

Politique – Histoire – Société – Amérique du Sud

Tzvi Tal

Collège Académique Sapir, Israël

Cinéma urgent et imparfait

Le Cinéma politique en Uruguay. 1960 – 70

L'histoire du cinéma uruguayen a longtemps été marquée par le manque de continuité dans la production de long-métrages et par un marché interne insuffisant, phénomènes propres aux petits pays sous dépendance néo-coloniale et dominés culturellement. Chaque long-métrage réalisé devenait le premier de l'histoire, face à une mémoire populaire qui avait du mal à se souvenir du cinéma national. Entre *Un vintén p'al Judas* en 1959 et *El lugar del humo* en 1979, aucun long-métrage n'avait été réalisé.

Au cours des années 1950, une grande partie des intellectuels uruguayens prennent leur distance par rapport aux partis politiques traditionnels et conservateurs, pour proposer des nouveaux centres de réflexion et de créativité, sans se tourner pour autant vers le communisme soviétique. Alors que la *Génération 45* se réclame de la tradition antifasciste étudiante formulée durant la deuxième guerre mondiale, la *Génération 60*, sous l'impact de la Révolution cubaine, met l'accent sur le nationalisme et envisage l'art et la culture d'un point de vue politique. Le thème du pouvoir, marginal pour les hommes de 45, devient central pour ceux de 60.

Le théâtre et la littérature portent un regard critique sur la situation sociale, les historiens révisent le mythe du libérateur national José Artigas, proposant une nouvelle interprétation du *caudillo* révolutionnaire, agraire et démocratique, précurseur du latino-américanisme. Cette nouvelle appropriation de l'histoire s'avère nécessaire pour légitimer l'identité nationale surgie avec le *Movimiento de Liberación Nacional (MLN) Tupamaros*, qui dit être le successeur du héros national.

Les particularités de ce processus historique, les caractéristiques de sa culture et les limites du milieu distinguent le cinéma uruguayen des autres mouvements de cinéma politique latino-américain. Les cinéastes partagent un imaginaire et une formation théorique similaires aux autres pays, mais ils ne disposent d'aucune infrastructure semblable à celle qui permet le développement du *Cinema Novo* brésilien ou celle utilisée de façon clandestine en Argentine. Ce manque est compensé par la créativité, ce qui finit par développer une esthétique qui s'appuie sur le collage, le montage dialectique, l'animation, des matériaux d'archives, des photographies et tout un matériel graphique varié. Le manque d'argent et de pellicule motivent les choix de réalisation de courts et moyens-métrages, généralement en noir et blanc, qui en retour stimulent une préférence pour le message politique explicite et frappant. Les films rappellent l'urgence de la situation sociale nationale, reprenant une approche théorique similaire à celle du *Grupo Cine Liberación* argentin qui fait un cinéma pamphlétaire, et parfois dans la ligne pédagogique et politique du cinéma didactique.

Le cinéma militant uruguayen se développe dans un contexte de liberté politique qui disparaît progressivement quand les militaires viennent à bout de la démocratie dans les années 1970. Ces conditions favorables, contrairement à la clandestinité du cinéma

argentin, permettaient des projections publiques et populaires de cinéma tiers-mondiste, qui motivaient toujours les organisateurs et l'assistance. Les séances prenaient parfois une tournure cathartique, même si leur portée sociale et politique était limitée. Le discours révolutionnaire des années 1960 a attiré toute une nouvelle génération d'étudiants qui combinaient l'amour pour un cinéma qui reflète la culture populaire uruguayenne, et l'engagement personnel dans les processus de changement social.

Les cinéastes uruguayens décident aussi de s'engager dans les luttes sociales que ces films donnent à voir, de les rattacher aux luttes sociales, sous l'influence du concept de *l'intellectuel organique* de Antonio Gramsci (diffusé dans le Río de la Plata vers 1956). Sans perspective de conquérir les écrans des cinémas commerciaux comme au Brésil, la pratique cinématographique en Uruguay s'aligne sur la notion de *cinéma imparfait*, théorie développée par le cinéaste cubain Julio García Espinosa. C'est dans cet esprit que les films suivants voient le jour :

Como el Uruguay no hay, 1960, ***La marcha de los cañeros***, 1962, ***Delito***, 1964, ***Carlos: cine-retrato de un caminante***, 1966, ***Elecciones***, 1966, ***Me gustan los estudiantes***, 1968, ***Refusila***, 1968.

Pour plus de détails sur les films, voir en fin d'article

La critique de cinéma est assurée par les magazines des ciné-clubs jusqu'à l'ouverture de la section cinéma de l'hebdomadaire national de gauche, *Marcha*, qui devient rapidement un référent et un des acteurs les plus significatifs à l'époque. Dans ses pages, on commente aussi les productions locales et la situation en Amérique latine. Cette démarche favorise le développement d'une critique analytique et instructive, y compris dans les grands médias qui jusque là ignoraient ces sujets.

Parmi les événements locaux, le Festival de Marcha, organisé à partir de 1957, joue un rôle très important. En 1967, sa 10^{ème} édition est dédiée pour la première fois à des films politiques et tiers-mondistes, et propose un programme assez varié et intéressant: *Elecciones* (Mario Handler, Hugo Ulibe, Uruguay, 1967), *Now* (Santiago Alvarez, Cuba, 1966), *Mayoría absoluta* (León Hirzman, Brésil, 1965), *Deus o diablo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brésil, 1964), *Le ciel - La terre* (Joris Ivens, France, 1965), etc. Cette nouvelle orientation n'empêche pas le jury de décerner le prix du meilleur film à *La guerre est finie* (Alain Resnais, France, 1966). Le choix de ce film met en avant l'équilibre entre critères esthétiques et politiques.

Au niveau régional, le Festival de Cinéma Latino-américain, organisé en mars 1967 à Viña del Mar au Chili, est l'événement le plus significatif. C'est une rencontre importante où on échange entre cinéastes latino-américains, travaux et conceptions du cinéma comme moyen de changement social. L'uruguayen José Wainer, qui participe comme membre du jury, affirme que le cinéma latino-américain se développe sous l'influence du cinéma cubain et de son réalisateur Santiago Alvarez. Son langage est une synthèse entre la vision aigüe de Dziga Vertov et l'approche poétique de Sergei Eisenstein, les cinéastes paradigmatiques du cinéma soviétique. Il fait aussi l'éloge du film que Mario Handler a réalisé à son retour d'Europe en collaboration avec Ugo Ulibe, revenant lui de Cuba. La semaine suivante, Fernando Birri suggère dans un article que le cinéma latino-américain remplace les valeurs expressives par les valeurs idéologiques, lesquelles se développent aussi dans des pays sans tradition cinématographique propre, comme l'Uruguay.

Walter Achugar, distributeur de cinéma commercial et membre de la direction du Ciné-Club Universitaire, calque sa pratique sur la stratégie des firmes hollywoodiennes selon laquelle certains films doivent en financer d'autres. Lorsqu'il participe à des festivals internationaux, il en profite pour contacter des représentants de pays du tiers-monde et du bloc communiste et faire venir leurs films en Uruguay ; il se charge personnellement du transport des bobines. De Viña del Mar, il ramène des courts-métrages cubains sans soulever de soupçons, alors que l'île de la Caraïbe est soumise au blocus imposé par l'Organisation des Etats Américains depuis 1962. C'est lui qui propose ensuite de transformer les festivals internationaux comme celui de Marcha en événements de cinéma tiers-mondistes. En 1968 la Cinémathèque des Trois Mondes (CM3) est créée par une vingtaine de cinéphiles bénévoles : Walter Achugar, distributeur, Mario Jacob, journaliste, Mario Handler, réalisateur de films scientifiques pour l'Université, etc. La CM3 crée les bases d'une nouvelle culture cinématographique : elle organise des projections dans des forums de syndicats, dans des écoles ou des paroisses, des séances de cinéma en milieu rural, etc. Au cours de mouvements étudiants hostiles aux mesures du gouvernement uruguayen, des barricades se dressent et un étudiant, Líber Arce est tué. Plusieurs membres de la CM3 et d'autres étudiants décident de commencer à filmer, manifestant ainsi une nécessité. Avec *Líber Arce, liberarse* (1969), documentaire éminent et urgent, ils passent de la diffusion à la production et à la réalisation, avec un des premiers films politiques de production indépendante et collective. Des films remarquables sortent également dans les années suivantes :

***Líber Arce, liberarse*, 1969, *La rosca*, 1971, *Orientales al Frente*, 1971, *La bandera que levantamos*, 1971, *En la selva hay mucho por hacer*, 1974.**

Pour plus de détails sur les films, voir en fin d'article

Contrairement à ses contemporains, la CM3 est alors un foyer d'action et non pas d'élaboration théorique, à l'image des Tupamaros, qui valorisent la lutte plutôt que la théorie. Cependant, le besoin d'expression théorique est à l'origine de la publication du magazine *Cinéma des Trois Mondes* par la CM3. En 1969, la première des deux éditions offre un éventail de textes sur : le cinéma dans le Tiers Monde, les idées de Franz Fanon, le *Grupo Cine Liberación* en Argentine et son film *La hora de los hornos*, les cinémas cubain et vietnamien, le Festival de Cinéma Latino-américain de Mérida, des interviews de Solanas, Godard et Handler, un texte de Glauber Rocha, etc. Un de ses directeurs, Hugo Alfaro, exprime aussi clairement une rupture avec la culture cinéphile traditionnelle locale : « Dans les pays sous-développés on devrait apostropher publiquement celui qui écrit des essais sur Bergman ou Antonioni. A Montevideo, les ciné-clubs publient de coûteuses éditions sur ces sujets ».

La plupart des activistes de la CM3 s'identifient avec les Tupamaros et quelques-uns même militent dans les comités de soutien, même si les cinéastes ne participent pas à la lutte armée. De leur côté, les Tupamaros ne considèrent pas le cinéma militant comme faisant partie de leur stratégie, bien qu'ils financent du matériel et permettent par exemple au réalisateur Mario Handler de filmer des témoignages de détenus dans *la Prison du peuple* (où les Tupamaros gardent leurs otages), qui sont ensuite diffusés publiquement. Les activistes de la CM3 servent aussi de lien entre les Tupamaros et le cinéma étranger, comme c'est le cas par exemple avec le réalisateur gréco-français Costa Gavras qui vient en Uruguay se documenter sur le **Cas Mitrione** pour son film *Etat de siège* (1972). Handler

de son côté travaille aussi comme cadreur pour un documentaire que la télévision française a commandé à la femme de Costa Gravas, et pour le réalisateur suédois Jan Lidqvist, qui filme *Tupamaros !* (1971). Le film sera présenté à Paris en mai 1972 et en Uruguay, en 1987 seulement. D'autres membres de la CM3 participent occasionnellement à des activités de soutien non cinématographiques.

Les confrontations sociales croissantes dans la deuxième moitié des années 1960 poussent les écrivains, les musiciens, les gens du théâtre et de la culture à se radicaliser, pendant que la classe politique se méfie chaque fois plus de l'indépendance des artistes. Les projections et les débats organisés par la CM3 accompagnent les protestations sociales et motivent une partie de la population. L'activité de la CM3 n'étant pas clandestine, ses membres sont rapidement suivis par la police, pratique qui deviendra permanente à partir de 1971. Les violations de domicile, les arrestations, les interrogatoires et la saisie de matériel filmique mettront la CM3 en péril.

Les élections de 1972 marquent le début du chaos : l'armée anéantit la guérilla et ne reconnaît plus la justice civile. Le 27 juin 1973, les chars d'assaut de l'armée entourent le siège du gouvernement et le président dissout le Parlement. Walter Achugar et d'autres activistes de la CM3 sont arrêtés et torturés en mai 1972. Sa liberté obtenue grâce à une campagne internationale, Achugar s'exile, ainsi que Mario Handler, pendant que d'autres activistes comme Mario Jacob et Walter Tournier restent en Uruguay jusqu'à 1974. Tous rentrent au pays avec le retour de la démocratie en 1984. Ils travaillent pour le cinéma uruguayen jusqu'à nos jours.

La mémoire du cinéma militant uruguayen récupère des aspects politiques spécifiques et des réussites particulières de la gauche nationale. Loin d'être une curiosité d'archives, les films sont des documents qui conservent des images des problématiques et du contexte, ainsi qu'ils témoignent d'une forme particulière d'expression sociale. En cette époque de globalisation, revoir le cinéma militant uruguayen des années 1960-70 évoque des pratiques cinématographiques qui ont un sens profond. Ou quand les sujets historiques essaient de prendre possession de leur présent et de leur futur.

Extraits tirés de *Araucaria*, n° 9, 2003, avec l'accord de l'auteur

Traduction et synthèse : Pablo Paciuk

Article paru dans *FALmag hors série*, mars 2008

Avec l'aimable autorisation de la revue FALmag, magazine de l'Association France - Amérique Latine.

Principales productions du cinéma politique uruguayen des années 1960-70

Como el Uruguay no hay (1960, H. Ulive et M. Handler, N/B, 9 min.) est une parodie sur la décadence de l'Uruguay. Les images confrontent les quartiers luxueux aux banlieues et aux villages. Certains éléments utilisés pour l'animation constituent la richesse esthétique du film.

La marcha de los cañeros (1962, J. Bouzas et W. Dassori, N/B, muet, 7 min.) suit une manifestation d'ouvriers agricoles vers Montevideo. Alors qu'ils traversent villes et villages, l'image suit des pieds, faisant des chaussures une galerie métaphorique des classes sociales.

Delito (1964, E. Darino, produit par des membres du Cine-Club Fax, N/B, 5 min.) dénonce le mécanisme de l'injustice sociale. Un enfant est poursuivi et puni pour avoir volé la bouteille de lait d'un spéculateur. L'idéologie ambiante convertit ceux qui le poursuivent en gardiens de l'ordre établi.

Carlos: Cine-retrato de un caminante (1966, M. Handler, N/B, 30 min.) donne à voir une approche documentaire inédite de la société, vue par un clochard.

Elecciones (1966, H. Ulive et M. Handler, N/B, 33 min.) suit une candidate et un candidat de deux partis opposés aux élections législatives. Le choix du montage dialectique s'adapte parfaitement aux conflits de partis et de genres. Pourtant, les deux candidats véhiculent la même tradition paternaliste. Le problème ? Le système et non ses représentants.

Me gustan los estudiantes (1968, M. Handler, N/B, 6 min). La Conférence de Punta del Este en 1968 réunit entre autres leaders américains les dictateurs brésilien et argentin Da Costa e Silva et Onganía. Le montage montre de façon dialectique les manifestations étudiantes, les confrontations avec la police, et la conférence elle-même.

Refusila (1968, groupe anonyme d'étudiants d'architecture et des beaux-arts, N/B, 6 min.) est un collage de matériel filmique et de témoignages photographiques. Le film est une chronique de la crise économique et sociale et des protestations en Uruguay. Il fait référence aux enlèvements pratiqués par les Tupamaros.

Líber Arce, liberarse (1969, M. Handler, M. Jacob et M. Banchemo, N/B, 10 min.) dénonce le meurtre d'un étudiant par les forces de l'ordre et divulgue le nom de l'assassin. Le film défie la censure et témoigne d'une résistance qui emprunte la même voie politique que celle des Tupamaros.

La rosca (1971, Grupo América Nueva, N/B, 17 min.) analyse la conversion de l'Uruguay à un système néo-colonial. Le titre du film est une métaphore qui désigne l'association d'intérêts oligarchiques et financiers avec les capitaux étrangers. Le discours verbal est illustré par un collage de films, de photographies, de diagrammes, de caricatures et d'animations.

Orientales al Frente (1971, F. Musitelli, N/B, 20 min.) est un film de commande de la coalition de gauche *El Frente Amplio*. L. Seregini, son candidat aux élections, voit les Forces

Armées comme les héritières de la tradition du héros national J. Artigas et les convoque à défendre la loi, le peuple et la Constitution.

La bandera que levantamos (M. Jacob et E. Terra, 1971, N/B, 6 min.) est réalisé par des activistes de la Cinémathèque des Trois Mondes. Le film commence par une discussion sur le besoin d'agir et enchaîne sur un meeting de campagne du *Frente Amplio*, qui constitue un appui politique et parlementaire aux luttes sociales.

En la selva hay mucho por hacer (1974, W. Tournier, G. Peluffo et A. Echániz, animation, 16 min.) s'inspire d'un conte de l'anarchiste Mauricio Gatti, dans lequel il explique la lutte sociale à sa fille. Le film représente la jungle comme une allégorie où l'anarchie est l'ordre. L'histoire porte le point de vue d'une chouette, symbole de sagesse et de lucidité.

1 Daniel Mitrone, agent de la CIA, fut kidnappé et ensuite assassiné à Montevideo en 1970 par les Tupamaros.