

CINEMAS D'AMERIQUE LATINE



**"PERSONNE NE PEUT RIEN
CONTRE LE CINEMA.
LE CINEMA EST PLUS MIRACULEUX
QUE L'EAU DE LOURDES.
ON SOIGNE LE MAL AU VENTRE
AVEC DE LA CANELLE DE CEYLAN,
LES RHUMATISMES AVEC DU
PERSIL ET TOUT LE RESTE PAR LE
CINEMA".**

EDUARDO GALEANO

**"LE CINEMA DINOSAURE EST MORT
VIVE LE CINEMA LEZARD
VIVE LE CINEMA SALAMANDRE"**
PAUL LEDUC



Latino Bar

Depuis 4 ans, un groupe de militants du cinéma et de la solidarité avec les peuples latino-américains organise des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine à Toulouse.

Sous la responsabilité collective de l'ARCALT, cette revue a été réalisée grâce à l'aide de Joëlle Atlan (ASE Protext) et Anne Muyaert.

Nous remercions particulièrement les membres de l'ARCALT qui ont aidé à ce travail de publication.

Association Rencontres Cinémas Amérique Latine de Toulouse

Article 2 :

Cette association a pour but :

- de faire connaître la production cinématographique et vidéo des pays latino-américains.
- d'organiser à Toulouse des Rencontres des cinémas d'Amérique Latine et de diffuser ces productions dans la région Midi-Pyrénées.
- de prendre toute initiative culturelle pour accompagner les deux buts ci-dessus énoncés.
- d'assurer une activité d'information et de solidarité.

Association Loi 1901

CONTACT

**49, rue du Taur
31000 Toulouse - France
Tél. : 61 23 55 79 - Fax. : 61 21 79 17**

S O M M A I R E

Editorial	3
ARCALT	
Mexique, ressourcement et renouveau	4
Paulo Antonio Paranagua	
Emilio Fernandez	7
Raymond Borde	
Miguel Pereira	
l'autre Argentine	11
Paulo Antonio Paranagua	
Carlos Diegues	12
Sylvie Pierre	
Moises Finale	
peintre	14
Michèle Bardel	
Sebastiao Salgado	
photographe	15
El Pais	
Perou : le cinéma au temps du choléra	16
Isaac Leon Frias	
Amerindia	
Des Indiens	17
 DOSSIER : CUBA	
Le cinéma au défi	18 à 37
Paulo Antonio Paranagua	
 Cinéma du Réel	38
Centre Pompidou	
Fernando Solanas	40
Alain Bardel	
Werner Schroeter	41
Jean-Paul Gorce	
Cinéma Chilien	42
Nouvelles Frontières	
Paulo Antonio Paranagua	
Panorama 92	46
Collectif	
 Remerciements	53

C E CONTINENT IGNORE LE CINEMA LATINO-AMERICAIN

L'Europe verra-t-elle les images produites par l'Amérique Latine pour évoquer la rencontre-choc des deux mondes ?

L'étroite audience actuelle des cinémas d'Amérique Latine autorise cette inquiétude. Elles existent, pourtant, ces images différentes, images de ces "Autres Amériques" dont parle le photographe brésilien Sebastiao SALGADO : les Amériques indienne, noire, populaire. Ce sont par exemple les films récents de Nicolas ECHEVARRIA *Cabeza de vaca*, Luis Alberto LAMATA *Jerico*. Pour les résistances noires, il faudrait citer l'œuvre entière du cinéaste Sergio GIRAL, Carlos DIEGUES : *Quilombo*, *Xica da Silva*. Dans son dernier film, Fernando SOLANAS nous propose une sorte d'état des lieux de tout un continent (*El viaje*). Humberto SOLAS, de son côté poursuit la méditation d'Alejo Carpentier sur les intellectuels et la révolution *El siglo de las luces*.

Mais où pourra-t-on voir la plupart de ces films en dehors de quelques festivals ? Où et quand ont été distribués les films récents de Carlos DIEGUES (*Dias Malhores Virao*), Paul Leduc (*Barroco*), Maria-Luisa BEMBERG (*Yo la peor de todas*), Eliseo SUBIELA (*Ultimas noticias de un naufragio*), etc... la liste serait longue des films latino-américains remarquables, primés dans les festivals internationaux mais qui n'ont pas eu droit à une sortie en France. Le cinquième centenaire devrait nous permettre de réfléchir aux conditions d'une ouverture plus grande de l'Europe vers l'Amérique Latine ?

LE SENS D'UNE COMMEMORATION

Rites vides de sens, contagions médiatiques, épidémies de bonne conscience... le ridicule de ces grands anniversaires n'échappe à personne. Et pourtant... La coïncidence voulue entre la commémoration de 1492 et l'organisation de la grande exhibition technologique de Séville n'a-t-elle pas un sens ? Ne risque-t-elle pas d'apparaître comme une auto-célébration du Nord par le Nord ?

En Amérique Latine, depuis dix ans, les luttes indiennes se développent autour du thème de l'identité culturelle, de la récupération des valeurs communautaires ancestrales : la coïncidence entre le cinquième centenaire et ce réveil indien ne donne-t-elle pas de son côté à la commémoration... un certain sens ? Un autre sens ?



Cabeza de Vaca

LES CINEASTES D'AMERIQUE LATINE AU RENDEZ-VOUS DU 5^e CENTENAIRE.

Il y a un cinéma européen de la "découverte". Il tourne le plus souvent autour de la figure du conquistador, même lorsqu'il s'agit d'en dénoncer la violence (Aguirre, vu par Carlos SAURA ou Werner HERZOG, par exemple). On sent davantage chez les latino-américains la volonté de retrouver ce que l'anthropologue Nathan WACHTEL a appelé "la vision des vaincus". L'exemple le plus radical est ici ce film mexicain de Juan MORA CATLETT : *Retorno a Aztlan*, film parlé en langue nahuatl dont l'histoire est tout entière basée sur des récits mythologiques aztèques.

Cependant, à cette exception près, et comme s'il était définitivement impossible de prendre véritablement l'indien pour sujet de la fiction, le héros de ces "films latino-américains du cinquième centenaire" reste l'Européen sous la figure du "dissident" : le dominicain prisonnier des Indiens dans *Jerico*, le navigateur naufragé et lui aussi réduit en esclavage dans *Cabeza de Vaca*, qui l'un et l'autre découvrent en l'Indien une culture différente mais à tout prendre aussi légitime, et moins agressive que la leur.

Films sur 1492, mais surtout films de 1992... ! Dans les années 60, chez un cinéaste comme le bolivien SANJINES, les résistances indiennes étaient avant tout décrites et exaltées comme une variante latino-américaine de la lutte des classes. Aujourd'hui, l'on sent plutôt chez les réalisateurs la revendication du droit à la différence et même peut-être une fascination pour les pratiques magiques des Indiens qui nous rappellent que nous vivons l'époque du "retour du sacré". Dans le documentaire *Amérindia*, s'exprime un point de vue catholique prônant l'émergence d'un syncrétisme religieux fait des spiritualités indiennes et chrétiennes mêlées.

Films de notre temps, films dont nous avons besoin parce que les thèmes de réflexion qu'ils abordent sont aussi les nôtres, qui parlent d'amour et d'intolérance, de métissages refusés et acceptés. L'espoir (insensé ?) qui est le nôtre est que ce cinquième centenaire serve aussi un peu à la découverte de ce continent ignoré : le cinéma latino-américain.

ARCALT

éditorial



La Tarea

Le Mexique est non seulement le pays de la Révolution congelée, mais aussi celui d'une rénovation plusieurs fois frustrée.

Contrairement à l'Argentine, le Brésil ou Cuba, le cinéma mexicain ne connaît pas de renouveau durable pendant les années soixante, cette décennie prodigieuse où les "nouvelles vagues" semblent déferler simultanément à Paris et à Tokyo, à Prague et à New York. L'industrie du film à Mexico a chèrement payé les positions détenues pendant longtemps sur les marchés latino-américains : la crise et la sclérose industrielles n'ont pas pour autant allégé les pesanteurs. Les timides tentatives d'ouvrir une brèche dans les structures traditionnelles (telles que le premier concours de cinéma expérimental organisé par l'un des syndicats en 1965), ont fait long feu.

Au cours de la décennie suivante, l'étatisation progressive de la cinématographie a suscité une situation artificielle, dangereuse autant sur le plan culturel que sur le plan économique. Les nouvelles générations ont dû emprunter le chemin hasardeux d'une production dite indépendante, à la faveur des universités, des nouvelles écoles de cinéma, des coopératives de techniciens et comédiens. Bref, enfermés dans un microcosme trompeur, évoluant à contre-courant du reste de l'Amérique Latine, les cinéastes mexicains ne trouvaient pas leur voie, n'arrivaient pas à consolider leur situation, à assurer un tant soit peu de continuité à la production vraiment ambitieuse. Entre-temps, au divorce vis-à-vis des producteurs commerciaux venait s'ajouter l'hostilité des pouvoirs publics : l'incendie de la Cinémathèque nationale à Mexico (1982) n'est pas seulement un désastre tragique, elle est le symbole de toute une politique. Le Mexique n'aurait-il d'autre choix que le démantèlement de sa cinématographie, à l'ombre envahissante de Hollywood et du puissant conglomérat local Televisa ? En tout cas, la perspective d'un marché commun englobant les trois pays de l'Amérique du Nord posait cette question de manière particulièrement aiguë : pour beaucoup de Mexicains, il y va de la survie d'une identité culturelle face à l'hégémonie anglo-saxonne.

A Guadalajara, deuxième ville du Mexique, l'espoir semblait de mise, en 1991, lors de la Muestra du cinéma mexicain, organisée depuis six ans par le Centre de Recherches et d'Enseignement Cinématographiques de

MEXIQUE

RESSOURCEMENT ET RENOUVEAU

l'Université (dirigé par l'historien Emilio Garcia Riera). Les œuvres de valeur projetées attiraient pour la première fois un nouveau public jeune, qui se reconnaissait dans l'image que lui renvoyait le grand écran. Sans spectateurs, aucun renouveau n'a d'avenir. Or, jusqu'alors nous étions nombreux à constater l'indifférence de la jeunesse mexicaine vis-à-vis de la création nationale, au moins sur le terrain du cinéma. Une des raisons de cette apparente réconciliation tient sans doute à l'élargissement thématique observé dans les salles. Un des symboles de cette ouverture est *Rojo amanecer* (Aube rouge, Jorge Fons, 1990), premier film à aborder de front le massacre des étudiants sur la place de Tlatelolco ou place des Trois Cultures, à Mexico, en octobre 1968. Libéré par une censure tatillonne, après moult négociations et quelques concessions, le massacre n'en reste pas moins hors-champ, puisque l'action est centrée sur une famille et un appartement qui donne sur ladite place. Ce choix dramaturgique, imposé à la fois pour des raisons de production et de censure, n'en diminue pas pour autant l'impact auprès du public local, qui a répondu massivement à cette première évocation d'un événement douloureux, point de rupture du Mexique contemporain. Malgré ce choix de départ plutôt stimulant, la mise en scène de *Rojo amanecer* n'échappe guère aux poncifs et limitations propres aux dramatiques télévisées, avec une emphase des interprétations et des situations qui en appauvrissent l'expression.

La mise en scène constitue en revanche la principale réussite des dernières expériences de Jaime Humberto Hermosillo, prolifique réalisateur très cinéphile révélé pendant les années soixante-dix. Après quelques déceptions, Hermosillo chérissait particulièrement un projet autour d'une vieille star, dont le rôle serait confié à la magnifique Maria Félix. Mais Hermosillo est de ceux qui refusent de baisser les bras devant une conjoncture ingrate et préférèrent ne pas miser tous leurs efforts sur une seule idée, surtout lorsqu'il y a blocage. A Guadalajara, où il s'est installé, il a fait appel à la vidéo pour mettre en pratique des options de mise en scène tout à fait excitantes. *La Tarea* (diffusé en vidéocassette sous le titre *El Aprendiz de Pornógrafo*, 1989) remet sur le tapis la

gageure du plan unique, utilisé par Hitchcock dans *La Corde*. Un homme et une femme représentent les jeux de la séduction et de la simulation. Par un retournement final,

C'est le spectateur qui s'avère avoir été piégé et pris au jeu du voyeurisme. Les difficultés de production étaient ainsi contournées, au point que le handicap devenait signe d'originalité. *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) comporte déjà cinq personnages, mais relève un autre défi de mise en scène : un point de vue unique, la caméra occupant la place du miroir dans une salle de bain. Hermosillo ne se départit point de son humour, mais fait place assez vite au drame et au désespoir des membres d'une famille décrits avec une lucidité implacable. Il joue admirablement avec le temps et avec les comédiens et obtient une œuvre à la fois simple et dense, qui vaut pour un portrait de groupe de la classe moyenne mexicaine, sujet préféré du réalisateur. Le succès aidant, Hermosillo tourne une seconde version de *La Tarea* (1991), en 35 mm cette fois, interprétée avec brio par Maria Rojo et José Alonso. L'auteur a étoffé le scénario, inversé l'initiative au sein du couple et donc d'une certaine façon le point de vue, il a maintenu la gageure du plan unique, tout en accentuant sa dimension érotique. L'exercice de séduction devient étude des mœurs et mentalités, dont la franchise tranche avec l'hypocrisie habituelle au cinéma commercial, sans compter son ironie subtile, peu fréquente également. C'est une sorte de *Sexe, mensonges et vidéo* à la mexicaine, tout à fait réjouissante.

C'est aussi un aperçu de la misère affective des couples petits-bourgeois que nous propose *Intimidad* (1989), premier long métrage de Dana Rotberg. Ancienne assistante de Felipe Cazals, elle s'était signalée en tournant sur le plan documentaire (*Elvira Luz Cruz : Pena Máxima*, 1985) le même fait divers mis en scène par ce réalisateur très inégal (*Los Motivos de Luz*, 1985). Dans *Intimidad*, Dana Rotberg a choisi plutôt le ton et les conventions de la comédie et a su tempérer l'étude de mœurs par la légèreté propre à la comédie de situations hollywoodienne. Alors que d'autres jeunes cinéastes débutent par des projets complexes et n'arrivent pas à soutenir leurs ambitions, Dana Rotberg nous livre un film attachant, dont les rebondissements et les réactions des personnages (deux couples voisins, l'homme mûr s'éprend de sa belle voisine) nous réservent quelques surprises et désamorcent toute solution de facilité.

Une autre représentante de la nouvelle génération, Maria Novaro, révélait dans son premier long métrage *Lola* (1989) et dans le sketch *Azul Celeste* du film *Historias de ciudad* (1988) un regard assez personnel sur cette ville amorphe et plutôt insaisissable qu'est devenue Mexico. Avec *Danzon* (1991), Maria Novaro nous transporte à une ville mythique, Veracruz, dont le souvenir fait rêver davantage que le présent. De *Lola* à *Danzon* les personnages sont devenus plus décontractés, la réalisatrice aussi, puisqu'elle se permet quelques vagabondages poétiques ou imaginaires. Curieusement, elle arrive à

rendre plus crédible et vivante la standardiste quadragénaire de *Danzon* que la jeune *Lola* débordée par la maternité, alors que la première lui est probablement plus étrangère. Même si cela doit être crédité en partie à l'actrice Maria Rojo, décidément malléable, *Danzon* puise aussi dans un univers moins naturaliste, plus ancré dans la tradition cinématographique. Le talent de Maria Novaro, c'est de lui redonner vie et de faire passer sa propre sensibilité vis-à-vis des relations humaines aujourd'hui à travers des figures qu'on aurait jugées révolues : après tout, elle réhabilite un des lieux par excellence de l'âge d'or du film mexicain, le dancing.

D'autres œuvres de jeunes réalisateurs montrent une volonté comparable de jouer avec les références spécifiques au cinéma mexicain. *La Leyenda de una Mascara* (La Légende d'un masque, José Buil, 1991) est la parodie d'un genre typiquement local : le film est interprété par des catcheurs masqués, devenus les héros d'une société encore toute imbuée de mythologies, anciennes et modernes. Quelques images possèdent la force d'évocation et l'humour souvent involontaire de ses modèles, mais la narration est tâtonnante et le film ne tient pas toutes ses promesses. En revanche, *La Mujer de Benjamin* (La Femme de Benjamin, 1991) surprend par sa maîtrise ; son auteur, Carlos Carrera (vingt-huit ans) s'était distingué auparavant dans le cinéma d'animation. On peut déceler des réminiscences du Buñuel de *La Jeune Fille* dans cette histoire d'une adolescente séquestrée par un vieux célibataire un peu demeuré. La demoiselle finit par tirer le meilleur parti de la situation, avec un mélange d'innocence et de perversité. Benjamin découvre sa proie en pleine messe, la caméra suivant son regard distrait



La mujer del Puerto

comme dans *El de Bunuel*, se fixant d'abord sur les pieds... Avec humour et un sens aigu de l'observation, Carlos Carrera brosse un portrait singulier des divers personnages d'un petit village mexicain, reconstitué dans des tonalités ocres d'une rare qualité.

L'œuvre la plus surprenante reste néanmoins *Cabeza de Vaca* (1990), véritable tour de force d'un réalisateur - Nicolas Echevarria - n'ayant jusqu'alors exprimé son talent que dans le documentaire anthropologique. Il n'est certes pas un débutant à proprement parler, mais le saut au long métrage de fiction n'a pas été aisé pour autant. Un souffle lyrique inhabituel passe dans cette évocation d'un conquistador espagnol devenu une sorte de chaman au contact des indigènes qui l'ont fait prisonnier : un souffle digne du Cinema Novo brésilien, des moments les plus inspirés d'un Ruy Guerra, par exemple, dont il partage le mysticisme. Nicolas Echevarria fait l'économie de toute réduction rationaliste et conduit son récit selon une espèce d'enchaînement poétique : il nous fait découvrir, en même temps que son héros, les prodiges et mystères d'un nouveau monde, à la fois étrange et fascinant. Loin de l'austérité de *Retorno a Aztlán* (Juan Mora Catlett, 1991), qui prétend épouser les mythes racontés par les vieux codex méso-américains, Echevarria combine à merveille une recherche rigoureuse et une superbe invention plastique, mettant à profit la pauvreté des vestiges qui nous sont parvenus des populations du Sud des États-Unis, pour donner libre cours à une reconstitution par l'imaginaire.

L'ingéniosité narrative est également au rendez-vous dans les derniers films de deux cinéastes plus expérimentés. Arturo Ripstein s'est très librement inspiré d'un classique du mélodrame, *La Mujer del Puerto* (La Femme du port, Arcady Boytler et Raphaël J. Sevilla, 1933), déjà l'objet d'un remake (signé Emilio Gomez Muriel, 1949), d'après Maupassant. Nous y retrouvons le monde marginal de son œuvre précédente, *Mentiras Piadosas* (Mensonges pieux, 1988), ainsi que les forces du destin et le spectacle populaire à l'œuvre dans *El Imperio de la Fortuna* (L'Empire de la fortune, 1985), réunissant le meilleur de sa phase la plus récente, avec dans les trois cas des scénarios écrits en collaboration avec Paz Alicia

Garcidiego, son épouse. Ils ont transposé *La Mujer del Puerto* (1991) à notre époque, tout en gardant une saveur intemporelle : une jeune femme tient la vedette dans les spectacles pornos d'un antre minable et s'éprend d'un homme qui s'avère être son frère. Prostitution, inceste, suicide, truculence, passion, frustrations et illusions typiques de la chanson populaire, tous les ingrédients du vieux cinéma mexicain sont revisités avec un regard et un récit modernes : les mêmes événements nous sont montrés successivement selon les points de vue des principaux personnages. Un monde apparemment sans pitié, que Ripstein anime d'une profonde humanité.

Au Venezuela, le Mexicain Paul Leduc porte pour la énième fois à l'écran le roman naturaliste de Federico Gamboa, *Santa*, archétype de la prostituée au grand cœur, confrontée à un amoureux et à un musicien aveugle. Le cabaret de jadis est à présent recréé dans un paysage résolument caraïbéen, proche du port de Maracaibo dont on perçoit au loin les installations pétrolières. Dans *Latino Bar* (1991) la prostituée est noire (Gamboa, un Zola plutôt conservateur, doit se retourner dans sa tombe), son soupirant est aussi jeune qu'elle, l'espoir n'existe pas, la violence est omniprésente, de mystérieuses divinités syncrétiques n'arrivent point à conjurer la fatalité. Leduc poursuit l'expérience de dépouillement narratif ébauché dans le magnifique *Frida. Naturaleza Viva* (1984), réduisant à néant les dialogues, sans pour autant renoncer à toutes les subtilités d'une bande-son qui fait la part belle à la musique autant qu'au silence. Moins complexe et moins surchargé de connotations que *Barroco* (1989), avec un récit somme toute assez linéaire, *Latino Bar* réussit à transmettre une atmosphère oppressante et une sensualité à fleur de peau, dans une existence qui reste néanmoins misérable : Paul Leduc tord ainsi le cou à l'idéalisation de la prostitution et de la bohème populaire naguère en vogue.

Aussi bien la nouvelle génération que des cinéastes ayant débuté pendant les années soixante semblent donc partager une attitude commune envers l'âge d'or du cinéma mexicain.

L'essor actuel est stimulé par ce paradoxe, réunissant renouveau et ressourcement : un dialogue fructueux avec la tradition, sans oublier pour autant le nécessaire et constant renouvellement du regard.

Paulo Antonio Paranagua



La mujer de Benjamin



05

CINEMA DU REEL

A LA DECOUVERTE DE L'AMERIQUE LATINE

Le documentaire existe en Amérique Latine, il a même été digne de figurer au palmarès du Cinéma du Réel à plusieurs reprises. Et pourtant, au-delà de quelques titres, il y a une véritable école documentaire latino-américaine, reconnue en tant que telle par l'historiographie anglo-saxonne, mais encore largement méconnue en France.

On se souvient, bien sûr, de *L'Heure des brasiers* (*La Hora de los Hornos*, 1968), l'immense brûlot de Fernando Solanas, et des courts métrages d'agit-prop du Cubain Santiago Alvarez. Mais tout cela semble très lointain aujourd'hui, englué dans les brumes soixante-huitardes, voué aux gémonies, à l'ignorance ou simplement à l'oubli. Il faut donc rappeler que l'impact de ces films ouvertement militants, sans complexes, n'était pas dû uniquement au contexte de radicalisation de l'époque. S'ils avaient attiré l'attention dans les festivals, c'est aussi à cause de leur invention. En transformant la pénurie des moyens en point de départ d'un style personnel, basé sur le montage et le collage de matériaux hétérogènes, leur imbrication ou contrepoint avec un texte sonore et écrit revalorisé, Santiago Alvarez a donné un souffle nouveau aux mots d'ordres politiques. *L'Heure des brasiers* tire sa force de l'insertion à la fois dans l'avant-garde politique et dans l'avant-garde formelle, comme l'a écrit l'Américain Robert Stam. La confluence des deux, jusqu'alors séparées dans l'histoire du cinéma, explique la véritable révolution dans le domaine du documentaire opérée par Solanas, capable de passer sans solution de continuité d'un genre à l'autre. Après tout, rares sont les spectateurs de par le monde, même les plus sensibles à sa proposition d'un Troisième Cinéma (ni commercial, ni d'auteur), qui ont partagé les présupposés idéologiques, péronistes, du réalisateur argentin. Mais plus rares encore sont ceux à pouvoir nier de bonne foi un talent déployé depuis dans *Tungos*, *l'exil de Gardel* et *le Sud*.

A côté d'un cinéma engagé au premier degré, les Latino-américains ont cultivé un autre type de documentaire, moins marqué par les urgences de la conjoncture: le film anthropologique au sens large, c'est à dire, pas seulement ethnographique, descriptif. Il ne s'oppose pas

nécessairement aux oeuvres plus militantes: il peut être aussi révolutionnaire, comme dans le cas de la Cubaine Sara Gomez ou des Colombiens Marta Rodriguez et Jorge Silva. Néanmoins, l'Argentin Jorge Preloran n'hésite pas à placer ses espoirs dans l'évolution plutôt que la révolution, malgré ses propres tracasseries avec la censure d'un pays ethnocentrique, tourné de manière exclusive vers ses racines européennes. La différence essentielle se trouve bien évidemment dans la démarche, plus attentive aux autres, moins partisane ou univoque, plus sensible aux contradictions et aux rugosités, plus ouverte à la part d'imprévisible de toute société humaine. Ce courant anthropologique, auquel se rattache aussi le Mexicain Nicolas Echevarria, recoupe souvent une enquête, une recherche d'identités autant individuelles que collectives, dont l'auteur ne peut pas prédire tous les aboutissements. Il ne s'intéresse pas exclusivement aux minorités indigènes ou marginales, il fait une large place à ces secteurs majoritaires que sont les femmes ou les déshérités.

A l'origine de l'essor documentaire en Amérique Latine depuis trente ans, il y a sans doute le néoréalisme, une école à la fois en matière d'expression et d'humanisme. Le cinéma italien d'après-guerre a certes laissé son empreinte sur le film de fiction latino-américain. Mais Cesare Zavattini lui-même est allé prôner ses expériences les plus radicales et minimalistes au Mexique, à Cuba, en Argentine: Fernando Birri, qui a étudié à Rome comme tant d'autres Latino-américains, avoue la dette de *Tire dié* (1958) envers l'enquête sociale et les "photodocumentaires" mis en pratique par Zavattini et Paul Strand. Le documentaire, bouleversé par l'introduction de caméras et magnétophones plus légers, a



Araya

été une école pour bon nombre de réalisateurs dans un double sens: apprentissage technique, approche et découverte de situations souvent ignorées.

Mais le documentaire ne s'est pas contenté de précéder le film de fiction, il s'est développé en symbiose avec le Nouveau cinéma latino-américain. Cela explique peut-être pourquoi les documentaristes à la vocation exclusive sont une exception. Cela éclaire, en tout cas, la prégnance du documentaire dans une bonne partie des films fondateurs de cette période de rénovation. L'influence est loin d'avoir été unilatérale, elle a même été réciproque (et tant pis pour les puristes !). Dépasant rapidement le constat sociologique, les cinéastes s'approprient une dramaturgie et une écriture, n'hésitent plus devant une mise en scène qui n'est pas synonyme de manipulation ou dénaturation, brouillent les frontières et s'avancent vers une "fictionnalisation" du documentaire, avec l'affirmation notamment d'un point de vue du récit, souvent à la première personne. Une telle évolution ne devrait pas trop surprendre, lorsqu'on se rappelle le rôle joué auprès d'eux par des maîtres aussi peu dogmatiques que John Grierson, Joris Ivens, Chris Marker, Jean Rouch, Agnès Varda ou Zavattini, sans parler du souci formel décelable chez des pionniers comme le Brésilien Humberto Mauro, la Vénézuélienne Margot Benacerraf ou le Chilien Sergio Bravo. Certains auteurs pousseront l'hérésie jusqu'à ébaucher une sorte d'anti-documentaire, dernier pied de nez au simplisme, au primitivisme et au manichéisme. Dans cette remise en question incessante on pourra reconnaître les contributions d'authentiques créateurs, comme les Brésiliens Eduardo Coutinho, Jorge Bodansky, Geraldo Sarno et Vladimir de Carvalho, le Mexicain Paul Leduc, les Chiliens Marilu Mallet, Valeria Sarmiento, Angelina Vazquez, Raul Ruiz et Ignacio Agüero, les Cubains Nicolas Guillén Landrian et Enrique Colina, parmi bien d'autres.

Ce bouillonnement n'a cessé de s'étendre à de nouveaux pays (la Bolivie, le Pérou, l'Équateur, le Venezuela), tandis que le sentiment d'urgence de jadis semblait renaître en Amérique Centrale ou ailleurs. Cependant, le cinéma est aujourd'hui menacé de disparition, partout au sud de Hollywood. Le documentaire risque d'être la victime du nouvel ordre mondial de l'audiovisuel. Il serait temps de ne plus considérer les Latino-américains comme simples objets appelant notre étonnement, commisération ou rejet, mais comme des sujets à part entière: les cinéastes, à l'instar des écrivains ou des musiciens, ont montré qu'ils étaient porteurs d'une vision personnelle et d'une création originale. En leur laissant les caméras, en nous penchant sur leurs propres images, les télévisions cesseraient d'être de simples écrans, pour devenir des fenêtres, grandes ouvertes sur le vaste monde. Telle est du moins la condition pour intégrer l'altérité et échapper ainsi à l'esprit de clocher, capable toujours des pires ravages.

Paulo Antonio Paranagua

PETITE ANTHOLOGIE D'UNE ECOLE DOCUMENTAIRE MECONNUE

Agarrando Pueblo : Luis Ospina et Carlos Mayolo

Araya : Margot Benacerraf

Brasiliens N°4 : Humberto Mauro

Brasilia segundo Feldman : Vladimir de Carvalho

Cabra Marcado para morrer : Eduardo Coutinho

Carmen Carrascal : Eulalia Carrizosa

Chircales : Marta Rodriguez, Jorge Silva

Coffea Arabica : Nicolas Guillén

Etnocidio : Paul Leduc

Fanguito (El) : Jorge Luis Sanchez

Gracias a la vida : Angelina Vasquez

Hieleros del chimborazo (Los) : Gustavo Guayasamin

Hombre de la sal (El) : G. Samper

Hora de los hornos (La) : Fernando Solanas

Journal inachevé : Marilu Mallet

Lavrador : Paulo Rufino

Leones (Los) : Enrique Collina

Mi aporte : Sara Gomez

Nino Fidencio : Nicolas Etchevarria

Oscuros rinocerontes enjaulados : J.C. Cremata

Pedra da riqueza (A) : Vladimir de Carvalho

Revolucion : Jorge Sanjines

Terceiro Milenio : Jorge Bodansky, Wolf Gauer

Un hombre cuando es hombre : Valeria Sarmiento

Viramundo : Gerardo Sarno

Visao de Juazeiro : Eduardo Escorel

S FERNANDO SOLANAS

UN CINEMA A LA PREMIERE PERSONNE

SOLANAS, Fernando
Né en 1936, en Argentine
7 ans d'exil en France
5 films en 25 ans
5 bulles dans les jambes pour avoir
traité le président Menem de
personnage manipulé et corrompu
(22 mai 1991).

RUE

"16 - Plan large : la rue, les tracts, les banderoles. Au fond, les lumières diffuses de réverbères".

*Découpage technique de "Sur"
Avant-Scène du Cinéma en Janvier 89 p.27*

La rue, lieu réel : lieu de passage des manifestations. Dans *Sur* (1988), il s'agit de celle qui fêta en 1983 la fin de la dictature. Dans *Tangos, L'Exil de Gardel* (1985), Solanas insère le document filmé d'une manifestation de solidarité avec les mères de disparus, organisée le 14 Novembre 82 à Paris. *L'Heure des brasiers* (1968) et *Les fils de Fierro* (1977) retentissent des chants de lutte et des échos des pas des foules argentines.

La rue, lieu magique, nocturne, embrumé, où le vent soulève la poussière et les tracts des manifestants disparus, où apparaît le spectre de Gardel dans *Tangos*, dans *Sur* le fantôme d'*El Negro*, personnage d'outre-tombe qui revient philosopher un peu, au coin de la rue, parmi les vivants. Rues mythiques des tangos : la "esquina" (le carrefour), "el farol" (le lampadaire), "el callejon" (la ruelle), le mur lépreux, la lune des faubourgs... et le bandonéon. La rue comme elle n'existe nulle part, même pas sans doute à Buenos Aires.

TRAGEDIE

"Aucune tragédie ne dure bien longtemps"

Paroles d'un personnage dans "Tangos, L'Exil de Gardel".

Comment vivre une tragédie et vivre quand même ? En luttant, en cherchant passionnément les

solutions, en réclamant le droit de ne pas les trouver, de changer d'opinion, en étant fidèle.

Du document d'analyse politique et d'agit-prop que fut *L'heure des brasiers* à un film poétique et nostalgique comme *Sur*, de l'exaltation de la violence révolutionnaire et du péronisme à la dénonciation du sectarisme des argentins, à travers le personnage d'*El Negro*,... quel chemin ! Mais aussi quelle fidélité !

Les personnages de Solanas continuent à être les ouvriers, le petit peuple de Buenos-Aires, le syndicaliste, le prisonnier qui revient... A qui la faute si l'enthousiasme épique a laissé la place à la rancœur, au désarroi ? Comment ne pas être infidèle ? Dans "Sur", Rosi explique à Floréal que c'est par amour pour lui, pour lui être fidèle, qu'elle a couché avec un autre pendant qu'il était en prison ? Où est la vérité ? Où est le courage ? On ne peut pas vivre toujours dans la tragédie : l'exil se chante et se danse, la nostalgie console, l'ironie tire une revanche des vainqueurs.

SPECTATEUR

"Tout spectateur est un lâche ou un traître".

Citation de Frantz Fanon dans "L'heure des Brasiers".

Entraîner le spectateur dans l'action, tel est le but de



Fernando Solanas dans *Tangos, l'exil de Gardel*