

Julio Garcia-Espinosa

Garantir à tous le droit de voir des films du monde entier

Monica Haïm

Number 221, September–October 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48468ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

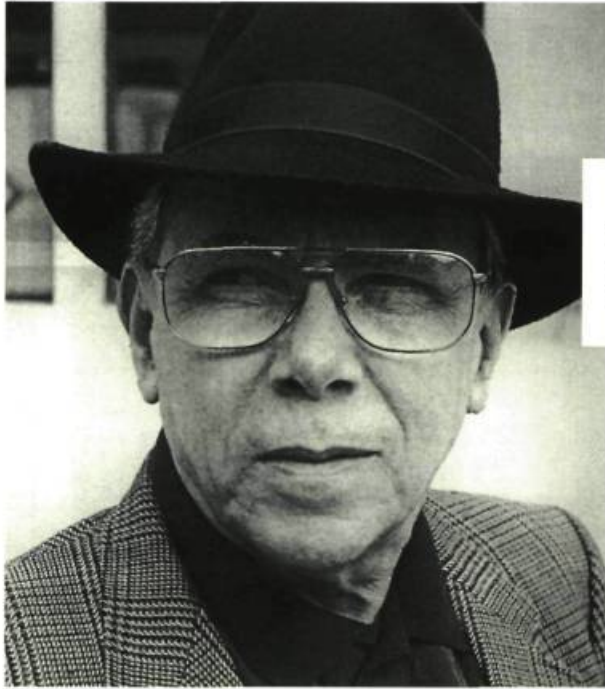
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Haïm, M. (2002). Julio Garcia-Espinosa : garantir à tous le droit de voir des films du monde entier. *Séquences*, (221), 22–25.



Julio García-Espinosa

Garantir à tous
le droit de voir
des films
du monde entier

Figure charnière du cinéma cubain et du Nouveau cinéma latino-américain, Julio García-Espinosa, né à La Havane en 1926, a été de 1979 à 1982 vice-ministre de la culture et de 1983 à 1990 président de l'Institut cubain d'art et d'industrie cinématographique (ICAIC). En reconnaissance de sa contribution à la pratique et à la théorie du cinéma, l'École de cinéma Mel Hoppenheim de l'Université Concordia, lui a accordé un doctorat honoris causa. Séquences l'a rencontré.

Monica Haïm

Vous êtes parmi ceux qui ont inventé un cinéma nouveau en Amérique latine et fondé les institutions du Nouveau cinéma latino-américain. Quelle est votre perception de la situation de ce cinéma aujourd'hui ?

Dans les années 60, nous, Latino-américains, avons réussi à devenir un centre. À cette époque, nous avons réussi à ne plus être périphériques. Aujourd'hui, nous sommes tous, l'Europe incluse, périphériques à Hollywood.

En ce temps, vous étiez à la fois à l'avant-garde artistique et politique. Vous n'aspiriez pas seulement à un renouveau de l'art, mais à une transformation de la culture, de la société. La révolution cubaine triomphe le 1^{er} janvier 1959.

En effet. Dans les années 50, Tomás Gutiérrez Alea et moi étions très proches du néoréalisme italien parce que nous avons été formés au Centro Sperimentale de Cinematografia de Rome. En revenant à Cuba nous réalisons **El Mégano** (1955). À l'époque, le néoréalisme est formateur d'autres cinéastes latino-américains : au Brésil, Nelson Pereira Dos Santos réalise **Rio 40 graus** (1955), en Argentine, c'est Fernando Birri et **Tire dié** (1959), au Venezuela, Margot Benacerraf et **Araya** (1958) et, au Mexique, Manuel Barbachano Ponce, très proche de Cesare Zavattini, qui produit le premier film de cette tendance, **Raíces** réalisé par Benito Alazraki (1953). Dans les années 50 donc, sans nous connaître, nous visions le même but : réaliser, dans des pays de peu de

moyens, des films proches de la réalité quotidienne. Les premiers films réalisés à Cuba au lendemain de la Révolution – **Historias de la Revolución** de Gutiérrez-Alea (1960) et **Cuba baila** que j'ai réalisé la même année – étaient marqués par cette tendance. Le néoréalisme, pauvre en moyens et riche en imagination, est notre héritage commun et le précurseur de cette explosion que, dans les années 60, on nommera : Nouveau cinéma latino-américain.

En 1961, vous réalisez El joven rebelde d'après un scénario de Zavattini.

Nous admirions beaucoup Zavattini et c'était un grand honneur. Il se trouve toutefois que ce scénario ne me plaisait guère. Comme il m'était impossible de le lui avouer, je me suis vu pratiquement obligé de le réaliser parce qu'il n'y avait personne d'autre pour le faire. Après cet épisode je me suis éloigné du néoréalisme pendant trente ans. J'y suis revenu en 1994 avec **Reina y rey**, l'histoire d'une vieille dame et de son chien que je dédie à Zavattini et qui est une évocation d'**Umberto D.**

Au lendemain de la Révolution donc le néoréalisme n'était plus en phase avec vos aspirations ?

Le néoréalisme italien appartenait à l'Italie d'après-guerre. Nous, à Cuba, comme Glauber Rocha au Brésil, cherchions à nous libérer de cette tendance pour trouver un chemin plus approprié à notre pays, qui doterait notre cinéma d'une personnalité propre. Les premiers films cubains des années 60, **Memorias de subdesarrollo** de

Gutiérrez Alea (1968), *Lucía* de Humberto Solás (1968), *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez (1969) et *Las Aventuras de Juan Quinquín* (1967) que j'ai réalisés, sont des exemples de cette quête et de la tentative de réaliser un cinéma cubain pluriel. Un défi beaucoup plus grand encore s'est présenté à nous cinéastes, artistes, intellectuels cubains. Le cheminement de la Révolution vers une société socialiste et le rapprochement avec les pays socialistes d'Europe, nous obligeaient à nous définir, à nous donner une identité. Nous ne nous sommes pas identifiés à l'Europe et au réalisme-socialiste, mais à l'Amérique latine et à l'exploration qui a donné les films regroupés sous le nom de Nouveau cinéma latino-américain. À la différence du cinéma latino-américain des années 30 et 40 qui postulait les différences — nous étions *gauchos*, *cangaceiros* ou *rancheros* — le Nouveau cinéma latino-américain prenait pour acquis la non-différence — les Latino-américains sont des êtres humains comme les autres. Les circonstances seules diffèrent. Ceci est l'aspect positif de la démarche. L'aspect négatif, c'est qu'en rejetant de façon absolue le cinéma de ces années-là, nous avons aussi rejeté l'humour et la musique. Nous sommes devenus sérieux et solennels et il a fallu faire de grands efforts pour retrouver ce qu'on avait perdu.

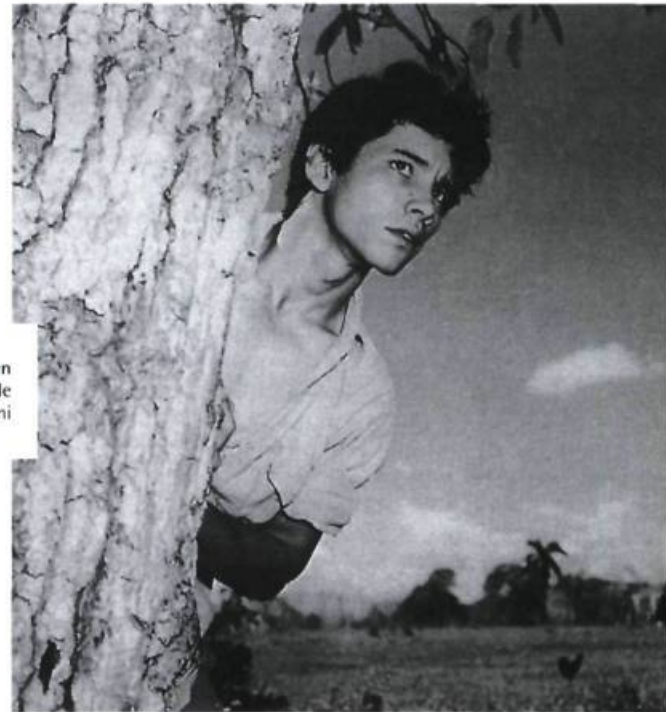
Dans les années 60 et 70, le cinéma d'Amérique latine et d'ailleurs s'est développé à la faveur des luttes politiques. Ce qui avait été réalisé à Cuba a animé, inspiré ces luttes.

Le monde des années 60 était très jeune, imprégné d'un grand esprit de changement. Les mœurs, les idées, l'art, la vie se renouelaient partout. Le néocolonialisme est apparu, mais le colonialisme comme tel avait pratiquement disparu. Il y eut Mai 68 en France, les mouvements étudiants dans les campus des universités aux États-Unis; il y avait une vie palpitante qui alimentait le cinéma partout, y compris en Amérique latine. Il y avait aussi le côté obscur de ces temps : les dictatures militaires au Brésil, en Uruguay, en Argentine et au Chili qui sont venues étouffer la lutte, non pas pour le socialisme, mais pour une véritable démocratie. À Cuba, nous étions très proches de cette lutte, de cette aspiration à de réels changements. Nous avons engagé notre destin dans la lutte de l'Amérique latine et notre cinéma s'est identifié à cette soif de transformer la vie.

À l'époque, quelle fut, à votre avis, la plus grande réalisation du cinéma cubain sur le plan de l'économie du cinéma ?

Dans les années 60, nous avons réussi à faire un cinéma indépendant. Cette indépendance consistait en la capacité de produire nos propres films et à les présenter à notre public. Je rappelle que c'était la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) qui contrôlait la distribution et les circuits d'exploitation chez nous. Les bonnes salles des beaux quartiers étaient réservées au cinéma américain. Dans les quartiers pauvres, on présentait des films mexicains, mais aucun propriétaire de salles, même la plus minable, ne voulait présenter de films cubains. J'ai fait l'expérience moi-même lorsque j'ai réalisé *Cuba baila* (1960). J'ai demandé à l'exploitant d'une salle de troisième catégorie qui présentait du cinéma mexicain, de montrer mon film. Il a refusé sous prétexte que seuls les films américains faisaient de l'argent. Je connaissais le projection-

niste et il a accepté de le passer, *en contrebande*. Le public l'a très bien reçu, mais, malgré cela, le propriétaire a refusé de le présenter. C'est ainsi que nous avons commencé à nationaliser les salles (tout en indemnisant les petits propriétaires). Puis, nous avons ouvert nos écrans à tous les cinémas du monde et le public qui, au dire des propriétaires de salles, ne voulait que des films américains, s'est accru. Malgré la rupture des relations, nous avons continué de montrer des films américains, et grâce à des amis cinéastes nous avons pu continuer à voir les meilleurs de ces films ainsi que des films européens, asiatiques, latino-américains...



El joven rebelde de Zavattini

Qui choisissait les films ?

Nous, les cinéastes de l'ICAIC, avec les critiques, nous choisissons d'après les informations disponibles. On envoyait des délégations à l'étranger pour sélectionner des films. Nous avons réussi à avoir la meilleure programmation de cinéma au monde parce qu'on avait garanti au public le droit de voir du cinéma du monde entier et non seulement d'un pays. Je pense que ceci a mis en place un processus de désaliénation très important. La réponse du public aux films n'était plus conditionnée par l'hégémonie du pays de production, mais par la qualité des films, leur intérêt réel. Il s'est donc créé un espace pour un cinéma très diversifié. Cette diversification, à son tour, a forcé le cinéma cubain à entrer en compétition avec des films de taille et cela lui a été bénéfique. Nous disions alors que sans la liberté du spectateur il ne peut y avoir de liberté pour le créateur. La liberté de création sans la liberté du spectateur est une fausse liberté.

Qu'entendez-vous par liberté du créateur ?

C'est le pouvoir d'entrer dans un dialogue plus libre, plus adulte, avec le spectateur. Nous avons toujours soutenu que, pour nous,

la liberté impliquait la réalisation de films qui rendaient compte des contradictions de notre propre réalité.

N'avez-vous pas peur d'avoir à faire du cinéma de propagande ou d'apologie ?

Nous avons beaucoup discuté quant aux avantages et aux inconvénients d'un cinéma privé par rapport à un cinéma d'État, et si le cinéma d'État était, forcément, un cinéma de propagande. Ce problème s'est posé dès le commencement. Au début, on vivait, en



Las Aventuras de Juan Quinquín

effet, dans l'angoisse du jour où l'État nous imposerait de faire de la propagande. Le cinéaste mauritanien Med Hondo, parlant du cinéma dans son pays, m'a dit, à l'époque, quelque chose qui m'a beaucoup éclairé : « Nous, nous n'avons pas d'industrie de cinéma et donc nous ne faisons pas de cinéma commercial; nous n'avons pas d'aide de l'État, donc nous ne faisons pas de cinéma de propagande. Le problème, c'est que nous ne faisons pas de cinéma ». L'important pour nous, c'était donc de faire du cinéma quel que soit le système. Qu'il soit d'État ou privé, c'est une lutte permanente chez nous, non pas parce qu'il y a une censure officielle, mais parce qu'il y a, inévitablement, des fonctionnaires, des gens qui veillent à ceci et à cela.

Dans les années 80, vous avez beaucoup travaillé à la mise sur pied d'organismes visant à unir les cinéastes d'Amérique latine et des Caraïbes et à renforcer la diffusion de leurs films.

De 1983 à 1990, nous avons fondé le Comité des cinéastes d'Amérique latine et des Caraïbes, la Fédération des travailleurs latino-américains du cinéma, la Fédération des cinémathèques et des ciné-clubs, l'École de cinéma de San Antonio de los Baños, le Festival du Nouveau cinéma latino-américain et nous avons créé la Fondation du Nouveau cinéma latino-américain que préside Gabriel García Márquez. On croyait encore que la vie était transformable. Puis, un processus d'involution s'est mis en marche.

Une crise est survenue dans la pensée de la gauche en Amérique latine et dans le monde entier qui a fait que le projet commun du Nouveau cinéma latino-américain s'est dilué. À partir du début des années 90, Cuba est entré dans une situation économique, politique et sociale extrême et le cinéma, évidemment, en a pâti. Les groupes de création ont disparu, la production qui, sans compter les documentaires et les dessins animés, était d'un long métrage par mois — ce qui est très élevé pour un pays de douze millions d'habitants — a chuté à trois, voire à un seul long métrage par année, et ce malgré la croissance des coproductions. Tous, nous respirons un air de chaos et cherchons comment forger un destin commun et non seulement individuel.

Je dirais que Miel para Oshún de Humberto Solás se préoccupe de ce destin commun.

Tous les cinéastes ne sont pas en faveur du socialisme, mais nous sommes tous pour l'indépendance qui est la base même, la raison d'être de la révolution cubaine. L'identité, le thème de celui qui, exilé à Miami, revient à la recherche de ses racines, le thème du retour qu'explorent le film d'Humberto et mon propre **Reina y rey**, est aujourd'hui, très présent à l'esprit des Cubains. Ceci explique

l'immense succès du film chez nous. C'est un type de cinéma qui explore les préoccupations quotidiennes des gens.

Pensez-vous que les films qui explorent des thèmes nationaux peuvent trouver un public à l'étranger ?

Difficilement, puisque, en général, les gens sont très peu informés sur les pays périphériques. Chez nous, lorsqu'un film nous arrive d'Iran, nous devons faire un effort pour nous situer. Par contre, lorsqu'un film nous arrive des États-Unis ou de France, nous avons la culture nécessaire pour les recevoir. Mais on dirait que ces pays-là n'ont pas la culture nécessaire pour recevoir les nôtres. Je pense que le cinéma est né pour être populaire et universel. Malheureusement, au lieu d'être populaire, il est populiste et au lieu d'être universel, il est uniforme. Le défi est donc de faire un cinéma populaire qui ne tombe pas dans le populisme et un cinéma universel qui ne soit pas conformiste.

Qu'est-ce qu'un cinéma populaire ? Un cinéma populiste ?

Le cinéma d'exploration que je fais tente de se rapprocher d'un cinéma populaire. Mon utopie c'est de surmonter l'opposition cinéma de grande exigence artistique / cinéma commercial. J'ai toujours essayé d'orienter mon cinéma vers une nouvelle dramaturgie parce qu'au regard des lois de la narration classique, nos films seraient didactiques et pamphlétaires si nous fournissions plus d'information. Donc, comment renseigner davantage sans

devenir pour autant didactiques et pamphlétaires ? Mon éloignement de la narration classique et l'invention d'une nouvelle façon de raconter qui me semble plus appropriée à ce type de démarche ont fait qu'on m'a souvent reproché de ne pas savoir faire du cinéma. Bien que j'aie déjà fait *Cuba baila* et *El joven rebelde* qui adoptent la narration classique, je considère que j'ai commencé à faire du cinéma avec *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967). En faisant ce film, je ne me proposais pas de faire un certain type de cinéma, mais plutôt de *ne pas* faire un certain type de cinéma. C'est en en niant, en sachant ce que l'on n'a pas envie de faire, que l'on trouve ce qu'on veut faire, que l'on trouve l'affirmation. Edgar Allan Poe disait que pour un artiste la négation est plus importante que l'imagination. Cela a donné un film qui a un point de vue explicite non seulement sur la réalité mais aussi sur le cinéma dominant. Dans une démarche comme la mienne, on est obligé d'analyser les conventions, les codes cinématographiques, les pré-supposés, les attentes, les règles. En adaptant pour le cinéma *La inútil muerte de mi socio Manolo* (1989), j'ai dû réfléchir, par exemple, aux principes qui gouvernent d'adaptation d'une pièce de théâtre pour le cinéma, et j'ai fait l'adaptation en niant complètement les règles de *fidélité au médium*. J'ai gardé un espace fermé et beaucoup de dialogue. Non par esprit de contradiction ou pour épater, mais parce que, à mon sens, c'est dans l'enfermement que se trouve l'essence de ce drame qui s'exprime par la parole et non par l'image. On a dit que c'est un film théâtral. Les films du langage dominant sont basés sur la structure du roman du XIX^e siècle, et personne ne dit qu'ils sont *romanesques*. Le cinéma populiste est un cinéma petit-bourgeois qui se déguise en cinéma du peuple. C'est un cinéma qui considère que la petite bourgeoisie et le peuple, c'est la même chose, qui utilise des codes qui facilitent la communication pour véhiculer l'idéologie de la classe moyenne supérieure. C'est un piège, comme en politique... Il y a beaucoup de cinéastes populistes. Il y a des films qui sont populaires, mais il ne faut pas confondre les films à succès avec un cinéma populaire. Je déteste un cinéma de classe moyenne. Mais mon dégoût ne représente pas une interdiction. Si on me demandait ce qu'il faut présenter dans un pays, je dirais : tout. Rien n'est résolu en supprimant, en censurant, en éliminant. C'est en ayant de l'espace pour tous qu'on résout le problème. Le problème, c'est que l'hégémonie de Hollywood exclut et empêche la diversité, le pluralisme. Pour qu'un cinéma

populaire puisse voir le jour, je pense qu'il faut d'abord garantir la diversité. Que tous les peuples du monde aient le droit de voir des films du monde entier. Tant que ceci n'est pas garanti, le chemin du cinéma populaire est très difficile.

Aujourd'hui, l'accès aux films est plus important pour vous que les problèmes de langage cinématographique.

On aurait pu penser que la mondialisation apporterait une variété d'approches. Or, la seule mondialisation est celle des possibilités de Hollywood. À l'occasion d'une récente visite en Amérique latine, on a demandé à Jack Valenti à quoi il aspirait maintenant que les films hollywoodiens occupent 80% des écrans du monde. Et, comme si c'était la chose la plus naturelle du monde, il a répondu : « À 100% ». C'est comme s'il nous demandait : Pourquoi voulez-vous faire du cinéma si nous en faisons déjà ? Pourquoi voulez-vous penser si nous pensons déjà ? L'impudence, le manque de respect de cette attitude sont tels qu'on ne sait que répondre. Cette situation me met dans une position où il ne s'agit plus pour moi de défendre une dramaturgie nouvelle. Maintenant, il s'agit de défendre la pratique du cinéma tout court, soit le droit de réaliser des films qui seront vus dans leur propre pays et ailleurs dans un climat d'ouverture des écrans à tous les cinémas du monde. Cette ouverture des écrans favorisera le développement du cinéma que je considère aujourd'hui l'art le

Tomás
Gutiérrez
Alea,
Fernando
Birri,
Gabriel García
Márquez et
Julio García
Espinosa



plus arriéré de tous parce qu'il confond le développement technique et le développement du langage cinématographique; parce qu'on applaudit la technologie en pensant applaudir l'art. Dans les années 60, j'ai écrit dans *La búsqueda del cine perdido* : « Le devoir d'un cinéaste révolutionnaire est de faire la révolution dans le cinéma ». Aujourd'hui, faire la révolution dans le cinéma veut dire garantir le droit de voir des films du monde entier. ❧