

Les cinémas d'Amérique latine à l'aube des années 90

Maurice Elia

Number 137, November 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50604ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Elia, M. (1988). Les cinémas d'Amérique latine à l'aube des années 90. *Séquences*, (137), 37–38.

Les Cinémas d'Amérique latine à l'aube des années 90

Les Festivals de Montréal et de Toronto nous ont donné la chance de nous faire une nouvelle idée des cinémas d'Amérique latine: plus d'une vingtaine de films, des réalisateurs dynamiques venus au Canada pour l'occasion et toujours disposés à accorder des entrevues, des conférences de presse intéressantes où se reflètent des problèmes propres aux communautés artistiques de ces pays en combat constant contre le géant américain. Mais une obstination opiniâtre, une résistance immuable permettent à ces cinéastes inflexibles de poursuivre leurs buts malgré les obstacles. Et leurs films le prouvent bien: solides, fougueux, tonifiants.

Les spectateurs latino-américains dépenseraient plus volontiers leur argent pour aller voir Rambo et Schwarzenegger. Leur cinéma national leur importe peu et les cinéastes luttent pour leur autonomie, leur façon de voir et de dire, face à un public indifférent à tous leurs efforts. On pense au cinéma canadien à un certain moment de son histoire. La concurrence de Hollywood est souvent insurmontable. Isaac Aronstein (réalisateur chicano de *Break of Dawn*) insiste qu'il est possible de briser cet obstacle en faisant des films aussi nets et aussi divertissants que ceux des grands studios hollywoodiens. « Je ne suis plus intéressé, dit-il, à utiliser le cinéma à des fins politiques. Je veux faire des films qui puissent toucher un plus grand public. »

Opinion que ne partage pas Tereza Trautman (réalisatrice de *Best Wishes*, Brésil): « Dans un pays qui vient à peine de laisser derrière lui la dictature au cours de laquelle nous ne pouvions pas parler de notre propre réalité, nous, les cinéastes de la nouvelle génération (ainsi que ceux de la précédente) avons un chemin très long et très ardu à parcourir pour être pris en considération par ce public. »

Retrouver un public perdu: c'est plutôt de ce côté-là qu'il faudrait rechercher les raisons pour lesquelles les cinéastes latino-américains continuent de faire leurs films. Les problèmes de distribution sont toujours là et seuls jaillissent de la fournaise annuelle quelques productions courageuses qui poursuivent l'idée de cinéma adulte inaugurée par les aînés.

On croira à tort que les films dit *de festival* sont les seuls qui puissent toucher un public international, puisque le public en question est un public choisi, composé en majorité de cinéphiles curieux et avides d'images nouvelles. C'est ainsi que l'on a pu applaudir aux projections de *L'Amour est une grosse femme / El Amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, Argentine / Pays-Bas), *Consuelo* (Luis R. Vera, Chili / Suède), *Lo que vendrá / Things to Come* (Gustavo Mosquera, Argentine), *La Estación del regreso / The Homing Season* (Leonardo Kocking, Chili), *Best Wishes* (Tereza Trautman, Brésil), *Imagen latente / Latent Image* (Pablo Perelman, Chili) ou *Romance* (Sergio Bianchi, Brésil). Mais de simples produits commerciaux nous sont également parvenus du Venezuela (*El Secreto / Le Secret* de Luis Armando Roche; *La Oveja negra / Le Mouton noir*, de Roman Chabaud) comme une sorte d'indication sur la lutte qui se joue avec les Américains. Films faciles, à la portée de tous, mouvementés.

Il va sans dire qu'un film comme *L'Amour est une grosse femme* ne va pas faire courir le public argentin qui lui préférera Sylvester Stallone occupant les écrans de Buenos Aires pour plus de quinze semaines d'affilée. Le titre fera sans doute sourire, trompera certains, mais ne provoquera pas un intérêt prolongé. Cependant, le film



d'Agresti est un excellent document, fascinant, parfois lyrique, sur la liberté politique et personnelle dans l'Amérique du Sud contemporaine. À 27 ans, Alejandro Agresti prouve qu'il est le grand auteur cinématographique argentin, avec ce film tourné en noir et blanc dans une succession de plongées et de contre-plongées acrobatiques qui démontrent son flair pour l'image et le mouvement. Son héros est un homme dans la trentaine, effervescent et coléreux, une sorte de Nino Manfredi moustachu, qui, par une série de vignettes à allure philosophique, se plaint des gens qui se plaignent mais n'agissent pas, reproche à ses amis leur léthargie et ose hurler sa rage, un oeil visiblement tourné vers la caméra. Ce n'est pas du cinéma conventionnel, ni du cinéma de réalisme politico-magique comme ceux qui ont parsemé depuis quelques années les produits sud-américains récents. C'est une aventure enrichissante comme devraient continuer de l'être tous les films de ces pays en lutte constante avec eux-mêmes.

Loin du cinéma bon marché se situe également *Lo que vendrá* de l'Argentin Mosquera. Dans un style qui rappelle *Hombre mirando al sudeste / Man Facing Southeast* (qui mettait d'ailleurs en vedette le même acteur principal), le film nous raconte l'histoire d'un jeune homme blessé grièvement par un policier au cours d'une manifestation politique (censée se passer dans l'avenir, mais qui ressemble plus à celles d'un passé récent de dictature militaire). On le soigne dans un hôpital étrange, désert et parcouru de messages diffusés par des hauts parleurs. L'atmosphère rappelle celle de *Alphaville* de Godard, par son côté cosmico-social et par ses prises de vues. Le style de Mosquera est expérimental. Sa vision est celle d'un théoricien de l'image en tant que document expressionniste où le beau le dispute constamment à l'onirique. Le film nous annonce les dangers d'un avenir menaçant, et pourrait, par extension, représenter l'état de l'art dans un pays plein de contradictions.

Latent Image du Chilien Pablo Perelman bénéficie d'un langage filmique très élaboré qui donne la priorité aux couleurs denses, renforçant, par le fait même, l'authenticité du traitement et du thème de la mémoire en action. Hanté par le souvenir de son frère disparu depuis dix ans, une jeune homme se livre à une enquête personnelle qui le plonge dans l'angoisse. Il se croit surveillé par la police, imagine d'atroces scènes de torture et finit par se rendre compte de l'inutilité



de ses recherches: les autorités restent silencieuses parce qu'elles sont responsables et qu'elles veulent que les vivants puissent tuer le souvenir des disparus. Un film émouvant et honnête, qui ne fait aucune concession au spectaculaire.

À rapprocher de l'admirable *Consuelo* que Luis Vera a réalisé en coproduction avec des studios. Le film se déroule d'ailleurs en partie à Stockholm, où Manuel Martinez, 35 ans, s'est exilé après le coup d'État de septembre 1973. Mais à la suite de l'amnistie politique décrétée par le régime Pinochet, Manuel rentre chez lui, toutes ses illusions encore intactes. Il se rendra compte en fait que tout a changé: ses rêves se brisent un à un et il a énormément de difficulté à s'ajuster à sa nouvelle vie. Reste sa très belle ville de Valparaiso au milieu de laquelle il pourra peut-être retrouver un semblant d'équilibre. Construit de façon symétrique, le film de Vera est une réflexion sur l'état de perpétuel réfugié et se veut un constat sur la force des chocs culturels.

L'itinéraire de Paula dans *The Homing Season* est aussi celui du



Tango baile nuestro



retour. Restée seule à Santiago après la déportation de son mari dans les déserts andins à 2 000 km de là, Paula décide, 14 ans plus tard, de partir à la recherche de cet homme autrefois politiquement engagé. Consciente de son indépendance soudaine et des nouveaux liens qu'elle noue avec un ancien ami, elle garde à l'issue de son long périple son espoir envers l'avenir. La démarche de Pablo Perelman est sans doute copiée sur celle qu'il avait dû lui-même choisir lorsqu'il fut forcé de travailler dans la publicité alors qu'il avait commencé sa carrière dans le cinéma en tant que documentariste. Ce premier long métrage ressemble à un règlement de comptes face à une situation qui ne favorise pas la liberté de l'individu et la poursuite des buts qu'il se fixe. L'excellente María Erica Ramos apporte une touche sensible à ce personnage déchiré qui, à un moment crucial de sa vie, ne sait plus à quel saint se vouer.

Deux documentaires ont retenu l'attention des cinéphiles aux festivals de Montréal et de Toronto. Le premier *Tango baile nuestro* est une originale présentation du tango en tant que réalité populaire d'une époque, d'une tradition et d'une culture. Vu à travers le voyage d'un personnage imaginaire dans les petits bals de la banlieue de la capitale, le film raconte dans le détail les expériences personnelles de danseurs professionnels, dont María Nieves et Juan Carlos Copes. L'acteur américain Robert Duvall y fait une apparition pour décrire son

amour du tango classique et de l'art des *milongueros*. Jorge Zanada réalise ici son premier long métrage après avoir été l'assistant, entre autres, de Fernando Solanas. Le deuxième documentaire prend deux bonnes heures pour nous révéler *Le Mystère Eva Perón*, de son



enfance à sa mort. Document filmé ayant ses hauts et ses bas, le film de Tulio Demicheli abuse un peu trop souvent de l'incursion d'un événement parallèle (la disparition du cadavre d'Eva Perón) pour soutenir l'attention. L'esprit de l'héroïne n'en demeure pas moins présent, hantant chaque image, « une force de la nature, possédant comme Dame Nature tout le positif et tout le négatif » (Ernesto Sábato).

Les temps sont plutôt durs (de manière générale) pour les cinémas d'Amérique latine et les films présentés dans les festivals sont souvent ceux que l'on choisit pour leur contenu politique. Tourner les festivals avec leur film sous la main pourrait paraître intéressant pour ces cinéastes qui se font connaître et n'hésitent pas à donner leur opinion sur la situation précaire qui règne dans leur pays, mais il ne faut pas oublier que cette ouverture sur le monde est nécessaire à leur survivance. À titre d'exemple, la nouvelle constitution brésilienne, qui sera en vigueur en octobre de façon officielle, ne défend pas les droits de la production de films pour la télévision, réduit encore plus toutes possibilités de distribution pour les films locaux et concrétisera la mort lente du cinéma national.

La présence de films de qualité dans les festivals risque peut-être de nous faire oublier les difficultés rencontrées par les cinéastes, nous donne une idée un peu farfelue des conditions de production et des marges de manoeuvre à l'intérieur desquelles les artistes sont forcés de se mouvoir. Une censure subtile existe encore à tous les niveaux et l'aide financière n'est donnée qu'aux productions-bateau qui ne font pas de vagues et se cantonnent dans la tradition conventionnelle du cinéma populaire.

Ce sont des airs connus, parce que nous les entendons depuis des décennies au sujet du cinéma canadien, mais le temps presse car les dictatures morales peuvent prendre le dessus de manière définitive, guillotinant, encore une fois, les grands mouvements artistiques qui ne demandent que la permission de naître.

Maurice Elia