía. Lógicamente siempre la soga se rompa por la parte más débil. Independientemente de que el documental le dio fama al ICAIC, y que si sumamos todos los años lo que más premios le ha dado al ICAIC son los documentales, fue lo primero que patearon para un lado, por ese concepto de que la ficción era lo más importante y

que había que buscar coproducciones para la ficción, pero nunca a nadie se le ocurrió buscar coproducciones para el documental.

¿No trataron de seguir con vídeo?

Santiago fue el único. Los otros cineastas sentían que descendían de categoría. Pero Santiago era un tipo que no tenía complejos, lo que él decía es que no podía detenerse, porque si lo hacía perdía el compás. Por eso empezó a filmar en Betacam, hasta que falleció. Lo último fue una trilogía musical compuesta por *La isla de la música* [2003], *Para bailar, La Habana* [1998] y *Qué suene la Timba* [1998] que no pudo terminar porque falleció antes. Lo terminó Ismael Perdomo que trabajó con Santiago los últimos años. Santiago decía que si él no era capaz de hacer un documental en vídeo el malo era él no el vídeo. Aquí el ICAIC se quedó atrás en ese sentido.

¿Cuál es la función de la oficina Santiago Álvarez?

La defensa del cine documental que era la vida de Santiago. Preservar la obra de él, que era uno de los grandes. Aquí damos conferencias, divulgamos la obra de Santiago, participamos de festivales internacionales, fuera de Cuba. Hemos constituido la Cátedra Santiago Álvarez en la Universidad de Santiago de Cuba, creamos el aula Santiago Álvarez en la facultad de Comunicaciones de la Universidad de La Habana, para crear la cátedra aquí. Ya tenemos profesores que vendrán a participar. Santiago no es tan conocido como debería ser. Hay pocos libros sobre él y él era enemigo de escribir, aunque lo hacía muy bien, pero nunca logré sentarlo. Para Santiago hacer un documental era tan normal como llegar por la mañana, saludarte y tomar una taza de café. Él no consideraba que estaba haciendo nada extraordinario. Lo que sí consideraba, porque era un hombre político, de lo cual estaba sumamente orgulloso, es que para combatir al enemigo había que hacerlo con arte. Porque no sirve hacer un documental que sea un ladrillo.

¿Cómo fue el proceso que llevó a que los negativos del Noticiero ICAIC Latinoamericano pasaran a ser reconocidos por la Unesco como Memoria del Mundo por la Unesco?

La Cinemateca del ICAIC junto con la Oficina Nacional de la Unesco propuso los archivos del Noticiero del ICAIC como Memoria del Mundo. Yo dije en su momento que el mejor

premio para Santiago habría sido ése. Santiago decía que quería tanto al Noticiero como a sus documentales, pero el corazón de él era el Noticiero del ICAIC. Cuando desapareció eso a él lo mató. Lo disimuló, pero lo mató. Decía que de La Habana del Periodo especial no quedaría nada registrado porque ya no existía el Noticiero del ICAIC. Después se demostró que es verdad.

¿Cómo era la relación con el resto del ICAIC?

Era buena con todo el mundo. Lo que pasa es que los realizadores de ficción siempre se han considerado superiores. Me acuerdo de que Santiago hizo un medimetroaje de ficción, *Los refugiados de la cueva del muerto* [1983] que lo hizo con un mínimo de dinero y con actores nobles. *El sueño del pongo* [1968] que es un cortometraje de ficción suyo fue Concha de Oro en San Sebastián. Él les dijo a los otros directores: “Eso es para que vean que no hago ficción porque no me gusta y no me interesa. Pero no me provoquen que se van a quedar sin trabajo todos ustedes”.

ANNEXE II

PROGRAMMATION DES FESTIVALS DE VIÑA DEL MAR (1967, 1969)

ET MERIDA (1968)

**PREMIER FESTIVAL DE CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN DE VIÑA DEL MAR
(1967)¹¹⁷⁵**

Organisé par le Ciné-club de Viña del Mar

1 – 8 mars 1967.

ARGENTINE :

Berni 1922-1965, Juan Jose Stagnaro, documentaire, 1966, 16 minutes, 35mm.

Buenos Aires en camiseta, Martin Schorr, documentaire, 1963, 20 minutes, 35 mm.

Compacto Cupé, Jorge Martin, documentaire, 8 minutes, 35mm.

El bombero está triste y llora, Pablo Szir, Elida Stancic, documentaire, 11 minutes, 35mm.

El otro oficio, Jorge Cedrón, documentaire, 1967, 25 minutes, 16mm.

Fuelle querido, Mauricio Berú, documentaire, 1966, 35 minutes, 35mm.

Gotán, Ricardo Alventosa, documentaire, 10 minutes, 35mm.

Greda, Raymundo Gleyzer, documentaire, 1966, 15 minutes, 16mm.

Hachero no más, Hugo Luis Bonomo, Juan Patricio Coll, Jorge Goldemberg, Luis Zanger, 1966, 22 minutes, 35mm.

Hoy cine hoy, Diego Bonacina, documentaire, 1966, 15 minutes, 16mm.

Las cosas ciertas, Gerardo Vallejo, documentaire, 1965, 20 minutes, 35mm.

¹¹⁷⁵ Aldo Francia. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar. op. cit.*, p. 122-125.

Quema, Alberto Fischerman, documentaire, 1963, 10 minutes, 35mm.

Sobre todas estas estrellas, Eliseo Subiela, documentaire-fiction 1965, 18 minutes, 35mm.

Tango, Omar Sérritolla, documentaire, 10 minutes, 35mm.

Trasmallos, Octavio Getino, documentaire, 1964, 20 minutes, 16mm.

Victor Rebuffo, Simón Felman, documentaire, 1965, 10 minutes, 35mm.

BOLIVIE :

Revolución, Jorge Sanjinés, documentaire, 1963, 10 minutes, 16mm.

BRÉSIL:

A roupa, Fausto Balloni, fiction, 13 minutes, 16mm.

Força de mar, Klauss Scheel, fiction, 18 minutes, 16mm.

Infancia, Antonio Calmón, fiction, 1965, 15 minutes, 16mm.

Integração racial, Paulo Cesar Saraceni, documentaire, 1964, 40 minutes, 35mm.

Los zafiros de Leipzig, Ibere Cavalcanti, documentaire, 20 minutes, 16mm.

Maioria absoluta, Leon Hirszman, documentaire, 1964, 20 minutes, 35mm.

Maria Bethania, Julio Bressan, documentaire, 32 minutes, 35mm.

Mario Gruber, Ruben Biáfora, documentaire, 1966, 11 minutes, 16mm.

Memorias do Cangaço, Paulo Gil Soares, documentaire, 1965, 10 minutes, 35mm.

Milagro de Lourdes, Carlos Alberto Prates, fiction, 11 minutes, 35mm.

Nossa scola de samba, Manuel Horacio Jiménez, documentaire, 1965, 30 minutes, 16mm.

O homen e a fome, Jose Alberto Upez, fiction-documentaire, 17 minutes, 16mm.

Paixao, Sergio Santeiro, fiction, 9 minutes, 16mm.

Rhoda e outras historias, Sergio Muñiz, documentaire, 1964, 10 minutes, 35mm.

Subterrâneos do futebol, Maurice Capovilla, documentaire, 1966, 30 minutes, 16mm.

Una alegria salvaje, Juradir Noronha, fiction, 13 minutes, 35mm.

Velha a fiar, Humberto Mauro, documentaire, 5 minutes, 35mm.

Viramundo, Gerardo Sarno, documentaire, 1965, 30 minutes, 16mm.

CHILI :

Aborto, Pedro Chaskel, fiction, 1965, 20 minutes, 35mm.

Andacollo, Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, documentaire, 17,30', 16mm.

Carbón, Fernando Balmaceda, documentaire, 15 minutes, 35mm.

El día, Agustin Squella, fiction, 18 minutes, 16mm.

Electroshow, Patricio Guzmán, documentaire-expérimental, 1965, 13 minutes, 16mm.

Érase una vez, Pedro Chaskel et Hector Rios, animation, 1967, 5 minutes, 35mm.

Faro Evangelistas, Rafael Sánchez, documentaire, 28 minutes, 35mm.

Por la tierra ajena, Miguel Littin, documentaire, 10 minutes, 16mm.

Yo tenia un camarada, Helvio Soto, fiction, 1964, 20 minutes, 35mm.

CUBA :

Cerro pelado, Santiago Álvarez, documentaire, 1966, 55 minutes, 35mm.

Manuela, Humberto Solás, fiction, 1966, 40 minutes, 35mm.

Now, Santiago Alvarez, documentaire, 1965, 5 minutes, 35mm.

MEXIQUE :

Todos somos hermanos, Óscar Menéndez documentaire. 1964, 48 minutes, 16mm.

PÉROU :

Forjadores del mañana, Jorge Volkert, documentaire, 20 minutes, 16mm.

URUGUAY :

Carlos, Mario Handler, documentaire, 1965, 30 minutes, 16mm.

Tal vez mañana, Omar Parada, fiction, 26 minutes, 16 mm.

VENEZUELA :

Arte colonial en Venezuela, Daniel Oropeza, documentaire, 10 minutes, 35mm.

Colores de la infancia, Daniel Oropeza, documentaire, 10 minutes, 35mm.

Hors compétition :

Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, Brésil, 1964.

La pampa Gringa, Fernando Birri, Argentine, 1963.

Reverón, Margot Benacerraf, Venezuela, 1951.

Tire dié, Fernando Birri, Argentine, 1960.

Prix :

« Grand prix Paoa » : *Manuela*, Humberto Solás.

« Prix documentaire 35mm » : *Maioria absoluta*, Leon Hirszman.

« Prix documentaire 16mm » : *Viramundo*, Geraldo Sarno.

« Prix Fantaisie 35mm » : *Buenos Aires en camiseta*, Martin Schorr.

« Prix Fantaisie 16mm » : *Rhoda e outras histórias*, Sergio Muniz.

« Prix spécial du jury » : *Now*, Santiago Álvarez et *Revolución*, Jorge Sanjinés.

Mentions spéciales :

« Documentaire 35mm » : *La greda*, Raymundo Gleyzer et *Quema*, Alberto Firscherman.

« Documentaire 16mm » : *Carlos*, Mario Handler, *Andacollo*, Nieves Yankovic, Jorge Di Lauro

« Fiction » : *Sobre todas estas estrellas*, Eliseo Subiela.

« Fantaisie 35mm » : *Érase una vez*, Pedro Chaskel.

« Fantaisie 16mm » : *Electroshow*, Patricio Guzmán.

« Prix OCIC (Organisation Catholique Internationale du Cinéma) » : *La greda*, Raymundo Gleyzer.

**PREMIÈRE MUESTRA DE CINÉMA DOCUMENTAIRE LATINO-AMÉRICAIN
DE MÉRIDA (1968)¹¹⁷⁶**

Organisé par l'Université de Los Andes.

21 – 30 septembre 1968.

ARGENTINE :

Arrabio, Darío Cárdenas, 1967, 10 minutes, 16mm.

Ceramiqueros de tras la sierra, Raymundo Gleyzer, 1966, 20 minutes, 16mm.

Las cosas ciertas, Gerardo Vallejo, 1966, 20 minutes, 35mm.

Filiberto, Mauricio Berú, 1965, 18 minutes, 35mm.

Fuelle querido, Mauricio Berú, 1966, 35 minutes, 35mm.

Hachero no más, Hugo Luis Bonomo, Juan Patricio Coll, Jorge Goldemberg, Luis Zanger, 1966, 22 minutes, 35mm.

El hambre oculta, Dolly, Pussy, 1965, 10 min, 16mm.

La hora de los hornos (Première Partie: *Neocolonialismo y violencia*), Grupo Cine Liberación, 1968, 95 minutes, 35mm.

Ocurrido en Hualfín, Raymundo Gleyzer, Jorge Prelorán, 1966, 16 minutes, 35mm.

¹¹⁷⁶ Edmundo Aray. « Mérida, la ciudad del cine ». In José Miguel Acosta. *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. op. cit., p. 225-244.

Ollas populares, Gerardo Vallejo, 1967, 5 minutes, 35mm.

Pueblo y muerte, Nemesio Juárez, 1968, 24 minutes, 16mm.

Sobre todas estas estrellas, de Eliseo Subiela, 1965, 19 min, 35mm.

BOLIVIE :

¡Aysa! Jorge Sanjinés, 1965, 20 minutes, 35mm.

Inundación, Ricardo Rada, 1966, 10 minutes, 16mm

Revolución, Jorge Sanjinés, 1963, 10 minutes, 16mm

BRÉSIL :

Arte: comunicação, Miguel Farias, 35mm.

A busca do ouro, Gustavo Dahl, 1965, 24 minutes, 35mm.

Heleno, Gilberto Bernardes, 1967, 30 minutes, 35mm.

Lavrador, lavra-dor, Paulo Rulfinio, 13 minutes, 16mm.

Liberdade de imprensa, de João Batista de Andrade, 1967, 25 minutes, 16mm.

Maioria absoluta, Leon Hirszman, 1964, 20 minutes, 16mm.

Memórias do cangaço, Paulo Gil Soares, 1965, 30 minutes, 35mm.

Nossa esc ola de samba, Manuel Horácio Giménez, 1965, 30 minutes, 16mm.

A opinido pública, Arnaldo Jabor, 1967, 75 minutes, 35mm.

Rhoda e outras histórias, Sergio Muniz, 1964, 10 minutes, 16min.

Subterráneos do futebol, de Maurice Capovilla, 1966, 30 minutes, 16mm.

Testemunhos do Nordeste, Carlos Alberto de Souza, 1967, 13 minutes, 35mm.

Viramundo, Geraldo Sarno, 1965, 40 minutes, 16mm.

CHILI :

La isla de Chiloé, Gilberto Acevedo, 1966, 20 minutes, 16mm

Por la tierra ajena, Miguel Littín, 1965, 5 minutes, 16mm

COLOMBIE :

Asalto, Carlos Álvarez, 1968, 5 minutes, 16mm

Los balcones de Cartagena, Francisco Norden, 1965, 10 minutes, 16mm

Bolívar, donde estás que no te veo, Alberto Mejía, 1968, 40 minutes, 16mm

Chircales 1968, Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1968, 60 minutes, 16mm

Páramo de Cumanday, Ray Wittin, Gabriela Samper, 1965, 22 minutes, 35mm

CUBA :

La canción del turista, Pastor Vega, 1967, 15 minutes, 35mm

Cerro pelado, Santiago Álvarez, 1966, 55 minutes, 35mm

David, Enrique Pineda Barnet, 1967, 135 minutes, 35mm

Golpeando en la selva, Santiago Álvarez, 1967, 14 minutes, 35mm

Hasta la victoria siempre, Santiago Álvarez, 1967, 20 minutes, 35 mm.

Now, Santiago Álvarez, 1965, 5 mm, 35mm.

Por primera vez, Octavio Cortázar, 1967, 9 minutes, 35mm.

MÉXIQUE :

Catarsis, Leobardo López Arretche, 4 minutes, 35mm.

Que se callen, Felipe Cazals, 1965, 15 minutes, 35mm.

Tele-revista, Miguel Barbachano Ponce, (actualités télévisées).

Testimonio de una agresión, Comité Nacional de Huelga, 1968, 15 minutes, 16mm.

PÉROU :

A nueve años, Luis Figueroa, 1968, 30 minutes, 16mm.

Estampas del carnaval de Kanas, Manuel Charnbi, 1963, 18 minutes, 16mm.

Lucero de Nieve (Q'oyllur Riti), Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, 1957, 20 minutes, 16mm.

Las manos, Armando Robles Godoy, 1964

Ukuku, Manuel Chambi, 1967, 20 minutes, 35mm

URUGUAY :

Carlos, Mario Handler, 1965, 31 minutes, 16mm.

Elecciones, Mario Handler, Ugo Ulive, 1966, 32 minutes.

Me gustan los estudiantes, Mario Handler, 1968, 6 minutes, 16mm.

VENEZUELA

Atabapo, de Donald Myerston, 1968, 15 minutes, 16mm.

La ciudad que nos ve, Jesús Enrique Guédez, 1966, 15 minutes, 16mm.

La fiesta de la Virgen de la Candelaria, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, 1967, 24 minutes, 16mm.

Madama Isidora, Juan Santana, 1968, 10 minutes, 35mm.

Pozo muerto, Carlos Rebolledo, 1967, 30 minutes, 16mm.

La universidad vota en contra, Jesús Enrique Guédez, Nelson Arrieti, 1968, 20 minutes, 16mm.

Films de fiction hors compétition :

A falecida, Leon Hirszman, Brésil, 1965.

Vidas secas, Nelson Pereira dos Santos, Brésil, 1963.

El romance del Aniceto y la Francisca, Leonardo Favio, Argentine, 1966.

Kukuli, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama, César Villanueva, 1960.

Ukamau, Jorge Sanjinés, 1966.

Prix :

« Rectorado de la Universidad de Los Andes » : Prix pour l'ensemble de l'œuvre de Jorge Sanjinés.

« Universidades Nacionales » : Prix pour l'ensemble de l'œuvre de Santiago Álvarez.

« Cinemateca Nacional » : *La hora de los hornos*, grupo Cine Liberación.

Mentions spéciales :

Brésil : meilleure sélection de films (notamment *Maioria absoluta*).

Mario Handler : *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*.

Gerardo Vallejo : *Ollas populares*.

Comité nacional de huelga : *Testimonio de una agresión*.

Eliseo Subiela : *Sobre todas estas estrellas*.

DEUXIEME FESTIVAL DE CINEMA LATINO-AMÉRICAIN DE VIÑA DEL MAR (1969)

Organisé par le Ciné-club de Viña del Mar.

25 octobre – 1 novembre 1969.

Festival non compétitif.

Pendant le festival, 110 films de l'Argentine, le Brésil, la Bolivie, le Chili, la Colombie, Cuba, le Mexique, le Pérou, l'Uruguay et le Venezuela ont été projetés.

FILMS PROGRAMMÉS¹¹⁷⁷ :

ARGENTINE :

La Hora de los hornos, groupe Cine Liberación, 1968, 255 minutes, 16mm.

Breve cielo, David Kohon, 1969, 83 minutes, 35mm.

Ya es tiempo de violencia, Enrique Juarez, 1969, 44 minutes.

BOLIVIE :

Ukamau, Jorge Sanjinés, groupe Ukamau, 1966, 72 minutes, 16mm.

Yawar malku Jorge Sanjinés, groupe Ukamau, 1966, 78 minutes, 35mm.

¹¹⁷⁷ Liste partielle de films élaborée à partir de documents et de notes de presse de 1969 et 1970. Cf. *Cine cubano* 60-61-62, 1970 ; Alfredo Guevara, Raúl Garcés. *Los Años de la ira, Viña del Mar* 67. *op. cit.*, p. 163-193. Aldo Francia. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar. op. cit.* p. 157-166.

BRÉSIL :

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, Glauber Rocha, 1969, 100 minutes, 35mm.

Brasil ano 2000, Walter Lima Jr., 95 minutes, 35mm.

CHILI :

El chacal de Nahueltoro, Miguel Littin, 1969, 94 minutes, 35mm.

Valparaíso mi amor, Aldo Francia, 1969, 87 minutes, 35mm.

Tres tristes tigres, Raúl Ruiz, 1968, 100 minutes, 35mm.

Largo Viaje, Patricio Kaulen, 1966, 90 minutes, 35mm.

Caliche Sangriento, Helvio Soto, 1969, 120 minutes, 35mm.

COLOMBIE :

Camilo Torres, Diego León Giraldo, 1967, court-métrage.

CUBA :

Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutierrez Alea, 1968, 97 minutes, 35mm.

Lucía, Humberto Solás, 1968, 160 minutes, 35mm.

La primera carga al machete, Manuel Octavio Gómez, 1969, 80 minutes, 35mm.

La odisea del general José, Jorge Fraga, 1968, 64 minutes, 35mm.

David, Enrique Pineda Barnet, 1967, 135 minutes, 35mm.

79 primaveras, Santiago Álvarez, 1969, 24 minutes, 35mm.

LBJ, Santiago Álvarez, 1968, 18 minutes, 35mm.

Despegue a las 18, Santiago Álvarez, 1969, 41 minutes, 35mm.

Hanoi Martes 13, 1967, Santiago Álvarez, 38 minutes, 35mm.

Por primera vez, Octavio Cortázar, 1967, 10 minutes, 35mm.

Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú, Octavio Cortázar, 1968, 20 minutes, 35mm.

URUGUAY :

Me gustan los estudiantes, Mario Handler, 1968, 6 minutes, 16mm.

Liber Arce, liberarse Mario Handler, 1969, 10 minutes, 16mm.

El problema de la carne, Mario Handler. 1969, 16mm

VENEZUELA :

¡Basta!, Ugo Ulive, 1969, 20 minutes, 16mm.

Diamantes (1969) Ugo Ulive, 1969, 22 minutes, 16mm.

T.V. Venezuela, Jorge Solé, 1969, 31 minutes, 16mm.

Renovación, Donald Mayerston, 1969, 40 minutes, 16mm.

Araya, Margot Benacerraf, 1958, 80 minutes, 35mm.