

Cinéma nationaux : cinéma péruvien **Pérou : le cinéma au temps du choléra**

Mario Cloutier

Volume 11, numéro 3, avril-juin 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34057ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cloutier, M. (1992). Cinéma nationaux : cinéma péruvien : pérou : le cinéma au temps du choléra. *Ciné-Bulles*, 11(3), 42-44.

Pérou : le cinéma au temps du choléra

par Mario Cloutier

Lima, Pérou, été 1991. La distance qui sépare l'aéroport de la ville permet de constater l'ampleur du désastre : rails de métro de surface ne menant qu'au désert, routes parsemées de trous béants entre lesquels zigzaguent des véhicules brinquebalants, commerces barricadés, bâtiments en ruines ou inachevés, montagnes de détritrus, foule de mendiants qui se confondent avec les innombrables vendeurs ambulants... Admettons que cela s'avère amplement suffisant pour ébranler nos notions de géographie quant à l'emplacement exact du Golfe Persique... Car le mot guerre est bel et bien le premier qui vient à l'esprit !

Bien sûr, pas de technologie destructrice américaine, ni de missiles Scuds au Pérou, mais le pays est véritablement en proie à une guerre larvée, une guerre insidieuse qui frappe la société dans son ensemble. Guerre contre la misère, guerre contre le terrorisme sanguinaire du Sentier Lumineux, guerre contre le choléra et la pire de toutes, guerre contre l'indifférence...

Dans ce contexte particulier, devient-il complètement illusoire de parler et de faire du cinéma ? Selon Armando Robles Godoy, illustre cinéaste péruvien qui s'est fait connaître comme le « Jean-Luc Godard des pauvres » dans les années 60, la situation est grave, mais point désespérée. « Le cinéma, soutient-il, demeure le mode d'expression et de communication le plus efficace créé par l'être humain. Le problème pour nous Péruviens, de poursuivre le volubile cinéaste, est que, d'une part, nos gouvernants considèrent que la cinématographie nationale n'existe pas et, d'autre part, notre public reste plongé dans une sorte d'analphabétisme cinématographique. »

Et pourtant, l'économie et le septième art se sont déjà mieux portés au pays des Incas. À la fin des années 30, le cinéma péruvien a même connu un certain « âge d'or » marqué par la production de mélodrames en série. Les films de la compagnie Amauta mettaient en vedette les comédiens et comédiennes qui faisaient aussi les belles heures des radios-romans,

Un peu comme au Québec de la même époque. La deuxième Guerre mondiale mettra fin à l'envoi de pellicule vierge américaine en Amérique du Sud, sonnait le glas de la compagnie Amauta. En 1955 toutefois, à Cuzco, le cinéma péruvien renaît avec la création d'un ciné-club très vite orienté vers la production de documentaires ethnographiques, témoins de la réalité aborigène des Andes. Ce mouvement sera par la suite baptisé « l'école de Cuzco » par l'historien français Georges Sadoul.

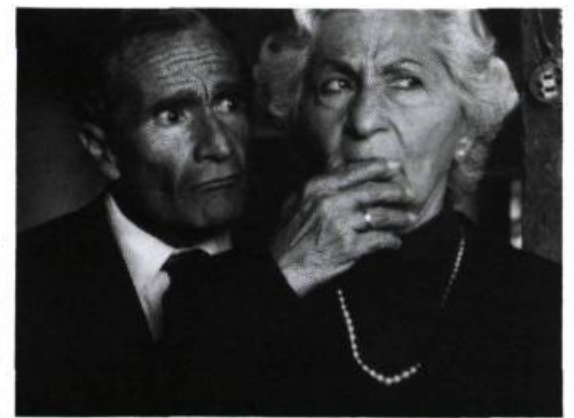
Les années 60 et la Nouvelle Vague française causeront des remous jusqu'en Amérique du Sud, où Armando Robles Godoy tourne ses premiers films. Selon le critique et historien du cinéma péruvien, Isaac Leon Frias, ce cinéaste est le précurseur du cinéma moderne au Pérou. « Quoique d'un style un peu maniéré et parfois impertinent, le cinéma de Robles Godoy innove et influence artistes et cinéphiles parce qu'il se réclame d'une vision plus personnelle et plus stylisée de l'art. » Personnage controversé, Robles Godoy, grâce à une énergie débordante et à ses qualités d'organisateur, a pu réaliser quatre longs métrages en dix ans, à une époque où faire du cinéma au Pérou relevait de la science-fiction.

Pendant ce temps, quatre étudiants de la capitale fondent la revue *Hablemos de cine (Parlons de cinéma)*. L'un d'eux, Isaac León Frias écrit que « la critique de cinéma c'est l'art d'aimer (...) la critique représente un moyen d'en venir à posséder, du moins partiellement, l'objet aimé ». Cette passion toute latino-américaine entraîne une popularité sur tout le continent et même en France d'où collaboreront à la rédaction des gens comme Bertrand Tavernier et Michel Ciment.

La prochaine étape de l'histoire du cinéma au Pérou sera écrite en 1973 par un gouvernement militaire...



Tombés du ciel de Francisco Lombardi



Tombés du ciel de Francisco Lombardi

de gauche ! Longtemps réclamée par les artisans du septième art, Robles Godoy en tête, la loi sur le cinéma facilite l'importation de fonds et de matériel destinés à la production, accorde certains crédits et impose la projection des films péruviens sur tout le territoire, avec la possibilité pour les producteurs de récupérer jusqu'à 100 % des profits dans le cas de longs métrages, ce qui devient un véritable réinvestissement dans l'industrie péruvienne naissante. Peu après, on assiste d'ailleurs à une fièvre de courts métrages et, notamment, aux premières réalisations de Francisco Lombardi vers la fin des années 70.

Avec l'aide d'une compagnie enthousiaste aux reins solides, Inca Films, Francisco Lombardi est devenu rapidement le cinéaste péruvien le plus connu sur la scène internationale. La recette de son succès ? Elle paraît pourtant simple : « Je fais un cinéma personnel en ce qui a trait au style (plan-séquence, prises de vues éloignées...), un cinéma de personnages plutôt que d'anecdotes. J'ai un suprême respect pour le public... »

Malgré cette apparente bonhomie et après quelques documentaires et ses premiers succès de fiction, Lombardi s'attaque à la fin des années 80 à des sujets explosifs : la mort d'un cadet d'une école militaire, scénario tiré d'un roman du célèbre écrivain péruvien Mario Vargas Llosa, **la Ville et les chiens** (1985) ; l'histoire véridique de l'assassinat par les militaires de paysans soupçonnés d'avoir soutenu les terroristes du Sentier Lumineux, **Dans la gueule du loup** (1988) ; et le cul-de-sac tragique dans lequel se perdent les destins de représentants des différentes classes sociales péruviennes, **Tombés du ciel** (1990). Ce dernier film, qui a remporté le Grand Prix des Amériques au Festival des films du monde en 1990, ne fait que confirmer le talent déjà présent dans ses œuvres projetées auparavant à Montréal.

Mais, on l'a vu encore cette année avec l'intéressant **Alias la Gringa** d'Alberto Durant, Lombardi n'est pas le seul à faire du cinéma de fiction au Pérou. La renommée de certains cinéastes péruviens s'étend aux autres pays sud-américains et jusqu'en Europe. C'est le cas notamment d'Augusto Tamayo (autre protégé d'Inca Films), de Luis Figueroa (dernier représentant actif de l'école de Cuzco) et de José Carlos Huayhuaca (critique, intellectuel, cinéaste...). Ici, le Festival des films du monde aura déjà révélé aux Montréalais les Federico Garcia (**Tupac Amaru**), Nilo Pereira del Mar (**Ni avec Dieu, ni avec le diable**) et l'inventif groupe Chaski (**Gregorio et**

Juliana). Ce collectif de trois réalisateurs produit des films qui traitent notamment des problèmes des plus démunis de la société péruvienne comme les enfants de la rue ou les habitants des « pueblos juvenes » (bidonvilles péruviens).

À l'opposé de cette démarche, Armando Robles Godoy continue de défendre un cinéma d'auteur de plus en plus avancé sur le plan technologique. Il croit en la beauté et soutient qu'il ne serait pas surpris de voir un jour les ordinateurs découvrir la formule mathématique pour synthétiser ce concept un peu... flou. Plus sérieusement, il pointe du doigt le gouvernement péruvien pour son ineptie : « ...quelle absurdité de constater que c'est le ministre de l'économie qui décide des sommes attribuées à la culture et au cinéma, alors qu'à l'inverse, l'économie devrait être au service de l'homme, être essentiellement culturelle. Voilà ce que donne le libéralisme économique... du fanatisme économique ! », conclut-il.

Malgré cela, une moyenne de quatre longs métrages sont produits chaque année au Pérou. Le marasme économique affecte le moral des équipes de tournage de plus en plus réduites, fonctionnant avec des budgets qui sont l'équivalent de ce qu'ont connu les cinéastes québécois il y a 20 ans. Et ce n'est sans doute pas la transformation de la rencontre annuelle des cinéastes andins de Cuzco en un festival international du cinéma (financé majoritairement par le gouvernement) qui risque d'améliorer les choses. Au contraire, cette décision a soulevé l'ire de l'industrie cinématographique péruvienne qui réclame avant tout des sous et une nouvelle loi sur le cinéma.

La rencontre des cinéastes latino-américains, qui a eu lieu du 24 au 30 juin dernier, a tout de même rendu hommage à Armando Robles Godoy, à l'école documentaire de Cuzco et au cinéaste chilien Miguel Littin pour l'ensemble de son œuvre. Plus d'une soixantaine de films et de vidéos ont par ailleurs fait l'objet de projections gratuites, dont la première sud-américaine de **Cyrano de Bergerac** en présence du scénariste du film, Jean-Claude Carrière. Les journalistes ont déploré quant à eux le manque d'organisation de la rencontre : nombreux retards et changements à l'horaire, mauvaise qualité des équipements de projection et des techniciens, films sans sous-titres ou incomplets, conférences de presse mal annoncées et improvisées...

En outre, la rencontre de Cuzco devait surtout aboutir à des propositions concrètes des membres de l'industrie latino-américaine afin de rendre effectifs

« Kukulí représente l'apogée de l'œuvre des cinéastes de Cuzco. (...) Cette tentative de faire un cinéma en langue quechua a été interrompue pendant plusieurs années. D'innombrables difficultés économiques ont brisé l'essor d'un mouvement qui a représenté la tentative la plus sérieuse de donner au cinéma une dimension clairement nationale. Bien qu'ils n'aient pas réussi à déterminer un courant indigéniste dans le cinéma à l'exemple de la musique, de la peinture et de la littérature au début de ce siècle, ces films participent de cette tradition. Leur apport est certes insuffisant et tardif mais sans aucun doute utile : on s'en rend compte aujourd'hui, lorsque le cinéma à problématique indienne choisit d'autres voies. »

(Isaac Leon Frias, les Cinémas de l'Amérique latine, sous la direction de Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio Dragón. Lherminier, 1981)

« *Los perros hambrientos* décrit les conditions de vie et les luttes des paysans contre le 'gamonalismo' et l'administration judiciaire. C'est dans la description que le film trouve le ton le plus juste grâce à l'expérience documentaire de Figueroa. Mais le récit se perd dans des digressions qui ne parviennent pas à s'articuler autour d'un axe unificateur, et il dépouille de sa richesse symbolique le roman d'Alegría. Quoi qu'il en soit, *Los perros hambrientos* inaugure dans le long métrage un cinéma de recherche qui a la rigueur du témoignage sur la problématique paysanne et qui revendique l'espace de la paysannerie comme composante dramatique de la vie nationale. » (Isaac Leon Frias, *les Cinémas de l'Amérique latine*, sous la direction de Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio Dagron, Lherminier, 1981)

Filmographie de
Luis Figueroa :

- 1956 : *Las piedras* (c.m. coréalisé avec Manuel Chambi)
- 1961 : *Kukuli* (coréalisé avec Eulogio Nishiyama et Cesar Villanueva)
- 1974 : *El cargador* (c.m.)
- 1975 : *El reino de los Mochicas* (c.m.)
- 1977 : *Los perros hambrientos*
- 1980 : *Yawar fiesta Chiaraje batalla ritual*

trois accords majeurs intervenus entre leurs gouvernements respectifs en 1989. Les ententes prévoyaient la mise en place d'une sorte de marché commun cinématographique et de structures nécessaires à la coproduction. L'absence de représentants gouvernementaux à Cuzco a toutefois rendu l'exercice stérile.

À ce sujet, il faut dire que la majorité des films péruviens sont maintenant le fruit d'un travail en coproduction. Autre air connu, n'est-ce pas ?... Cuba, l'Espagne, la France et la Belgique sont les pays qui s'impliquent le plus actuellement avec les cinéastes du Pérou en leur fournissant bien souvent les ressources nécessaires pour terminer leurs films — notamment aux étapes de la post-production et de la diffusion.

Voilà donc le contexte qui donne naissance à des films imprégnés d'un sentiment de détresse latent comme *Tombés du ciel* et *Alias la Gringa* ; ce dernier, en ces temps de crise économique insurmontable, est devenu la plus grande production de l'histoire du cinéma péruvien avec un budget de 500 000 dollars américains... Ah ! Pérou, terre de merveilles et de paradoxes, pays où tout est permis, mais où rien n'est possible...

Pris entre les feux du Fonds monétaire international et des terroristes, le gouvernement péruvien feint de juguler l'inflation de 3000 % qui étouffe la population en achetant des dollars américains sur le marché noir des narco-trafiquants pour, en fait, rembourser la dette extérieure... Ce scénario emprunté à la réalité, digne de la grande tradition romanesque latino-américaine, pourrait sans doute servir de trame au prochain film de Francisco Lombardi, mais il y a de ces réalités inextricables qui dépasseront toujours la fiction. Surtout au Pérou !

Tout comme le ciel brumeux de l'hiver péruvien (en juin, le mercure oscille entre 10 et 15 degrés), l'horizon cinématographique semble bouché, véritable cul-de-sac culturel.

Le succès de certains films récents occulte un malaise profond. Mais, faut-il le rappeler, c'est souvent dans de telles circonstances que les créateurs relèvent la tête et produisent leurs plus belles œuvres, marquées par l'expression d'un désir de survivre avant tout, envers et contre tous. Le cinéma pauvre n'est-il pas le plus libre qui soit, à mille lieux des contraintes commerciales et des règles de l'industrie tout comme de celles de la narration ? L'imagination est gratuite... ■

L'école de Cuzco

par Gönül Dönmez

J'ai rencontré Luis Figueroa au Festival des trois continents à Nantes l'année dernière ; nous avons parlé de la situation du cinéma au Pérou et en Amérique latine, et des efforts des cinéastes et des gouvernements pour mettre en place des structures de coproduction et une sorte de marché commun cinématographique ; une telle collaboration est d'autant plus souhaitable, pense-t-il, que les pays andins tout au moins ont une civilisation en commun, fût-elle en partie disparue.

« Il y a en effet une nation andine, qui existe de façon souterraine, clandestine. Parce qu'il y a la même culture, la même ethnie, parfois la même langue ; c'est le cadre géographique dans lequel la ville de Cuzco a été le centre spirituel, social et politique.

« En 1956, nous avons créé dans cette ville le premier ciné-club, et autour de ce ciné-club, nous avons développé une présence du cinéma, un cinéma pas fait seulement pour la télévision. Nous avons commencé à produire des films d'essai, des films d'art proches de notre culture, pour montrer les valeurs différentes de notre culture — de ce qu'il en reste après cinq siècles d'histoire marqués par la conquête espagnole.

« La première fois que nous avons été un peu découverts par le reste du monde c'était en ... 1956, au Festival documentaire international de Montevideo, organisé par la radiodiffusion d'état de l'Uruguay ; c'était la première rencontre entre des cinéastes péruviens et boliviens, Manuel Chambi et d'autres (moi, je n'y étais pas) avec de grands documentaristes étrangers, John Grierson, Arne Sucksdorf, qui ont vu pour la première fois des films indiens, andins, de la région de Cuzco. C'est comme cela que nous avons commencé. Après, en 1960, nous avons fait un premier long métrage en quéchua, *Kukuli (la Colombe)*, dont Georges Sadoul a parlé dans *les Lettres françaises*, dans son compte rendu du festival de Karlovy Vary : ' découverte d'un cinéma inca et d'un cinéma mongol ', disait-il à propos de *Kukuli* et du