

# Les cinémas latino-américains, multiplicité et créativité depuis une position périphérique

par Alexis YANNOPOULOS

Maître de conférences, responsable de la section américaniste du département d'études hispaniques et hispano-américaines, Université Toulouse Jean Jaurès.



**D**ès 1896, les opérateurs des frères Lumière sillonnent l'Amérique latine en remportant un vif succès. Les élites politiques et culturelles du continent voient dans le cinématographe une manifestation du progrès venant d'Europe et le préfèrent au kinétoscope d'Edison, arrivé un an auparavant mais dont l'origine étasunienne était moins bien appréciée. Les premières images tournées en Amérique latine sont révélatrices des tensions historiques. Le général Porfirio Díaz, gouverneur autoritaire du Mexique pendant plus de 30 ans, est le premier Mexicain à se faire immortaliser ; il sera également un des premiers à utiliser le septième art à des fins de propagande. Quant aux premiers longs-métrages de fiction, ils sont réalisés par des entrepreneurs audacieux qui comprennent rapidement l'intérêt à répondre aux aspirations de pays encore en quête de leur identité nationale. Le public apprécie les reconstitutions historiques de la Guerre d'Indépendance ou les adaptations des grands romans romantiques intimement liés à la formation des Nations américaines. Retracer la tradition cinématographique des autres pays d'Amérique s'avère néanmoins une tâche complexe car les archives filmiques sont trop souvent fragmentaires et les recherches universitaires trop tardives. Cette difficulté nous empêche notamment de connaître les réalisations de certaines pionnières comme la première cinéaste du continent, Emilia Saleny (Argentine), dont on ne conserve que la copie d'un film (**Le Foulard de Clarita, El pañuelode Clarita**, 1919). En Colombie, malgré les efforts de cinéastes et d'institutions créées à partir des années 70, les archives demeurent fragmentaires. En témoigne **À la recherche de María (En busca de María)** réalisé en 1985 par Luis Ospina et Jorge Nieto, qui réinvente le premier long-métrage colombien (**María**, 1921) à partir des quatre uniques plans rescapés. De nombreux mystères planent en outre autour de **Garras de oro (Griffes d'or**, 1924, réalisé sous le pseudonyme P.P. Jambrina), film habituellement considéré comme la première fiction anti-impérialiste au monde. Censuré par Washington, le film ne semble pourtant pas avoir été produit par des militants communistes mais par des groupes nationalistes affectés par la perte du territoire de Panamá (qui faisait partie avant 1903 de la Colombie).

À partir de l'arrivée du sonore, le cinéma se développe de façon consistante en Argentine, au Mexique et au Brésil, où des sociétés de production sont créées sur le long terme. L'industrie mexicaine connaît un « âge d'or » en augmentant

Garras de oro de P.P. Jambrina (1926).



sa production entre 1930 et 1950 de 20 à plus de 100 longs-métrages par an qui sont distribués dans l'ensemble des pays hispanophones. S'inspirant des recettes du cinéma hollywoodien, les genres du mélodrame et de la comédie musicale connaissent un développement sans précédent, accompagné par la mise en place d'un véritable *star system*. Les personnages incarnés par Jorge Negrete dans d'innombrables *comedias rancheras* (des histoires se déroulant en milieu rural et finissant généralement en *happy end*) contribuent à créer le stéréotype encore en vigueur du Mexicain viril, astucieux et généreux. Arborant son sombrero caractéristique, les chansons qu'il entonne avec sa fameuse voix de *tenor* sont aujourd'hui plus connues que l'hymne national. Quant à Mario Moreno, qui se confond avec son personnage iconique « Cantinflas », il demeure aujourd'hui le comédien le plus célèbre du continent.

Les acteurs Pedro Infante, María Félix, Pedro Armendáriz ou María Dolores del Río incarnent à l'écran les rêves et les drames de millions de latino-américains. **María Candelaria**, premier film primé à Cannes (1946), raconte l'histoire d'une jeune femme indigène au destin tragique, rejetée en raison de son passé préhispanique et martyrisée par le cacique du village qui est amoureux d'elle et ne peut tolérer sa liaison avec le jeune Rafael. María Candelaria devient une allégorie de la nation, rejoignant plusieurs artistes de l'époque dans la revendication de l'identité hybride du Mexique contemporain. Cette époque glorieuse voit également l'arrivée de Luis Buñuel, qui trouve refuge au Mexique après la Guerre civile espagnole et y tourne l'essentiel des films de sa carrière. **Los Olvidados (Les Oubliés**, 1951), tragédie d'influence néo-réaliste ponctuée d'images surréalistes qui raconte l'errance d'enfants dans les rues de la ville de Mexico, reçoit le prix de la mise en scène à Cannes. Buñuel aura une grande influence sur les générations ultérieures, notamment chez l'emblématique Arturo Ripstein qui, après avoir été son assistant, débute en tant que réalisateur à l'âge de 23 ans avec **Tiempo de morir** (1961, western crépusculaire d'après un scénario de Gabriel García Márquez).

Si les cinématographies latino-américaines reproduisent pendant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle des modèles importés tout en y introduisant des variations locales et parfois de véritables détournements, une véritable révolution se produit dans les années 60 avec l'émergence, dans plusieurs pays, d'actions collectives menées par des cinéastes en faveur d'un cinéma indépendant et engagé, un phénomène connu sous le nom de « Nouveau cinéma latino-américain ». La rupture des codes cinématographiques hollywoodiens et l'intérêt pour les problématiques sociales font écho aux mouvements révolutionnaires, aux guerres de décolonisation et aux profondes mutations culturelles. Dans le sillage des théories anti-colonialistes, des manifestes comme « Cinéma et sous-développement » (Fernando Birri, 1962) « L'esthétique de la faim » (Glauber Rocha, Brésil, 1965) ou « Pour un cinéma imparfait » (Julio García Espinosa, Cuba, 1969) revendiquent une esthétique « tiers-mondiste » critiquant le système capitaliste impérialiste. Si les cinéastes de l'époque refusaient en bloc le cinéma hollywoodien, ils avaient aussi tendance à se distancier de l'alternative du « cinéma d'auteur »



européen, considéré comme trop individualiste ou pas assez engagé. Les argentins Fernando Solanas et Octavio Getino proposent ainsi dans leur manifeste de 1969 la notion de « Tiers-Cinéma », un cinéma collectif ayant comme objectif la formation d'une conscience politique révolutionnaire. Alors que leur pays est soumis à la répression (dictature sévissant entre 1966 et 1973), le groupe *Cine Liberación* réalise dans la clandestinité le triptyque monumental **La hora de los hornos** (**L'Heure des brasiers**, 1968), film-essai dénonçant la situation de dépendance du continent et appelant à la lutte armée émancipatrice. Le film gagne une notoriété dans les festivals internationaux mais, ne pouvant pas être projeté en Argentine dans les réseaux traditionnels, un circuit de distribution alternatif est inventé : usines, universités, réunions politiques, etc.

Au Brésil, la dénomination *cinema novo* rassemble de nombreux cinéastes comme Glauber Rocha, Nestor Dos Santos ou Carlos Diegues qui met en scène dans **Ganga Zumba** (1963) l'histoire du leader d'une communauté d'esclaves marrons ayant trouvé refuge dans la jungle amazonienne. En Bolivie, Jorge Sanginés et le groupe Ukamau mènent une expérience de cinéma participatif sans précédent avec les communautés indigènes, tournant les premiers films en langue *aymara*. Dans **Yawar Malku** (**Sang de condor**, 1967), une communauté se rebelle contre une organisation étasunienne pratiquant la stérilisation forcée chez les femmes indigènes. La projection du film permit une forte prise de conscience et cette organisation dut partir du pays.

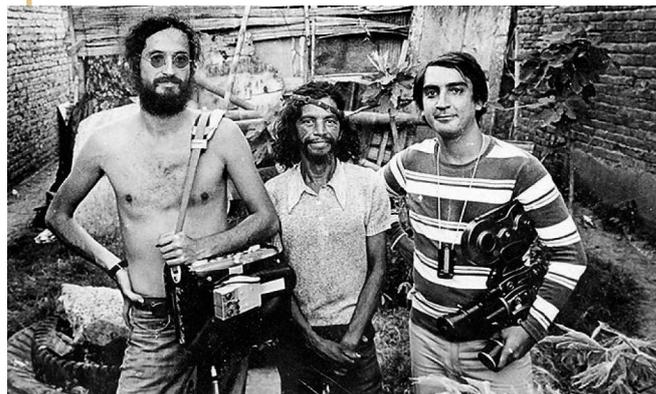
À Cuba, une génération de cinéastes mène une expérience inédite de rénovation esthétique avec le soutien de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique, fondé quelques mois après l'entrée des troupes révolutionnaires à la Havane (1<sup>er</sup> janvier 1959). Le mélange d'images de fictions et d'archives, le tournage en extérieur avec des acteurs non-professionnels, l'interaction avec le public caractérisent les films de cette époque. Après avoir porté à l'écran les **Histoires de la révolution** (1960), recréation des luttes insurrectionnelles, Tomás Gutiérrez Alea propose dans **Memorias del subdesarrollo** (**Mémoires du sous-développement**, 1968) une réflexion sur la révolution à partir d'un langage méta-cinématographique centré sur le monologue du protagoniste

Sergio, jeune intellectuel de classe aisée qui décide de rester sur l'île alors que son entourage, incapable de tolérer le nouvel ordre social, abandonne le pays pour les États-Unis. Julio García Espinosa tourne **Les aventures de Juan Quin Quin** (1967), western parodique aux personnages picaresques qui instaure une distance avec les portraits héroïques de la révolution. Dans **Lucía** (1968), Humberto Solás présente de façon entrecroisée la vie de trois femmes portant ce prénom à des époques différentes. Sara Gómez, première réalisatrice femme et noire, apporte un regard unique sur les communautés afro-américaines et la place des femmes après la révolution. Son seul film de fiction, **De cierta manera** (**Un certain regard**, 1974), tourné peu avant son décès prématuré à 31 ans, propose une rénovation formelle radicale tout en montrant que le processus révolutionnaire ne peut réussir sans combattre le racisme et le sexisme. On assiste ainsi dans les années 60 à la création d'une identité cinématographique originale, accompagnant les initiatives populaires d'un continent en pleine ébullition.

Malgré une diversité impressionnante, ce développement exponentiel a donné lieu à la création d'un discours cinématographique dominant, au point où il était devenu nécessaire de s'intéresser à des situations extrêmes pour s'assurer un financement public ou le soutien d'un producteur. Les cinéastes colombiens Luis Ospina et Carlos Mayolo dénoncent dans un manifeste ce phénomène qu'ils appellent la porno-misère : la mise en scène de la pauvreté à destination des élites culturelles et du public européen scopophile, qui observe dans son fauteuil les misères d'autrui. Dans **Agarrando pueblo** (traduit alternativement **Les Vampires de la misère** ou **Tromper le peuple**, 1978), ils tournent un des premiers *mockumentary*, révélant les conditions de tournage d'un faux film documentaire sur la pauvreté en Colombie.

Dans les années 70 et 80, les pays d'Amérique latine sont soumis à des dictatures sanglantes et de nombreux-cinéastes sont contraint-es de s'exiler ou voient leurs œuvres censurées. En Argentine, après deux long métrages remettant en question la morale conservatrice, María Luisa Bemberg présente en 1984 **Camila**, un amour interdit entre une jeune femme et un prêtre qui finissent exécutés par les militaires du général Rosas (au pouvoir entre 1829 et 1852), une métaphore à peine voilée de la dictature. **La Historia oficial** de Luis Puenzo, gagne peu après l'Oscar du meilleur film étranger et inaugure une série de fictions recréant les situations de

Luis Ospina et Carlos Mayolo, *Agarrando Pueblo* (1978).





Zama de Lucrecia Martel (2018).

violence : de **La Noche de los lápices** (Héctor Oliveira, 1986) à **El Secreto de sus ojos** (Juan José Campanella, 2008) en passant par **Garaje Olimpo** (Marco Bechis, 1999) ou **Kamtchatka** (Marcelo Piñeyro, 2002), les réalisateurs revendiquent l'importance de la mémoire historique. On observe des phénomènes similaires dans des pays comme le Chili, l'Uruguay ou, plus récemment, les pays andins ou d'Amérique centrale.

Parmi les propositions filmiques les plus abouties, Lucrecia Martel met en scène dans **La Ciénaga (Le Marécage)**, 2001), **La Niña santa (La fille sainte)**, 2004) ou **La mujer sin cabeza (La femme sans tête)**, 2008) la violence politique et sociale en révélant les processus d'intériorisation qui les soutiennent. Avec son dernier chef-d'œuvre **Zama** (2018), Martel réinvente le film historique en filmant l'atmosphère écrasante et les paysages éblouissants qui entourent l'attente kafkaïenne d'un fonctionnaire espagnol dans les tréfonds de l'ancien Empire. Quant à Albertina Carri, fille d'un couple disparu pendant la dictature, elle aborde à partir d'un point de vue dérangeant des sujets comme son autobiographie dans **Los Rubios (Les blonds)**, 2003), la sphère familiale hétérosexuelle et la violence dans **Gémeaux (Géminis)**, 2005) ou **La Rabia (La Rage)**, 2008) ainsi que des problématiques liées à la sexualité dans des courts métrages et dans la série télévisée **23 pares** (2010-2012). Au Mexique, on observe la trajectoire de plusieurs réalisateurs ayant réussi à gagner une place importante dans le circuit international, comme Alejandro González Iñárritu ou Alfonso Cuarón, dont le parcours est parallèle à celui d'acteurs emblématiques comme Gael García Bernal. Cuarón, qui débute avec **Y tu mamá también**, devient le premier réalisateur latino-américain à décrocher l'Oscar du meilleur film avec une production étasunienne,

**Gravity** (2014) ; son chef-d'œuvre **Roma** (2018) marque un tournant dans le cinéma d'auteur contemporain à travers la distribution assurée par la plateforme Netflix.

Au Chili, le célèbre Patricio Guzmán, est passé d'un cinéma documentaire à visée militante et informative (l'énorme synthèse historique réalisée à partir du portrait de **Salvador Allende** (2004) est emblématique) à un cinéma plus contemporain (**Nostalgie de la lumière** en 2010, **Le Bouton de nacre** en 2015). Dans le sillage de Raúl Ruiz ou Alejandro Jodorowsky, d'autres réalisateurs comme Pablo Larraín ont gagné une reconnaissance internationale grâce au succès de **No** (2012) ou **Neruda** (2016), sur des situations historiques importantes mais moins connues. Quant au cinéma de Marcela Said, il est le résultat d'une démarche visant à connaître de l'intérieur les personnes exerçant la violence, mais aussi les simples individus qui se laissent emporter. Après des documentaires marquants (**I love Pinochet**, 2001, sur les groupes de fans de

Roma d'Alfonso Cuarón (2018).





El Abrazo de la serpiente de Ciro Guerra (2015).

l'ex-dictateur ; **Opus dei**, 2006, sur l'influence de cet ordre ecclésiastique ; **El Mocito**, 2011, portrait d'un aide-de-camp qui servait le café aux tortionnaires dans un centre de détention), Said se lance dans la fiction avec **L'Été des poissons volants** (2013) et **Mariana et les chiens** (2017).

Le jeune cinéma cubain indépendant traverse récemment une période prometteuse donnant lieu à des réussites impensables avec des millions de spectateurs : **Juan de los muertos** (Alejandro Brugués, 2011), dans le registre du film de zombies parodique ou **Le Voyage extraordinaire de Celeste García** (Arturo Infante, 2018), dans celui de la science-fiction, inaugurent des visions originales pour décrire les paradoxes de la vie sur l'île. Dans le sillage de classiques latino-américains, on assiste également en Amérique latine à un fleurissement du cinéma abordant les problématiques féministes ou LGTB, comme **XXY**, de Lucía Puenzo (2007) ou **Una mujer fantástica** de Sebastián Lelio (Chili, Oscar du meilleur film étranger en 2018).

Grâce à la baisse des coûts technologiques et au développement des instituts de cinéma, de nombreux pays à la production jadis inexistante voient l'éclosion de leur cinématographie. Le Paraguay a gagné sa première récompense d'envergure avec l'Ours d'argent de la meilleure actrice attribué à Ana Brun pour son rôle dans **Les héritières** (Marcelo Martinessi, 2018). Les cinéastes colombien-nes connaissent de nombreux succès, notamment Ciro Guerra avec **El Abrazo de la serpiente** (**L'Étreinte du serpent**, 2015). Le Pérou présente régulièrement des cinéastes dans les festivals internationaux comme Claudia Llosa avec ses films **Madeinusa** (2006) ou **La Teta asustada** (**Fausta**, 2009). Après une période politiquement très troublée et une production quasi inexis-

tante, le cinéma d'Amérique centrale connaît un véritable boom avec par exemple l'émergence du « nouveau cinéma costaricien » (Paz Fábrega, Esteban Ramírez, Hilda Hidalgo ou Laura Astorga) et la présence de cinéastes comme Florence Jaguey au Nicaragua (**La Yuma**, 2009). Jayro Bustamante, qui prépare actuellement le dernier volet de sa trilogie concernant les questions féministes, indigènes et *queer* (**Ixcánul**, 2015 et **Tremblements**, 2019), représente régulièrement le Guatemala dans les festivals internationaux.

Malgré une bonne santé indéniable et une énorme variété, le cinéma latino-américain demeure encore aujourd'hui en marge des circuits internationaux de distribution. Il constitue néanmoins une cinématographie esthétiquement très féconde offrant de véritables fenêtres sur les réalités complexes d'un continent aux multiples facettes.

