

Présence du cinéma latino-américain au Festival de Toronto

Gaston Lillo

Number 31-32, Winter 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22084ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lillo, G. (1987). Review of [Présence du cinéma latino-américain au Festival de Toronto]. *24 images*, (31-32), 29–31.

PRÉSENCE DU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN AU FESTIVAL DE TORONTO

Gaston Lillo

Le XI^e Festival de Toronto, le «Festival of Festivals», a réservé au cinéma de l'Amérique latine une place de choix. Ce bloc représentait l'une des plus importantes rétrospectives de films latino-américains jamais réalisées. Avec pratiquement une centaine de réalisations, le Festival a permis à une partie du public d'effectuer pour la première fois une promenade à travers une période de l'histoire filmique de ce continent, et à un autre public plus familier de réévaluer et d'actualiser certaines œuvres tombées dans l'oubli, notamment quelques classiques de ce qu'on a convenu d'appeler le «nouveau cinéma latino-américain» — courant esthétique-politique qui se manifeste simultanément durant les années 60, dans plusieurs pays du continent, et qui, par opposition au cinéma commercial hégémonique, prône un cinéma impliqué avec les mouvements de libération qui éclatent, en ce moment-là, un peu partout en Amérique latine —. Le «Cinema novo» brésilien (*Terra em transe*, *Vidas secas*), l'école du documentaire de Santa Fé (*Los inundados*) et le «Movimiento Cine Liberación» de l'Argentine (*La hora de los hornos*), des cinéastes de l'«Unidad Popular» au Chili (*El Chacal de Nahueltoro*), le Grupo Ukamau de Bolivie (*El coraje del pueblo*), le jeune cinéma mexicain (*Reed, México insurgente*), et le cinéma cubain de la Révolution (*Memorias del sub-desarrollo*); dont les représentants les plus marquants: Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Fernando Birri, Miguel Littin, Jorge Sanjinés, Paul Leduc, Tomás Gutiérrez Alea (et d'autres encore), sont tous des exemples de ce vaste mouvement culturel que le Festival de Toronto nous a donné l'occasion de voir ou de revoir.

Dans cet esprit historique qui semblait inspirer la rétrospective, le grand absent (excepté le film-hommage au photographe mexicain Gabriel Figueroa) a été le cinéma antérieur aux années 60. Absence sans doute provoquée par les condamnations, du point de vue militant, dont ce «vieux» cinéma a fait l'ob-

jet, ainsi que par la rupture qu'a entraînée l'émergence du cinéma avant-gardiste. Toutefois, il me semble que le temps est venu de nuancer cette condamnation par trop généralisatrice pour

souligner que dans cette période, à côté des imitations hollywoodiennes médiocres, il y a eu certains films notables qui, même s'ils ne reflètent pas la position idéologique la plus juste, font preuve

Hombre mirando al Sudeste d'Eliseo Subiela



d'une grande maîtrise tant sur le plan du traitement de l'image que sur celui de la narration. Je me réfère, entre autres, à quelques films du cinéma mexicain.

Aujourd'hui, le temps des déclarations incendiaires et des manifestes pour un «tiers cinéma», un cinéma imparfait ou un cinéma artisanal, a cédé le pas à une perspective, qui sans tourner le dos à sa fonction sociale et politique et à une recherche de nouvelles expressions esthétiques, ne dédaigne pas la tradition narrative classique et envisage le cinéma aussi en termes de conquête de marchés et de publics.

On peut illustrer cette évolution avec l'exemple de l'Argentin Fernando Solanas qui, avec son compatriote Octavio Getino, réalise entre 1965 et 1968, *La hora de los hornos* (*L'Heure des brasiers*), documentaire sur le néo-colonialisme économique et culturel en Amérique Latine (bien que le film soit

centré sur le cas de l'Argentine) et sur la violence révolutionnaire comme arme de libération. Le même Solanas réalise en 1985 *Tangos, el exilio de Gardel*, fiction qui, sans mettre de côté les questions politiques, est régie par des critères d'un autre ordre esthétique. On y observe une utilisation intertextuelle d'un genre caractéristique de la tradition filmique américaine, la comédie musicale.

D'autres films argentins marquent aussi ce changement de ton. Le film *Miss Mary* (1986), une production très soignée de Maria Luisa Bemberg, vise les salles internationales en mettant en vedette Julie Christie, qui joue le rôle d'une gouvernante anglaise dans une famille aristocratique argentine des années 30. La forme narrative, proche du romanescque, crée une atmosphère intimiste en centrant l'histoire dans le monde clos et isolé de cette famille de «estancieros». La relation interdite entre

Miss Mary (la gouvernante) et l'adolescent de la maison, qui s'éveille à la sexualité, fera éclater ce monde clos au moment où en Argentine un mouvement social, soutenu par Péron, annonce l'épanouissement populaire.

Pour sa part, *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, gagnant du prix de la critique, représente une proposition intéressante dans l'exploration des possibilités d'un cinéma fantastique inspiré de la littérature du même genre qui compte en son sein des écrivains tels que Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges. Le film fait le procès de la psychiatrie à travers la relation entre le mystérieux personnage «Rantes», un jeune homme qui prétend venir d'une autre planète, et son psychiatre. Accusé au début de simulation, Rantes, grâce à ses délires à la fois parfaits et complexes et à sa sensibilité, finit par obtenir l'amitié du médecin qui mettra en doute

Hombre mirando al Sudeste d'Eliseo Subiela



ses connaissances rationnelles sur la folie. Profondément humaniste le film nous présente Rantes comme une espèce de Christ, qui aide ceux qui ont faim et froid et dit préparer «el rescate de los quebrados por el horror».

Le changement de perspective observé entre les films des années 60 et ceux des années 80 implique aussi une reprise de modèles narratifs conventionnels qui avaient été bannis par l'esthétique du cinéma engagé. Si *Tangos* réutilise en partie la comédie musicale, avec *Malabrigo* (1984) du cinéaste péruvien Claudio Durant, on assiste à une véritable récupération du modèle narratif du film d'enquête. À travers la recherche que fait Sonia de son mari, disparu mystérieusement dans le village presque abandonné de Malabrigo, le spectateur découvre peu à peu avec elle que d'autres disparitions et crimes sont le fait d'un groupe d'individus payés par la compagnie de pêche qui veut en finir avec le mouvement syndical. Le film utilise, avec beaucoup d'adresse, les éléments de suspense et de mystère qui vont permettre de capter et de maintenir l'attention du spectateur dès la première séquence. Il arrive à recréer, par moment, une ambiance d'étrangeté grâce à l'utilisation, entre autres, du rêve dans le rêve. Malheureusement à la fin, tout est si évident et conventionnel qu'on se croirait devant une parodie du genre, chose qui est loin d'être voulue.

Conséquent avec sa préoccupation pour les marginaux et le regard ironique qu'il porte sur des attitudes de la bourgeoisie, le mexicain Jaime Humberto Hermosillo nous a présenté son dernier film *Doña Herlinda y su hijo* (1985). Une comédie pleine d'humour relatant les efforts d'une mère pour occulter l'homosexualité de son fils unique. Elle arrive à établir une complicité totale, mais non explicite, avec son fils. Pour sa part, le fils, un médecin dans la trentaine, joue le jeu de sa mère et contribue à préserver son image publique d'«homme», en se mariant, allant même jusqu'à avoir un enfant. Avec un petit budget (comme à son habitude) et une équipe de non-professionnels, Hermosillo touche le thème tabou de l'homosexualité en essayant de mettre à jour, à travers l'ironie et la parodie, les mécanismes cachés par lesquels la société impose son contrôle sur les comportements sociaux des individus.

Du même réalisateur, le Festival a présenté *María de mi corazón* (1983) qui raconte les mésaventures d'une magicienne qui, suite à un accident de la route, utilisera le téléphone d'un hôpital psychiatrique pour femmes, après avoir été recueillie sur le chemin par l'autobus de ce même hôpital, et sera finalement

confondue avec d'autres internées. Les ressorts narratifs du film sont basés sur l'erreur et la coïncidence. Le scénario est signé García Márquez.

De la Colombie, on a vu *Tiempo de morir* (1985) de J.A. Triana (présenté aussi au Festival des Films du Monde) et *Gamins* (1977) du cinéaste Ciro Durán, documentaire sur les enfants abandonnés de Bogotá. À partir du cas de «Pinocchio», un enfant vagabond, le film nous montre comment ces enfants luttent, à leur façon, pour survivre. Ils commencent par mendier de l'argent aux passants et des restants aux clients des restaurants. Plus tard, ils connaîtront la drogue, la prostitution et la délinquance. Le film essaie de donner une explication au phénomène à partir de la dépendance économique de la Colombie et de l'injuste distribution de la richesse nationale. Il nous montre aussi la futilité des efforts des institutions qui ne s'attaquent pas aux causes structurales du problème. C'est avec un regard amer que l'une des séquences du film nous présente un moment de «rééducation» de ces enfants. Ils sont en train de chanter l'hymne national, expression de l'exaltation du patriotisme qui ne sert en pratique qu'à la classe dominante.

C'est dans le genre documentaire que nous pouvons voir, avec plus de force, les traces du mouvement esthétique-politique du cinéma latino-américain des années 60. Le cas de la production chilienne en est l'exemple le plus évident. On peut expliquer ceci en raison du contexte contraignant vécu par ce pays, où la production culturelle doit lutter contre la répression et la censure pour pouvoir s'exprimer. Le documentaire de Miguel Littin, *Acta general de Chile* (1985) s'inscrit dans cet effort de maintenir en vie la mémoire populaire et de dénoncer les injustices de la dictature chilienne. La valeur de son film réside, en grande partie, dans la clandestinité de son travail plutôt que dans le traitement particulier du genre documentaire. Interdit de séjour au Chili, Miguel Littin a dû se déguiser et se procurer un faux passeport pour pouvoir entrer dans son pays et coordonner la réalisation du film. Sur son aventure, García-Márquez a écrit un livre: *La aventura clandestina de Miguel Littin en Chile*.

Un autre aspect important du Festival a été la présence remarquée du cinéma cubain. En comparant le cinéma produit à Cuba juste après la Révolution avec celui qui se fait aujourd'hui, on peut affirmer que jusqu'à maintenant, il n'y a pas eu de réalisations de la qualité de celles de la post-révolution. Le représentant le plus important de cette époque, marquée par la recherche de nouvelles esthétiques, est sans conteste Tomás

Gutiérrez Alea. De ce réalisateur, le Festival nous a présenté *Las doces sillas* (1962), comédie qui relate les aventures d'un aristocrate et de son serviteur à la recherche d'une chaise de collection, où sa femme a caché les bijoux de famille, quand eurent lieu les nationalisations; *Muerte de un burócrata* (1966), satire politique où l'humour noir, d'ascendance surréaliste, permet la critique à la sacralisation de l'«ouvrier exemplaire» et à la tare des bureaucrates héritée de l'ancien régime, ainsi que la mise en évidence de la rhétorique pseudo-révolutionnaire; le classique *Memorias del subdesarrollo* (1968), un des films les plus intelligents jamais réalisés en Amérique latine, reproduit subjectivement les impressions d'un bourgeois qui décide de ne pas quitter le pays pour suivre, sans pour autant s'impliquer, le cours de la révolution. Gutiérrez Alea est aussi un théoricien du phénomène cinématographique. Son livre *Dialéctica del espectador* (*Dialectique du spectateur*), qui fera l'objet d'un prochain article, est un essai qui propose de concilier l'esthétique brechtienne de la distanciation avec l'esthétique aristotélicienne de l'identification.