



AMERIQUE LATINE



A LA DECOUVERTE DE L'AMERIQUE LATINE

**PETITE ANTHOLOGIE D'UNE ECOLE
DOCUMENTAIRE MECONNUE**

SOUS LA DIRECTION DE PAULO ANTONIO PARANAGUA



La Hora de los Hornos de Fernando E. Solanas

CINEMA DU REEL

1992

TRAJECTOIRE DU DOCUMENTAIRE LATINO-AMERICAIN

PAR PAULO ANTONIO PARANAGUA

En Amérique latine, comme ailleurs, le documentaire continue d'être considéré comme le parent pauvre du septième art, alors qu'il s'agit d'une expression majeure des cinématographies de ce continent. Au-delà de quelques titres réputés, il existe une véritable école documentaire latino-américaine, reconnue en tant que telle par l'historiographie anglo-saxonne, mais largement méconnue en France. École n'implique pas l'uniformité, de même que la prise en compte de la globalité du continent ne veut pas dire l'oubli des particularismes. La pluralité des tendances et la diversité des pays coexistent justement dans le cinéma d'Amérique latine, qui essaye de se constituer en mouvement culturel depuis plusieurs décennies, avant même que les contingences du marché et la nécessité des coproductions ne deviennent incontournables. Et cependant, une image, un préjugé plutôt, colle au documentaire latino-américain, celui d'un film militant, pauvre et bâclé, manichéen et primitif, sans structure ni originalité. Constatons qu'il s'agit d'un bon alibi pour des télévisions américaines ou européennes qui considèrent l'Amérique latine comme un simple objet, dépourvu d'autonomie subjective, incapable de s'exprimer par ses propres moyens.

Le cinéma étant de plus en plus un enjeu de mémoire, remontons aux origines pour mieux remettre en perspective l'évolution du documentaire latino-américain. Un employé des frères Lumière, Gabriel Veyre, introduit le cinématographe au Mexique, puis à Cuba. Il tourne sans doute les premiers films du sous-continent à Mexico et à Guadalajara, dès 1896. Nous avons la chance inouïe de pouvoir visionner encore quelques-uns d'entre eux. Ces courtes bandes dépassent à peine la demi-minute, mais il s'y passe toujours quelque chose. Les plans uniques, fixes, ne relèvent pas seulement de l'art du cadrage, hérité de la photographie : la nouveauté résidant

dans le mouvement, il y a invariablement recherche d'une action. Il ne s'agit pas encore de l'art de l'instantané, de ce moment fugace surpris par l'œil de la caméra. L'action est attendue, prévue, sinon provoquée. Aussi bien *Baignade de chevaux* (catalogue Lumière n° 357) que le *Repas d'indiens* (n° 351) témoignent de l'effort fait pour déployer le mouvement souhaité devant l'opérateur (sur le second on peut apercevoir un homme habillé à l'européenne, avec un cinématographe entre les mains : serait-ce Veyre ou son associé Bernard ?). *Troupeaux* (sans numéro) réussit à styliser davantage l'irruption des valets de ferme parmi le bétail, par le contraste entre leurs tenues blanches et la couleur sombre des boeufs.

Dans le "repérage" préalable il y a déjà en germe l'enquête documentaire. Le choix de l'action signifiante et du cadrage contiennent l'amorce d'une écriture et d'une mise en scène. Contrairement à ce que suggère l'opposition Lumière-Méliès, trop réductrice à force d'être simplifiée, le documentaire ne se résume pas à un enregistrement plus ou moins hasardeux. Quelques années plus tard, les pistes se brouillent davantage. Dans *Paseo a Playa Ancha* (Chili, Valparaíso, danses, 1903), Massonier filme-t-il une cueca dansée sur la plage ou bien une fête mise en scène de toutes pièces, qui doit servir de réclame à la boulangerie dont le panneau passe et repasse devant la caméra ? Fiction ou non-fiction, ce n'est pas encore un problème de genre, mais de conception (de morale, diraient certains). Un duel reconstitué pour l'édification ou l'étonnement des spectateurs mexicains peut soulever les protestations, au nom d'une "vérité" qui ne saurait admettre de retouches. A l'inverse, une représentation théâtrale enregistrée dans les étroites limites de durée autorisées aux

primitifs, constitue-t-elle un document ou exprime-t-elle déjà un désir de fiction ?

Dans une proposition aux allures de salutaire provocation, le critique brésilien Jean-Claude Bernardet suggérerait d'inverser la démarche habituelle de l'historiographie du cinéma¹. Pendant longtemps, en effet, le documentaire était la règle en Amérique latine, tandis que la fiction représentait l'exception, un idéal hors d'atteinte. L'histoire devrait en tenir compte, donc, et remettre les choses à leur juste place. Cela est particulièrement vrai pour le muet : le film d'art ou le serial furent imités, mais la production de fiction resta velléitaire, épisodique, ces cinématographies étant passées directement de l'étape artisanale à la dépendance vis-à-vis de l'industrie étrangère. Vu sous cet angle, le muet latino-américain présente une activité quasiment végétative, atomisée, discontinuë. En revanche, si on privilégie le documentaire, une continuité se dessine à travers les efforts des pionniers, du moins dans quelques pays. Sa trace doit être cherchée dans les pâles échos offerts par la presse de l'époque. Il est possible de trouver une période lointaine, où le documentaire n'était pas encore relegué à une position mineure, comme simple "complément de programme", mais constituait le clou du spectacle : les spectateurs ne rejetaient pas la production locale, au contraire, ils en redemandaient ; enfin, plus incroyable encore, la production et l'exploitation étaient en harmonie, puisque ceux qui tentaient leur chance dans ces domaines étaient souvent les mêmes.

La Révolution mexicaine a donné un coup de fouet à l'une et à l'autre. La principale innovation des documentaristes pendant ces convulsions, étalées sur plusieurs années, réside dans le montage et dans l'esquisse d'une construction dramaturgique. L'historien Aurelio de los Reyes est allé jusqu'à considérer que là se trouvaient le véritable âge d'or du film

¹ Jean-Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro* :

Propostas para uma História. Par e Terra, Rio de Janeiro, 1979.



Araya de Margot Benacerraf

mexicain et sa contribution fondamentale à la cinématographie mondiale. Un souci d'"objectivité" devant ces bouleversements et un public survolté, pousseront à la recherche d'un équilibre, vers une convergence ou une alternance des points de vue. La narration essaye de reconstruire le fil des événements, dans le respect de leur séquence géographique et chronologique, sans contraintes de durée. Avant même l'importation et l'implantation durable des ciné-journaux, les réalisateurs trouvent leurs propres formules, adaptées aux circonstances, suscitant ainsi un cinéma politique au présent, en osmose avec de grands bouleversements sociaux. Est-ce vraiment un hasard si censure et normalisation des actualités vont de pair ? Cela étant dit sous réserve d'inventaire, car nous ignorons, par exemple, quasiment tout du travail accompli au Mexique par le Secrétariat à l'Instruction Publique (celui-là même qui favorisa l'essor de la peinture murale, sous la responsabilité de José Vasconcelos). En tout cas, les intentions des pionniers n'ont rien à voir avec la

conception figée qui préside aux montages réalisés beaucoup plus tard (*Memorias de un Mexicano*, 1950 ; *Epopeyas de la Revolución Mexicana*, 1963).

LE "RITUEL DU POUVOIR"

QUI CARACTERISA LES ACTUALITES...

Il faut se garder de toute idéalisation, d'autant plus invérifiable que les fragments parvenus à nos jours doivent être appréciés avec précaution. Le "rituel du pouvoir" qui caractérisa les actualités était inscrit d'emblée dans les premiers films tournés par Gabriel Veyre. A côté des "scènes de genre" et des vues folkloriques, l'opérateur des frères Lumière se fait un devoir de filmer sous divers angles le président Porfirio Díaz, ses proches et ses collaborateurs (si un seul titre, sur au moins une dizaine, figure au catalogue Lumière, c'est qu'ils étaient destinés au public local). Le cinématographe, comme la photographie jadis, s'introduit auprès du pouvoir en place, sans boudier le dictateur du moment, ni les caudillos à venir. Cependant, remplis d'optimisme positiviste, les premiers

opérateurs ne répugnent pas encore à dresser l'inventaire des métiers et travaux pénibles, alors que l'homme au travail deviendra bientôt une sorte de tabou sur les écrans, et que l'intérieur d'une usine semblera aussi interdit à la caméra qu'un tribunal. Malgré leur aspiration à une image asseptisée et valorisante du pays, les anciens documents acquièrent parfois une portée insoupçonnée au départ : *Recuerdos del Mineral El Teniente* (1919), commandé à Salvador Giambastiani par la multinationale Braden Copper, n'en constitue pas moins un témoignage poignant sur les conditions de travail et de vie dans les mines du Chili.

Les pionniers du cinéma anthropologique méritent une mention à part. Par la force des choses, ils étaient partie prenante des expéditions, dont ils partageaient la curiosité et les considérations. Une séquence emblématique nous fait ainsi découvrir, en pleine forêt amazonienne, une expédition qui prend les mesures anthropométriques des indigènes avant de leur distribuer des uniformes, de taille unique,

qu'ils ne demandaient probablement pas... Au-delà de la valeur acquise par les images, aussi connotées et datées soient-elles, une certaine tradition commence à se tisser, permettant des variations et des aventures personnelles (c'est le cas de Silvino Santos, établi à Manaus).

La première guerre mondiale, puis surtout l'avènement du son, bloquent les velléités de développement autonome en Amérique latine. Les possibilités offertes à la production dans les langues vernaculaires suscitent une recrudescence du discours nationaliste. Néanmoins, la révolution du parlant renforce le mimétisme : l'industrialisation en Argentine, au Mexique et ensuite au Brésil (la plus éphémère de toutes), se fera désormais selon le modèle dominant, celui de Hollywood. Les actualités subissent un tour de vis supplémentaire : plus institutionnalisées, elles devront payer leur stabilité par une soumission accrue aux intérêts en place. Le rôle pédagogique du cinéma se voit reconnu, mais au prix d'une indéniable bureaucratisation. Le cadre érigé dans lequel se meut la production documentaire en fait le repoussoir par excellence : la caméra évite les problèmes les plus urgents des sociétés concernées, le documentaire devient synonyme d'anti-cinéma, quand ce n'est l'outil de propagande aux mains des dictatures.

L'un des rares à avoir traversé cette période ingrate en préservant la chaleur et la naïveté de son regard est sans conteste le Brésilien Humberto Mauro, dont la série des *Brasilienses* (1945-56) reste un exemple valable de description du monde rural. Après avoir été le principal réalisateur du muet et du début du parlant, il sera revendiqué par Glauber Rocha comme un précurseur du cinéma d'auteur. Le souci formel, plastique et poétique des *Brasilienses*, la volonté de reproduire le paysage national avec dignité, authenticité et idéalisme, tranchent avec la routine des actualités. Fait d'autant plus remarquable qu'il précède les notables influences extérieures qui vont contribuer à une rupture et à un essor du documentaire latino-américain. Alors que Mauro est un auto-didacte, la Vénézuélienne Margot Benacerraf appartient déjà à une génération plus

intellectuelle, formée à l'Université, capable d'étudier le cinéma en Europe. Son long métrage *Araya* (1959), primé à Cannes, est une oeuvre de transition : classique par ses qualités plastiques, il annonce déjà les inquiétudes à venir par sa sensibilité sociale.

L'IMPACT DE L'ECOLE BRITANNIQUE ET DU NEO-REALISME

Qui dit influence ne dit pas forcément mimétisme. De toute façon, l'écheveau de l'originalité et de la simple copie est plus confus qu'on ne le croit souvent. Quoi qu'il en soit, il est difficile de nier l'impact de l'école britannique fondée par John Grierson et du néo-réalisme italien. Certes, d'autres facteurs pourraient être cités pour leur contribution à l'éclosion d'un courant ambitieux sur le plan artistique, depuis Flaherty jusqu'à Joris Ivens, en passant par Eisenstein (celui de *Que viva México*). Dans les ciné-clubs comme dans les cinémathèques qui prolifèrent après la seconde guerre mondiale, une série d'oeuvres sont non seulement vues, mais aussi passionnément discutées et étudiées. Indépendamment de la présence d'Alberto Cavalcanti en son sein, l'école anglaise attire d'autant l'attention que ses préoccupations sociales rejoignent celles des Latino-Américains. Les premières confrontations, les premiers festivals spécialisés (Uruguay, 1954), se font alors que la réputation de Grierson est à son apogée. Manuel Horacio Giménez (futur collaborateur de Thomaz Farkas au Brésil) consacre justement la première publication de l'Institut de Cinéma de Santa Fé dirigé par Fernando Birri à la "Escuela documental inglesa" (1961).

Le cinéma italien d'après-guerre a laissé son empreinte sur le film de fiction latino-américain, c'est connu. Mais Cesare Zavattini en personne est allé prôner ses expériences les plus radicales et minimalistes au Mexique, à Cuba, en Argentine. A Mexico et à La Havane, Zavattini reprend la méthode à la base d'un de ses projets inaboutis, *Italia mia*, privilégiant ainsi la démarche documentaire. Il en restera quelque chose auprès de tous ceux qui l'ont approché. Le producteur mexicain Manuel Barbachano Ponce essayera de redonner une vitalité aux actualités et son associé, le réalisateur Carlos Velo, n'hésitera pas à mêler les

genres dans son fameux portrait d'un *Torero* (1956). Les Cubains, après avoir procédé de même dans le court métrage *El Mégano* (Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea, 1955), adopteront le documentaire comme une école dans le double sens de l'apprentissage technique et de la découverte de situations ignorées auparavant sur les écrans. L'Argentin Fernando Birri, qui a étudié à Rome, au Centre Expérimental (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 Strand².

Santa Fé a eu un rôle pionnier et a constitué un foyer de rayonnement, un lieu de discussion y compris pour ceux qui rejettent la primauté du constat sociologique (comme c'est le cas du Chilien Raul Ruiz ou du Péruvien Francisco Lombardi). En Argentine même, son influence se prolonge dans le groupe Cine Liberación et le manifeste pour un Troisième Cinéma de Fernando Solanas et Octavio Getino, qui franchissent le pas vers l'agitation et la dénonciation politiques : *La Hora de los Hornos (l'Heure des brasiers, 1968)* inclut d'ailleurs la séquence la plus connue de *Tire dié* en guise de citation et d'hommage. Gerardo Vallejo, un ancien de Santa Fé et de Cine Liberación, s'en ira appliquer ces enseignements au Panama (exil oblige), à l'époque du gouvernement nationaliste d'Omar Torrijos. L'équipe constituée autour du producteur brésilien Thomaz Farkas a aussi des liens avec l'école argentine. Fernando Birri, lui, après moult détours et évolutions, renouvellera son expérience pédagogique à l'Université de los Andes (Mérida), pendant la décennie suivante, puis à l'Ecole internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños (Cuba, 1986). Mérida deviendra le principal foyer de l'essor documentaire des années soixante au Venezuela. L'Université a joué un rôle également au Chili, à partir de la section de cinéma expérimental créée par Sergio Bravo,

2. Cf. Paulo Antonio Paranaguá, "Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néo-réalisme", Cesare Zavattini, sous la direction d'Aldo Bernardini et Jean A. Gill, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

auteur de documentaires pionniers aussi bien par leur souci formel (*Membre*, 1957 ; *Láminas de Almahue*, 1960), que par leurs implications politiques (*La Marcha del Carbón*, 1963). En invitant des personnalités comme Joris Ivens (qui y tourne *A Valparaíso*, 1962) et Edgar Morin, Bravo contribue à l'émergence d'une nouvelle génération. Mais dans bien d'autres cas, faute d'un tel relais, les ciné clubs (à Viña del Mar, toujours au Chili ; au Pérou, avec l'école dite du Cuzco) ou des organismes militants servent de plateforme à un redéploiement du documentaire.

Morin et Jean Rouch évoquent bien entendu une troisième influence majeure, après l'école britannique et le néo-réalisme : le cinéma-vérité, le cinéma direct. Mais il faudrait parler plutôt à ce sujet d'évolutions parallèles, si ce n'est convergentes. L'apparition de caméras et de magnétophones plus légers favorisent de multiples échanges. Après des années de dépendance technologique, de retard et débrouillardise, voilà un matériel qui "voyage" plus facile et rapidement. Sans son adoption, le mot d'ordre de Glauber Rocha, "une idée dans la tête, une caméra à la main", n'aurait pas de sens. *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) et *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) constituent deux jalons essentiels dans la conquête d'une certaine spontanéité par le Cinema Novo. Pour ne pas céder aux seules réputations prestigieuses, il faudrait tout de même citer le rôle fondamental de deux cinéastes nordiques dans l'essor des principaux foyers de renouvellement du documentaire : le Danois Theodor Christensen séjourne à Cuba (où il tourne un remarquable moyen métrage : *Elias*, 1964), plus longtemps qu'Ivens, Chris Marker ou Agnès Varda ; le Suédois Arne Sucksdorff, venu pour animer un séminaire de six mois (1962), restera finalement deux ans au Brésil.

La maturation d'une culture cinématographique, la radicalisation politique et les bouleversements induits par le "desarrollismo" ("développementisme") des années soixante précipitent l'éclosion d'un nouveau documentaire en Amérique latine. 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. Parmi ceux-là, l'un des tout premiers qu'on remarque dans les festivals est le Cubain Santiago Alvarez. L'impact de ses films ouvertement militants, sans complexes, n'était pas dû uniquement au contexte de l'époque. S'ils avaient attiré l'attention, c'est aussi à cause de leur invention. Alors qu'il travaille dans le cadre des nouvelles Actualités créées par les autorités révolutionnaires (le *Noticiero ICAIC Latinoamericano*), Alvarez a su transformer les carences matérielles et techniques en point de départ pour la recherche de solutions esthétiques originales, grâce notamment au montage. Il supprime ou réduit au minimum le commentaire en voix off, au profit du contrepoint ou de la complémentarité entre l'image et une musique choisie avec pertinence. *Now !* (1965) évoque le racisme aux États-Unis à l'aide d'une chanson interprétée par Lena Horne. *Hanoi, Martes 13* (*Hanoi, Mardi 13*, 1967) utilise des textes de José Martí (héros de l'indépendance cubaine), pour parler des Vietnamiens. Le cinéaste se sert également d'interstitres succints ou de phrases en surimpression, au graphisme soigné, revalorisant ainsi texte sonore et texte écrit. Il n'hésite pas à faire appel à des matériaux hétérogènes : photos de presse, reportages télévisés, stock-shots, caricatures ; le collage est un des procédés qu'il applique avec intention et liberté. Le choc des images n'interdit pas le lyrisme, l'ironie, la pudeur ; l'émotion n'exclut pas la réflexion. Bref, Santiago Alvarez réussit à donner un souffle nouveau au film d'agit-prop. Il ne sera pas le seul à recourir à cette veine : on peut invoquer notamment Carlos Alvarez en Colombie et Mario Handler en Uruguay.

LE CHOC DES IMAGES N'INTERDIT PAS LE LYRISME, L'IRONIE, LA PUDEUR

Il n'est pas étonnant que Solanas et Getino aient proposé dans leurs textes un premier catalogue des différentes modalités du cinéma militant, puisque *L'Heure des brasiers* est un film-somme. Cet immense brûlot tire pourtant 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 Stam³. La confluen-

ce 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 d'un genre à l'autre, de changer de ton ou de style au gré des séquences, sans pour autant perdre le fil de son propos. Après tout, rares sont les spectateurs de par le monde, même parmi 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. Point d'aboutissement de toute une effervescence continentale, culmination sans doute d'un cinéma politisé à outrance, *L'Heure des brasiers* soulèvera les passions qu'il entendait provoquer parmi le public et suscitera beaucoup d'imitateurs. Mais — c'est bien connu — les épigones rivalisent rarement avec leurs maîtres.

Le documentaire cubain ne saurait être réduit aux seules urgences politiques. Nicolás Guillén Landrián poussera l'expérimentation encore plus loin : il mêle lyrisme et ironie avec beaucoup de doigté, pour parler des paysans de *Ociel del Toa* (1965). Ensuite, avec des doses d'humour plus fortes, il fait imposer le cadre étriqué du film didactique et par la même occasion un certain discours idéologique paré des vertus pédagogiques (*Coffee Arabica*, 1968). C'est le chemin emprunté par le cinéma cubain lui-même qui se trouve remis en question, à un moment d'extrême audace sur le plan de l'expression. Le documentaire marquera de son empreinte le film de fiction : soit par le maniement de la caméra et l'emprunt de l'interview au service d'une reconstitution historique dont le spectateur ne saurait être dupe (*La Primera Carga al Machete / La Première charge à la machette*, Manuel Octavio Gómez, 1969), soit par l'intégration d'images et de sons des Actualités dans une trame fictionnelle tirant parti justement de cette hétérogénéité (*Memorias del Subdesarrollo / Mémoires du sous-développement*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Inversement, les documentaristes cubains récupèrent la reconstitution, y

3. Robert Stam, "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes", *The Social Documentary in Latin America*, sous la direction de Julianne Burton, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1990.

compris la représentation par des comédiens, une certaine dramaturgie, "fictionnalisant" pour ainsi dire des sujets plus ou moins historiques : *Hombres de Mal Tiempo* (Alejandro Saderman, 1968) remémore avec des anciens combattants une bataille de la guerre d'indépendance ; *Muerte y Vida en El Morrillo* (Oscar Valdés, 1971) procédait ainsi avec un épisode plus récent de la lutte révolutionnaire ; mais *Escenas de los Muelles* (O. Valdés, 1970) donne un tour de vis supplémentaire au procédé, alors qu'il s'agit d'un sujet contemporain. Avec le long métrage *Girón* (Manuel Herrera, 1972) la démarche documentaire débouche paradoxalement sur une mise en scène, les souvenirs des résistants au débarquement mercenaire étant reconstitués par les participants eux-mêmes, devant la caméra, sans dissimuler l'artifice. Avec plusieurs années de différence, c'est aussi à une "fictionnalisation" du documentaire que s'applique Enrique Colina, lorsqu'il fait appel à l'humour et aux chansons populaires pour mieux mettre en lumière les travers du socialisme à la cubaine.

LA SYMBIOSE ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION

Un courant anthropologique coexiste néanmoins à Cuba avec le documentaire plus politique : il pourrait d'ailleurs revendiquer la haute autorité intellectuelle d'un maître à penser de plusieurs générations, Fernando Ortiz. Ce courant, davantage tourné vers l'enquête ou la recherche sociologique, moins soumis aux contingences institutionnelles, a permis d'aborder les zones d'ombres de la société cubaine en pleine effervescence révolutionnaire. Dans le cas d'Octavio Cortazar, cela a suscité une meilleure compréhension de sujets culturels ou religieux (*Por Primera Vez*, 1967 ; *Acerca de un Personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú*, 1968 ; *Hablando del Punto Cubano*, 1972). Sara Gómez est allée plus loin. *Iré a Santiago* (1964) contenait déjà une narration à la première personne et une implication subjective de la réalisatrice dans son sujet. Cette identification confère une sorte de grâce poétique à *Guanabacoa : Crónica de mi Familia* (1966), belle évocation du faubourg nettement africain de La Havane

et de sa famille. Sara Gómez ouvre ensuite une voie féconde avec sa fameuse trilogie sur l'île des Pins, devenue l'île de la Jeunesse : *En la Otra Isla* et *Una Isla para Miguel* (1968), *Isla del Tesoro* (1969). Le contact qu'elle établit avec les jeunes est indissociable de sa propre personnalité, de sa capacité d'écoute, de l'absence de préjugés de son regard. La question de la marginalité, toujours d'actualité, deviendra pourtant presque un tabou sur les écrans de Cuba, après l'unique long métrage de Sara Gómez, *De Cierta Manera* (1974), une oeuvre quasiment posthume, suprême exemple de la symbiose entre documentaire et fiction. Elle dérangeait souvent, elle savait secouer le cocotier du conformisme : *Mi Aporte* (1969-72) restera inédit, parmi d'autres, pour avoir dépassé les bornes du féminisme accepté par le "machisme-léninisme". Il aura fallu attendre une autre génération, celle qui est née en même temps que la Révolution cubaine, pour jeter un regard fraternel sur les laissés-pour-compte du castrisme (*Un Pedazo de Mi*, 1988, et surtout *El Fanguito*, 1990, signés tous les deux par Jorge Luis Sánchez, membre de l'association de jeunes créateurs Hermanos Saiz).

Pendant les trente dernières années, à côté d'un cinéma engagé au premier degré, les Latino-Américains ont donc 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 serait faux de l'opposer toujours aux oeuvres plus militantes, puisqu'il peut être aussi révolutionnaire, comme dans le cas de Sara Gómez ou encore des Colombiens Marta Rodríguez et Jorge Silva (*Chircales*, 1968 ; *Planas, Testimonio de un Etnocidio*, 1970 ; *Campeños*, 1975). Les liens entre le courant anthropologique et le film militant sont illustrés de manière aiguë par *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpurua, 1978), sobre réquisitoire contre le modernisme de la capitale vénézuélienne, par la bouche d'un guérillero indien, qui a refusé de se convertir au christianisme et expose sa propre conception du monde. L'Argentin Jorge Prelorán, lui, préfère placer ses espoirs dans l'évolution plutôt que dans la révolution. Auteur d'une bonne cinquantaine

de films qu'il a parfois décrits comme "ethno-biographiques", Prelorán a pourtant eu ses propres tracasseries avec la censure d'une Argentine ethnocentrique, tournée de manière exclusive vers ses racines européennes. Montrer et donner la parole à des Argentins qui ne sauraient être assimilés à l'image dominante de Buenos Aires, représentait un crime de lèse-hégémonie, était déjà subversif.

Il est intéressant à ce propos d'observer que la plus ou moins grande vitalité de ce courant anthropologique ne dépend pas automatiquement de l'importance des communautés indigènes respectives : malgré le rôle pionnier de l'Ecole du Cuzco (Manuel et Victor Chambi, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, César Villanueva), l'essor du court métrage au Pérou a dû attendre une loi protectionniste (1972) qui l'a infléchi vers d'autres directions (rares sont les réussites comparables à *Radio Belén*, Gianfranco Annichini, 1983) ; l'Equateur attend encore son tour, en dépit d'efforts notables (*Los Hieleros del Chimborazo*,





Chircales de Marta Rodríguez

Gustavo Guayasamin, 1980) ; au Chili, la politisation a également privilégié des formes différentes ; en revanche, en Argentine, à part l'œuvre considérable de Prelorán, il est possible d'en déceler la trace chez Gerardo Vallejo et chez un autre cinéaste militant, Raymundo Gleyzer, victime de la répression des militaires (il est connu surtout à cause de *México, la Revolución Congelada*, 1970). Avant que les Brésiliens ne redécouvrent leurs ancêtres vers le milieu des années soixante-dix, les sujets prédominants n'ont pas été les Indiens, mais les communautés rurales. Au Mexique, quel que soit le poids de la production de l'Institut national indigéniste ou d'organismes plus militants, les œuvres les plus marquantes proviennent d'une personnalité, Nicolás Echevarría : l'intérêt pour certains phénomènes de guérison mystique révélés par ses documentaires (*Maria Sabina, Mujer Espíritu*, 1978 ; *El Niño Fidencio, Taumaturgo de Espinazo*, 1980) nous le retrouverons dans le parcours initiatique de *Cabeza de Vaca* (1990), lors de son passage à la fiction.

Bref, dans le documentaire, comme partout ailleurs, c'est une question de point de vue, c'est le regard du réalisateur qui est en cause, les choix personnels relèvent en fin de comptes d'un cinéma d'auteur, à moins de se résigner à la boulimie audiovisuelle. A la longue, en tout cas, le courant que nous avons appelé (faute de mieux) anthropologique s'est avéré le plus fécond. 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.

LA PART D'IMPREVISIBLE DE TOUTE SOCIÉTÉ HUMAINE

Ce courant recoupe souvent une recherche d'identités autant individuelles que collectives, dont l'auteur ne saurait prédire toujours les aboutissements. Il ne s'intéresse pas exclusivement aux minorités indigènes ou marginales, il fait aussi une large place à ces secteurs majoritaires que sont les femmes ou les déshérités.

Les femmes cinéastes prendront une part active à l'essor du documentaire, apportant leur contribution à un redéploiement du regard. Nous avons déjà évoqué Margot Benacerraf, Sara Gómez, Marta Rodríguez. Il ne faudrait pas oublier la Colombienne Gabriela Samper (*El Hombre de la Sal*, 1968). Des collectifs féministes verront le jour, notamment au Mexique, en Colombie, au Venezuela. Mais les réussites les plus incontestables seront encore une fois dues à des individualités, capables de traiter les sujets les plus délicats par une mise en scène imprégnée d'éléments documentaires (*Gracias a la Vida*, Angelina Vázquez, 1980), d'aborder sous un angle nouveau les problématiques apparemment les plus évidentes, telles que le machisme latino-américain (*Cuando un Hombre es Hombre / Un hombre, un vrai*, Valeria Sarmiento, 1982), ou de proposer carrément une méditation à la première personne, ce qui n'allait pas de soi dans le documentaire (*Journal inachevé*, Marilu Mallet, 1982). En tout cas, ces trois Chiliennes témoignent mieux que quiconque de l'évolution favorisée par un exil à bien des égards fertile.

Les remises en cause à partir de l'expérience elle-même se sont produites à l'intérieur des deux grands courants, le plus militant comme celui plutôt anthropologique. Nous y avons fait allusion dans le cas de Cuba : la réflexion permanente des premières années, qu'on peut suivre aisément sur les pages de la revue *Cine Cubano*, se prolongeront à l'occasion des rencontres latino-américaines, puis à partir de 1979 en marge du Festival de La Havane, avec ses séminaires, bientôt relayés par les discussions à l'Ecole de San Antonio de los Baños. Parlons donc de l'autre foyer important, de par le nombre d'œuvres et de réalisateurs, le Brésil. Le producteur Thomaz Farkas a canalisé et assuré un minimum de continuité à un projet d'ensemble, sans doute le plus ambitieux dans le domaine du documentaire latino-américain, en dehors de toute structure institutionnelle. Farkas cherche à donner une nouvelle portée à la production, distribution et diffusion des films, en les intégrant dans une série, "La Condition brésilienne", voire en en proposant l'exploitation sous la forme d'un programme compo-

sé de plusieurs titres, équivalent par sa durée à un long métrage (*Brasil Verdade*, 1968 ; *Herança do Nordeste*, 1972). Les premiers films abordent une problématique typiquement urbaine : les migrations et la religiosité populaire (*Viramundo*, Geraldo Sarno, 1964), le football (*Subterrâneos do Futebol*, Maurice Capovilla, 1966) et la samba (*Nossa Escola de Samba*, Manuel Horacio Giménez, 1962). Après un premier coup d'essai réussi (*Memória do Cangaço*, Paulo Gil Soares, 1965), Thomaz Farkas et son équipe veulent dresser une sorte d'inventaire de la condition humaine dans le Nordeste, cœur du Brésil sous-développé. Un travail aussi systématique, mais en même temps aussi multiforme, entrepris en collaboration avec Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz, Eduardo Escorel, n'a pas d'égal ailleurs, surtout sous une dictature plus forte que jamais.

La cohérence du projet de Farkas admettait néanmoins des approches personnelles, différentes. Tout naturellement, donc, elle engendrera des remises en question, y compris au sein de l'équipe. Geraldo Sarno considère par la suite tout autrement le phénomène religieux (*Idô*, 1976 ; *Deus é um Fogo*, 1987). Un film mérite d'être mentionné tout particulièrement par sa capacité à exposer de l'intérieur la cosmogonie afro-brésilienne : *Mito e Metamorfose das Mães Nagô* (Juana Elbein dos Santos, 1979). Paulo Rufino s'en prend directement aux conventions du film sociologique ou ethnographique, le confronte à un texte de nature littéraire complètement différente, pour se demander en fin de compte si le documentaire, le regard sur l'autre est vraiment envisageable (*Lavra dor*, 1968). Un cinéaste originaire du Nordeste, Vladimir de Carvalho prolongera l'exploration de la région (*O País de São Saruê*, 1971), tout en infléchissant sa démarche expressive, pour jouer à la fois de la surprise et de l'ellipse et mieux relier ainsi le particulier et l'universel (*A Pedra da Riqueza*, 1975), ou bien pour mettre à profit les images prises par un amateur et éclairer les aspects refoulés des exploits récents (*Brasília Segundo Feldman*, 1980). Alors qu'il a contribué lui-même à l'apparition d'un courant militant directement lié

aux nouvelles expressions syndicales, Renato Tapajós entreprend assez tôt une réflexion sur le sens de ses engagements (*Nada Será Como Antes. Nada ?*, 1985). Certes, l'éclosion du documentaire brésilien, à l'origine même du Cinema Novo, précède l'action de Farkas. Mais l'attachement des réalisateurs de cette génération à ce genre varie énormément.

Leon Hirszman n'est pas seulement l'auteur d'un des premiers documents réalisés en phase avec la radicalisation politique, *Maiores Absoluta* (1963). Il alterne volontiers le travail dans un domaine et dans l'autre, et on pourrait déceler des passerelles entre eux. Il filme les grandes mobilisations ouvrières de São Paulo, juste au moment où il prépare le tournage de *Eles Não Usam Black-Tie* (Ils ne portent pas de smoking, 1981). Le montage posthume du documentaire *ABC da Greve* (1979-1990) permet de vérifier à quel point l'adaptation de la pièce originale tient compte de son contact direct, par caméra et micro interposés, avec la réalité en question. Dans son dernier travail, la trilogie *Imagens do Inconsciente* (1986), Hirszman s'oriente vers une charnière sensible, puisque ces documentaires explorent le territoire de l'imaginaire auprès de trois artistes internés dans une institution psychiatrique. Glauber Rocha, en revanche, débuta par des courts métrages de fiction, expérimentaux. Attentif néanmoins aux normes et contraintes introduites par l'univers audiovisuel dans lequel nous baignons, Rocha va s'attacher à subvertir les règles de bienséance non seulement à la télévision, mais aussi dans un petit film passionnant, *Di* (1977), véritable exorcisme funèbre autour du peintre Di Cavalcanti. Il amorce là une sorte d'anti-documentaire, dont il se souviendra dans son film-testament, *A Idade da Terra* (l'Age de la Terre, 1980). Un autre membre de cette génération, Eduardo Coutinho, saura soumettre à une réflexion critique à la fois le Cinema Novo et son passage à la télévision brésilienne, en conduisant lui-même le récit haletant de *Cabra Marcado para Morrer* (Un homme à abattre, 1984).

Comment le nier ? Le documentaire se fait désormais en bonne partie contre l'image dominante que véhicule le petit

écran, à défaut de pouvoir compter sur sa complicité ou son soutien. Il y a plusieurs années, déjà, le film militant se présentait comme une entreprise de contre-information : c'est vrai que le Vietnam n'était pas encore banalisé sur le grand écran (*Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, Julio Garcia Espinosa, 1970). Dans d'autres circonstances, le même besoin s'est fait sentir de contribuer à la chronique immédiate (*La Batalla de Chile / La Bataille du Chili*, Patricio Guzmán, 1975-78) ou à l'histoire récente (*Os Anos JK*, 1980 ; *Jango*, 1984, signés tous les deux par le Brésilien Silvio Tendler). Le sentiment d'urgence qui l'emportait naguère a refait surface en d'autres contrées, souvent inexistantes sur les écrans, et notamment en Amérique Centrale. Si l'étiquette militante colle à ce point à la peau des documentaristes latino-américains, c'est qu'il s'agit dans la plupart des cas d'un cinéma qui s'est fait contre et non pas en faveur d'institutions généralement discréditées ; il s'agit d'un cinéma surgi des bases de la société civile pour surmonter les carcans de la dépendance, et non pas de cinématographies implantées de haut en bas.

CONTRE L'IMAGE DOMINANTE QUE VEHICULE LE PETIT ECRAN

Le documentaire n'a pas joui de soutien institutionnel comparable au General Post Office britannique (1933), à l'Office National du Film canadien (1939) ou des structures équivalentes en Australie (1945). Au contraire, l'un des rares organismes existants, l'Institut National du Cinéma éducatif (Brésil, 1936), stérilisait la production et les *Brasilienses* de Mauro constituent une exception, alors que le DIP (Département de Presse et de Propagande) du régime de Getúlio Vargas donnait le la. Si l'Institut Cinématographique Bolivien ou l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques prennent une tournure différente, c'est aussi parce qu'ils sont le produit l'un et l'autre de révolutions (1952 et 1959), qui donnent le signal d'une vaste radicalisation continentale. C'est uniquement dans ce nouveau contexte, après un changement des mentalités, que le folklore figé par le positivisme de jadis pouvait se muer en constat social et expression artistique. Depuis, la différence avec le média



Araya de Margot Benacerraf

dominant est aussi une question de rigueur, densité et durée, voire de la possibilité d'affirmer un point de vue personnel (ou l'aveu de la difficulté d'en avoir un dans certaines circonstances). Alors que la télévision se répand en fuyant comme la peste toute remise en cause de ses présupposés et conventions, le documentaire poursuit sa trajectoire sans faire l'économie d'une réflexion critique (sur les autres et sur soi-même). Parallèlement à une mise en scène rigoureuse (*Etnocidio : Notas sobre el Mezquite / Ethnocide*, Paul Leduc, Mexique, 1976), les cinéastes s'offrent le luxe de proposer un anti-documentaire, pour déjouer les pièges de la condescendance (*Agarrando Pueblo*, Luis Ospina et Carlos Mayolo, Colombie, 1978 ; *Mato Eles ?*, Sergio Bianchi, Brésil, 1982), pour relever les défis de réalités insaisissables (*O Som ou Tratado de Harmonia*, Arthur Omar, Brésil, 1984) ou pour en présenter une vision labyrinthique et intime, qui ne saurait être interchangeable (*Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques*, Raul Ruiz, Chili-France, 1983).

LE LUXE DE PROPOSER UN ANTI-DOCUMENTAIRE

Documentaire et fiction se sont développés en symbiose depuis trente ans en Amérique latine. Cette imprégnation réciproque est justement une caractéristique notable du nouveau cinéma latino-américain. Nous avons mentionné *Mémoires du sous-développement* : Tomás Gutiérrez Alea a repris et transformé la formule dans *Hasta Cierta Punto* (*Jusqu'à un certain point*, 1983). Paul Leduc, sans doute échaudé par l'aspect édulcoré qu'introduit la couleur, a cherché ailleurs lorsqu'il a voulu évoquer avec authenticité la Révolution mexicaine : *Reed, México Insurgente* (1970) s'inspire des archives photographiques de Casasola, proches des actualités de l'époque, plutôt que de la riche tradition plastique chère à Gabriel Figueroa. Illustrant ce va-et-vient, le Bolivien Jorge Sanjinés alterne les reconstitutions comme *El Coraje del Pueblo* (1971) ou *La Nación Clandestina* (1989) et le documentaire *Las Banderas del Amanecer* (1983). Le Péruvien Francisco

Lombardi met en scène dans ses longs métrages de fiction des personnages qu'il avait approchés dans la réalité, en tournant ses premiers courts métrages. D'*Iracema* (1974) à *Terceiro Milenio* (*Troisième millénaire*, 1981), le Brésilien Jorge Bodanzky reste attaché à un protagoniste qui lui sert de fil conducteur, tout en renouant avec les sources documentaires. Nous avons déjà cité auparavant des démarches comparables chez Sara Gómez, Leon Hirszman ou Nicolás Echevarría.

Dépassant rapidement le constat sociologique, les documentaristes 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 dans le récit, souvent à la première personne. À l'inverse, les trames fictionnelles ne renoncent pas à un ancrage dans la société. Une telle imbrication semble indiquer que les réalisateurs se sont rapprochés de romanciers comme Gabriel García Márquez ou Alejo Carpentier, tenants du réalisme magique et du réel merveilleux, capables d'abolir les séparations entre les genres et les conventions académiques.

Le cinéma est aujourd'hui menacé de disparition, partout au sud ou à l'ombre de Hollywood. Le documentaire en particulier risque d'être la victime propitiatoire du nouvel ordre mondial de l'audiovisuel. Pour redécouvrir l'Amérique latine, reléguée par l'actualité, 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 lucarnes, grandes ouvertes sur le vaste monde. Telle est du moins la condition pour intégrer l'altérité et conjurer ainsi l'esprit de clocher, capable toujours des pires ravages.

PAULO ANTONIO PARANAGUA