Document generated on 07/19/2025 2:51 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Cuba
La rhétorique de l'engagement

Élie Castiel

Number 265, March–April 2010

Cinéma et propagande

URI: https://id.erudit.org/iderudit/63429ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Castiel, É. (2010). Cuba : la rhétorique de l'engagement. *Séquences*, (265), 28–29.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Cuba
La rhétorique de l'engagement

Avant l'avènement de la télévision et, plus proche de nous, la popularité de plus en plus grandissante d'Internet, les images en mouvement exploitent la notion de propagande par le biais du cinéma. Chaque région du monde exerce ses pouvoirs de persuasion à sa manière. Cuba, État de l'Amérique centrale constitué par la plus grande des îles des Antilles, situé au sud de la Floride, véhicule dès les débuts du cinéma les idéologies naissantes.

Élie Castiel

Cuban Refugees Waiting for Rations

Les premières images en mouvement

Ces premiers bouts d'essai servent d'instrument d'endoctrinement de la pensée et prennent la forme de documentaires. Ils sont projetés à Cuba à partir de 1898. Si trois ans plus tôt, l'île est secouée par un mouvement indépendantiste opposant combattants cubains et soldats de l'armée espagnole, c'est au début de 1898 que les États-Unis s'en mêlent. Les hostilités s'ensuivent, amenant leur lot de victimes des deux côtés. Pour témoigner, de nombreuses compagnies cinématographiques américaines s'assurent d'envoyer des équipes de tournage à Cuba dès que le premier incident survient. Par la suite, les images en mouvement issues de l'île deviendront l'apanage des États-Unis. Elles ont comme sujets des situations de la vie active quotidienne à Cuba, mais prises selon un point de vue démagogique, montrant ainsi les autochtones sous un angle totalement condescendant. Dans le magnifique ouvrage sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Emmanuel Vincenot ne tarde pas à rappeler sous un angle purement historique cette caractéristique en donnant comme exemple *A Run of the Havana Fire Department*, court métrage dont le sujet est on ne peut plus banal, mais qui, tel que présenté, en dit beaucoup sur les intentions des auteurs.

> Les machines à incendies primitives, en usage à la Havane, ne peuvent que faire sourire les personnes habituées au splendide matériel des grandes villes américaines. Ce film, tourné dans l'une des principales artères de la Havane, ne montre pas seulement plusieurs machines utilisées par les pompiers locaux, mais également des foules de passants dans les rues, qui donnent une bonne idée du caractère de la population.[1]

De ces images naissantes, on retient quelques films tournés par Thomas A. Edison au cours de la même année. Ces films s'inscrivent dans ce que les auteurs du livre mentionné plus haut désignent comme *vrais* ou *faux* documentaires. Les vraies comme les fausses images prises sur le vif illustrent le parti pris de leur auteur. La mise en situation s'occupera de faire le reste, montrant souvent avec vigueur l'idéologie cachée derrière les sujets filmés.

À titre d'exemple, *Cuban Refugees Waiting for Rations* (tourné le 20 mai 1898 et d'une durée de 27 secondes). Le plan est fixe, agrémentant le cadre de deux éléments importants, en apparence anodins, mais qui, regardés de plus près, révèlent aisément les intentions du réalisateur : à gauche, un groupe d'insulaires, tous des noirs, regardant la caméra sans comprendre ce qu'elle enregistre, attendant; de l'autre, à droite, un groupe de femmes blanches qui, par leurs vêtements, trahissent leur classe sociale. Il s'agit peut-être d'un vrai document, mais la mise *en contexte* existe, remplaçant ainsi la mise *en scène*, normalement apanage de la fiction.

> Sur le plan cinématographique, même si la fiction est une composante importante du cinéma cubain, force est de souligner le rapport que le documentaire entretient avec la population.

Toujours dans le documentaire, comment différencier le vrai du faux, le fabriqué du réel, la sincérité du mensonge, l'objectif du subjectif ? Sans doute que deux autres productions, encore signées Edison, répondent à cette question.

Dans *U.S. Troops Landing at Daiquiri, Cuba* (tourné le 5 août 1898, d'une durée de 41 secondes), le plan est une fois de plus fixe, d'une grande simplicité. Il s'agit de soldats américains débarquant d'un bateau de guerre. Quoi de plus banal. Le regard du spectateur finirait par s'estomper si le film durait plus longtemps. Le message est clair. Les forces américaines, puissantes, sont prêtes à défendre l'île.

Un mois plus tard environ, soit le 3 septembre 1898, Edison tourne *Troops Making Military Road in Front of Santiago*, d'une durée de 45 secondes. Des hommes (des soldats) au travail s'attellent à construire un chemin militaire. Soudain, un des travailleurs regarde pendant quelques rapides secondes la caméra. Le rapport entre celle-ci et le filmé prend alors une autre dimension. Le *vrai* documentaire capte sans doute une situation du réel,

mais l'applique à sa façon. Edison a dû donner des directives bien précises avant de tourner. Tout au nom d'un parti pris où idéologie se confond comme par magie avec cinéma.

Dans le cas de *Cuban Ambush* et *Shooting Captured Insurgents* (tournés tous les deux le 5 août 1898, et d'une durée de 27 secondes pour le premier, et de 24 secondes pour le deuxième), le réalisateur, toujours Edison, utilise le même décor. C'est comme s'il avait tourné un seul sujet court en deux parties. Ces deux documents

Muerte al invasor

exceptionnels s'inscrivent dans la lignée des *faux* documentaires pour la simple raison que la mise en scène est évidente. Le premier segment ressemble à s'y méprendre à un film d'action, évoquant le western. Les uns se battent contre les autres. Les bons contre les méchants. Le spectateur, quant à lui, prendra parti selon ses propres convictions idéologiques et politiques.

Cuba libre

En exil depuis l'échec d'une première rébellion en 1953 sous le régime du général Batista, protégé par les États-Unis, Fidel Castro retourne à Cuba en 1956 et prend le maquis. Ce n'est qu'en 1959 que l'offensive des guérilleros aboutit au départ de Batista. C'est alors que commence le régime castriste, toujours en vigueur.

Sur le plan cinématographique, même si la fiction est une composante importante du cinéma cubain, force est de souligner le rapport que le documentaire entretient avec la population. Si les premières images en mouvement à Cuba manifestent indiscutablement le parti pris idéologique des États-Unis, projetant ainsi une image détournée, condescendante et infériorisée des autochtones, il n'en demeure pas moins que celles tournées dès les débuts de l'ère Castro auront tendance à faire la promotion de l'idéologie en place. Les séquences documentaires sont tournées selon un style soviétique, privilégiant parfois la contre-plongée sur le visage d'un simple citoyen, souvent un paysan pris au hasard. Cette approche a pour but de sublimer le caractère collectif du régime en place, lui donnant ainsi ses lettres de noblesse. L'homme, n'importe quel homme, n'est plus un simple citoyen, mais une entité importante faisant partie du collectif. Si le plan est travesti, il l'est ainsi, comme en 1898, pour des raisons idéologiques. Les films cubains post-révolutionnaires sont issus de la ICAI (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) : « …cet organisme prendra en charge de manière monopolistique toutes les activités liées au cinéma / production, distribution, réseau de salles… »[2]

Un des exemples les plus frappants est celui de *Muerte al invasor* (1961) de Santiago Álvarez et Tomás Gutiérez Alea, tournée en 1961. Le film, d'une durée de 15 minutes, a pour sujet la chronique d'une tentative d'invasion de la Baie des Cochons, de la mobilisation populaire cubaine et de la victoire des troupes révolutionnaires. Les réalisateurs, suivant un style toujours emprunté au cinéma soviétique, privilégient les mouvements de foule, filment en gros plan des symboles de la révolution (terre, drapeau, défilés, outils de labeur au champ, visages fiers et sereins…) et se permettent d'ajouter une narration idéologique appuyée de chants patriotiques. À un moment, des collaborateurs au service des États-Unis se rendent. Le commentaire insiste pour dire qu'ils sont « *más yankees que los yankees* » (plus américains que les Américains). Mais à voir ces visages, on se demande si l'entreprise n'est pas trafiquée. Ces prisonniers de guerre sont-ils sincères ou jouent-ils le jeu des forces révolutionnaires ? Ici, dans *Muerte al invasor*, le vrai documentaire se confond au faux. La ligne de démarcation se fait fragile. Comme dans le temps des premières images, ici aussi le discours patriotique, engagé et idéologique règne. Le film se termine par une déclaration des moins ambiguës : « Cuba restera un territoire libre de l'Amérique ! ».

Mais de ce mouvement cinématographique castriste naissent malgré tout un souci formel, une recherche esthétique des images, une relation raffinée entre le discours et le cinéma. Comme le souligne admirablement bien Vincenot…

> « S'il est excessif d'affirmer que l'Institut du cinéma (ICAIC) a eu pour vocation, au moins dans les années 60, d'être un espace de négociation idéologique entre les positions dogmatiques des staliniens et la tentation sociale-démocratique des libéraux, la situation est différente dans le domaine de l'esthétique. On constate en effet que les cinéastes ont souvent recherché, parfois de manière schizophrène, à concilier deux exigences a priori difficilement compatibles : d'un côté, l'ouverture des œuvres au public le plus large[…]; de l'autre, les recherches et les expérimentations formelles, vers lesquelles se dirigeaient spontanément les artistes. »[3]

Mais ces images étudiées ne sont-elles pas guidées par une technique de la rhétorique Argument que Sylvain Dreyer expose admirablement bien dans la revue Internet *Sens public – revue internationale*.

> Le modèle rhétorique permet une analyse fertile des films politiques et du discours qu'ils véhiculent. Le cinéma donne ainsi une nouvelle jeunesse à une catégorie de la littérature tombée en désuétude au dix-neuvième siècle au nom d'une conception restreinte de la littérarité qui mettait en valeur l'évidence et la spontanéité.[4]

Au nom de la rhétorique, nous ajouterons qu'autant dans les premiers films tournés en 1898 que dans ceux de la période castriste, une chose est frappante : ces images sont filmées par des Blancs. Une autre forme de colonisation sans doute. Mais ceci est une autre histoire, sujet d'une recherche plus approfondie.

[1] *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2008) p. 17
[2] Ibid, p. 687
[3] Ibid, p. 697
[4] http://www.sens-public.org/spip.php?article371