

Un humour décapant

Gilles Marsolais

Number 77, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1995). Un humour décapant. *24 images*, (77), 37–39.

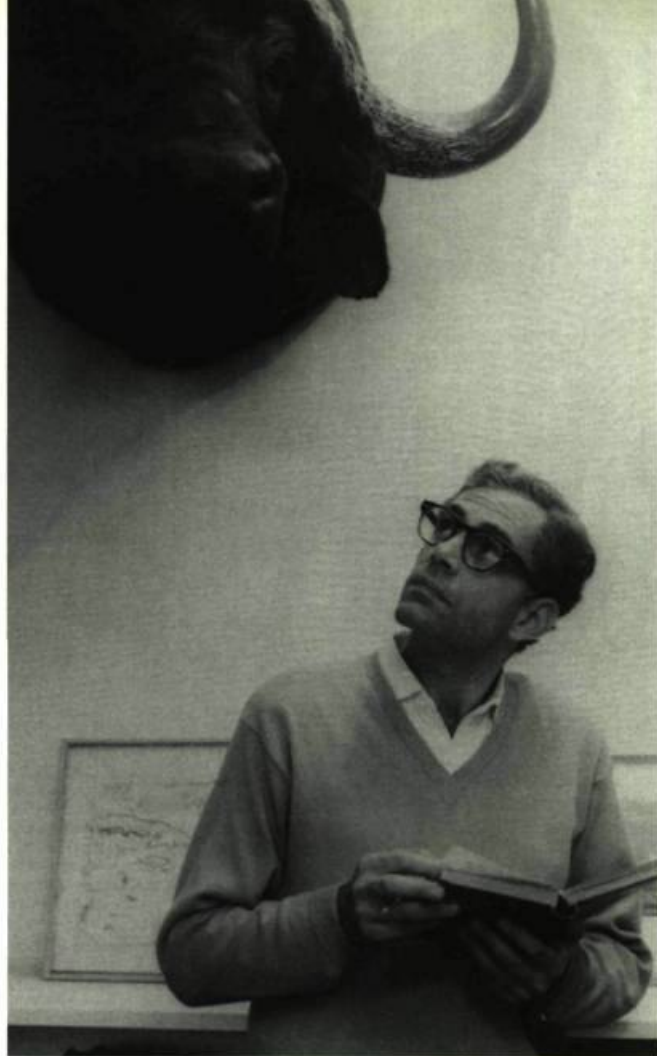
UN HUMOUR DÉCAPANT:

COUP D'ŒIL
SUR QUELQUES
FILMS DE
*Tomas
Gutierrez
Alea*

PAR GILLES MARSOLAIS

À coup sûr, *Fraise et chocolat*, remarqué dans de nombreux festivals¹ avant d'arriver enfin sur nos écrans, est l'un des meilleurs films de l'année et Tomas Gutierrez Alea, qui jouit d'une popularité considérable à Cuba, demeure l'une des figures dominantes du cinéma latino-américain. «Dans une situation comme la nôtre, dit-il en parlant de Cuba, l'accomplissement collectif est tout aussi important que l'accomplissement personnel». Il ne s'agit donc pas ici de vedettariser un cinéaste, mais de faire ressortir à travers quelques titres* de sa filmographie, la cohérence et l'audace d'une démarche créatrice, exemplaire à bien des égards dans un contexte économique et politique particulièrement difficile. Tomas Gutierrez Alea a réalisé au moins cinq des quelque vingt films qui pourraient constituer les incontournables du cinéma cubain depuis 1960, et il a contribué à plusieurs autres, en plus d'alimenter la réflexion théorique sur le cinéma par ses écrits². C'est dire son importance. Tout cinéphile qui se respecte se doit de connaître de ses films au moins *Histoires de la Révolution* (1960), *La mort d'un bureaucrate* (1966), *Mémoires du sous-développement* (1968), *Jusqu'à un certain point* (1983), sans oublier *Fraise et chocolat* (1993) qu'il a coréalisé avec son complice Juan Carlos Tabio.

Comme le meilleur cinéma québécois qui autorise une lecture en creux de la société québécoise, le cinéma de Tomas Gutierrez Alea épouse l'évolution même du pays et des mentalités: depuis l'évocation de la lutte révolutionnaire à la ville, dans la Sierra Maestra et à Santa Clara, au tournant des années 60 (*Histoires...*); en passant par une œuvre majeure qui, par son style même, est une vraie leçon de liberté, une charge féroce, buñuélienne, contre la bureaucratie qui menaçait depuis quelque temps, déjà en 1966, les acquis mêmes de la Révolution (*La mort...*); et par une œuvre aux accents antoniونيens (*Mémoires...*) qui, en 1968, à travers le parcours d'un intellectuel désenchanté et marginalisé, osait poser un certain nombre de questions gênantes pour le Régime, en s'autorisant une liberté de ton qui cadrait mal avec l'austérité du moment. Il faut rappeler que des films comme *La mort...* et *Mémoires...* prenaient directement position dans le débat qui secouait alors la société cubaine concernant la liberté de l'artiste et le rôle de l'intellectuel — et partant les droits et libertés de l'individu — dans un contexte révolutionnaire. Véhiculé dans des publications telles que *Lunes (de Revolution)*, disparue en 1961, *Hoy et Revolution*, disparues en 1965, et plus tard dans *Cine Cubano*, ce débat avait été alimenté par les interventions directes de Fidel Castro («Paroles aux intellectuels», 1961) et l'essai



Mémoires du sous-développement, 1968.

de Che Guevara (*Le socialisme et l'homme à Cuba*, 1965), eux-mêmes répercutés en écho dans une série d'articles dénonciateurs publiés dans le journal de l'armée cubaine *Verde Olivo*, en 1968. C'est dire que l'austérité du moment n'était pas que d'ordre économique et que planait déjà la menace du conformisme au plan intellectuel.

Un choix réfléchi

Alors qu'il aurait pu s'exiler comme tant d'autres artistes, intellectuels et techniciens du cinéma, Tomas Gutierrez Alea, formé au Centro Sperimentale de Rome, a choisi d'épouser la cause de la Révolution. Membre de *Nuestro Tiempo*, une société regroupant des intellectuels progressistes opposés au régime de Batista durant les années 50, il contribua à mettre sur pied le département du cinéma du ministère de la Culture de l'armée rebelle, le «Cine Rebelde», incorporé peu de temps après à l'ICAIC (l'Institut cubain du cinéma, fondé le 24 mars 1959) dont il fut et demeure l'un des piliers. Il y a réalisé entre autres le premier long métrage documentaire à sortir de cet organisme après la Révolution (*Cette terre qui est la nôtre*) et il s'occupe encore aujourd'hui de l'un des trois groupes de production mis sur pied à la suite de la décentralisation survenue en 1987. Mais cela ne l'a jamais empêché de pointer du doigt, le plus souvent avec un humour décapant, les contradictions de la société cubaine et du processus révolutionnaire. Ainsi, dans *Jusqu'à un certain point*, dont l'action se déroule dans le milieu des docks, il s'attaque au machisme de la société cubaine qui ramène les femmes



Histoires de la Révolution, 1960.

aux actualités, etc.). Le texte théorique de Julio Garcia Espinosa Romero, *Pour un cinéma imparfait*, est apparu lui aussi comme un manifeste en faveur d'un cinéma en liberté adapté à une réalité économique, à un moment où un courant dogmatique allait l'emporter et freiner cet élan créateur, forçant les créateurs à se tourner vers l'étranger ou vers le passé (et entraînant dans la foulée la perte d'autonomie de l'ICAIC, intégré en 1976 au

à l'époque de Battista, alors qu'elles ont été nombreuses à combattre à égalité, aux côtés des hommes, dans la Sierra³. Au niveau même du titre et de son contenu, ce film constitue aussi en quelque sorte un hommage au long métrage posthume de Sara Gomez, *D'une certaine manière*, qui dès 1974 aborda ce thème de façon remarquable. À l'époque, Tomas Gutierrez Alea s'était d'ailleurs chargé d'achever le montage de cet unique long métrage réalisé par celle qui avait été son étudiante et son assistante.

Le mélange des genres constitue l'une des caractéristiques de l'originalité du cinéma de Tomas Gutierrez Alea, et du meilleur cinéma cubain. Explorée d'une façon intensive dans le cinéma québécois au tournant des années 80 pour trouver une voie de sortie à un cinéma en crise, cette stratégie narrative est mise à profit depuis trente ans dans le cinéma cubain, comme un moyen habile, parmi d'autres, d'échapper au dogme du réalisme socialiste que certains bureaucrates ont périodiquement tenté d'imposer. Formés au Centro Sperimentale, dans la mouvance du néo-réalisme italien, c'est tout naturellement que Tomas Gutierrez Alea et Julio Garcia Espinosa Romero, un autre pilier de l'ICAIC, ont appliqué dans un contexte qui s'y prêtait certaines de ses dispositions: tournage en extérieur, recours à la lumière et aux décors naturels, acteurs non professionnels et scénarios puisés directement dans la réalité sociale environnante. Ensemble, ils coréalisèrent *El Mégano* (1955), aussitôt saisi par les sbires de Battista, qui s'imposa comme le manifeste du nouveau cinéma cubain, authentiquement latino-américain, à naître. Certes, cette esthétique évolua rapidement, en fonction des sollicitations de l'Histoire en marche et de l'urgence documentaire, mais le ton était donné. Composant avec les pénuries et les besoins du moment, certains documentaristes lorgnèrent du côté de l'expérimental, en se faisant, comme Santiago Alvarez, spécialiste du collage à la Dziga Vertov, en récupérant du métrage déjà tourné, alors que les films de fiction se trouvaient imprégnés de la démarche documentaire. *Mémoires du sous-développement* illustre un prolongement de cette tendance en dessinant en contrepoint l'arrière-plan sociopolitique dans lequel évolue le personnage principal, au moyen de diverses techniques propres au documentaire (prises de vue sur le vif, recours à la photo et

nouveau ministère de la Culture). Tomas Gutierrez Alea n'y a pas échappé, mais il a su tirer son épingle du jeu en maniant l'allégorie et en renouant avec sa veine buñuélienne, dans des films comme *La dernière Cène* (1976) qui, en plus d'effectuer un véritable travail sur la représentation, n'est pas sans rappeler la thématique de la pièce de Jean Genet (*Les bonnes*) dans l'exploration des rapports maître/serviteurs, et *Les survivants* (1978). Des films dont le propos aura néanmoins paru d'actualité à plus d'un observateur.

Un regard critique

Naviguant entre la censure des autorités et l'autocensure de ses cinéastes, le cinéma cubain dispose d'une marge de manœuvre qui fluctue au gré des événements (menaces d'invasion militaire, blocus économique, engagements en Amérique du Sud et en Afrique, omniprésence soviétique puis son retrait massif, contestations internes, pénuries invraisemblables et restructuration économique, etc.) et cela se vérifie dans la filmographie des cinéastes. Après avoir

La mort d'un bureaucrate, 1966.



Fraise et chocolat,
1993.

publié *Dialectique du spectateur* (1982), portant précisément sur «les dilemmes du cinéma cubain», Tomas Gutierrez Alea est revenu dans ses films à des thèmes contemporains et son récent *Fraise et chocolat*, dont l'action est prudemment antidatée, aborde frontalement le problème de l'heure: si les jeunes sont nombreux qui rêvent de Miami comme d'un Eldorado, il y en a d'autres qui ne veulent pas devenir Américains pour tout l'or du monde, qui se sentent et qui veulent rester Cubains et préserver le meilleur du rêve socialiste, mais qui en même temps militent, à leur façon, pour une forme de société plus ouverte, plus tolérante.

À travers la confrontation passionnante de deux jeunes hommes sincères, un intellectuel homosexuel et un militant communiste un peu coincé, Tomas Gutierrez Alea suggère, symboliquement, sur le mode de cet humour mordant qui lui sied si bien, que Cuba ne pourra pas indéfiniment rejeter à la mer tous ses enfants qui ne sont pas fabriqués du même moule, qui n'adhèrent pas aveuglément à une pensée unique. Sans manichéisme, il fait se rencontrer deux êtres que tout semble séparer, et ça fonctionne à plein. Leur relation a priori impossible débouche sur une très belle amitié dont ils sortiront grandis, malgré ce qui les attend: l'exil déchirant pour l'un, la fin d'un dogmatisme sécurisant pour l'autre, et l'exclusion qu'il connaîtra à son tour de la part de ses collègues d'université.

Un humour qui ne se dément pas préserve le spectateur du ton moralisateur que l'on pourrait craindre avec un tel sujet, et le talent fou des deux interprètes principaux, Jorge Perugorria (Diego) et Vladimir Cruz (David), au jeu très nuancé, rend particulièrement attachant ce film qui évite tous les pièges qui lui sont tendus (le sexe facile, la satire gratuite, le préchi-prêcha) et qui pratique avec un art consommé les renversements de situation.

Même s'il a payé son tribut à la Révolution, marginalisé par le système et rejeté par la société à cause de sa différence, de son orientation sexuelle, Diego a été condamné à la cultiver, voire à l'amplifier, simplement pour survivre. Curieux de tout au plan intellectuel, il s'est réfugié dans un univers parallèle où l'art occupe une grande place; de son côté, David, hétéro un peu naïf, étudiant en sciences sociales mais peu cultivé, est ce que l'on pourrait appeler «un authentique fils de la Révolution». Quand Diego l'attire dans sa toile d'araignée, David éprouve d'abord de la répulsion et de l'appréhension, mais il est vite fasciné par sa culture et son univers, bourré de livres et de disques qu'on ne trouve pas dans les magasins, et surtout par son intégrité et sa profonde humanité. De son côté, Diego ne juge pas David pour son inculture, mais il faut voir dans son regard la douleur et la tristesse qu'il ressent en mesurant l'ampleur du désastre. Un regard réprobateur mais plein d'amour, qui s'adresse autant à sa terre natale qu'à David.

Sans entrer dans le détail de l'intrigue, il n'est pas inutile de souligner qu'à l'occasion de cette relation David refuse de pratiquer

la délation pour le compte du Parti et que, chargée de surveiller les locataires de son immeuble, Nancy (Mirta Ibarra) est pour sa part superstitieuse et suicidaire et se livre volontiers à des trafics divers. Aussi, c'est elle qui procédera au dépucelage de David, grâce aux bons offices de Diego: dès lors, la lecture métaphorique de cette expérience amoureuse, à relier au plan politique, devient limpide. Ce film, qui négocie habilement ces renversements de situation en retournant comme des crêpes les clichés de départ, dépasse la représentation même de l'homosexualité pour élargir son propos, de l'individuel au collectif, et aborder, sous l'angle trompeur de la légèreté et de la comédie, le problème fondamental de la tolérance et du droit à la différence dans une société qui se veut démocratique. On comprend aussi que le regard critique de Tomas Gutierrez Alea est empreint d'une profonde tendresse, même s'il ne rate pas sa cible. Mine de rien, par son mode de tournage et de représentation qui favorise le rôle du «second plan»⁴, cette fiction pétante de santé nous en apprend beaucoup sur Cuba, elle indique que quelque chose est en train de changer sur l'île du Léopard vert. ■

1. Ce film a obtenu, entre autres, l'Ours d'argent à Berlin et il s'est retrouvé en lice pour l'Oscar du meilleur film étranger!
2. Voir *Dialectique du spectateur*, La Havane, Éd. Union, 1982.
3. Cette égalité dans la lutte est magnifiquement illustrée, entre autres, dans *Manuela* de Humberto Solas, 1966.
4. Concernant le rôle et l'importance de ce qu'il est convenu d'appeler le «second plan» dans certains films et certaines cinématographies, voir «Les mots de la tribu», dans *Cinémas*, vol. 4, n° 2, hiver 1994, p. 133-150.

* Les films sont mentionnés ici sous leur titre français, même si *Fraise et chocolat* est sorti au Québec sous le titre *Strawberry and Chocolate!* Pour le bénéfice du lecteur-spectateur, voici les titres originaux en espagnol:

- *Cette terre qui est la nôtre/Esta tierra nuestra*
- *Histoires de la Révolution/Historias de la Revolución*
- *La mort d'un bureaucrate/La muerte de un burocrata*
- *Mémoires du sous-développement/Memorias del subdesarrollo*
- *La dernière Cène/La última Cena*
- *Les survivants/Los sobrevivientes*
- *Jusqu'à un certain point/Hasta cierto punto.*