

Séquences

La revue de cinéma

Panorama argentino-brésilien

Jaime Potenze

Cinéma et Terre des hommes II
Numéro 47, 1966

URI : id.erudit.org/iderudit/51744ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Potenze, J. (1966). Panorama argentino-brésilien. *Séquences*, (47), 18–25.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc.,

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



La Main dans le piège, de Leopoldo Torre-Nilsson

PANORAMA

argentino - brésilien

Jaime Potenze

1. L'Argentine

On ne peut pas dire que le cinéma argentin ait beaucoup progressé au cours de ces dernières années. Cela est particulièrement regrettable, si l'on considère qu'il existe dans la production nationale beaucoup de films valables. Mais, contrairement à ce que l'on aurait pu présumer, après l'excellente étape qui débuta en 1938 avec *Prisioneros de la tierra*, *Viento norte* et *Tres hombres del río*, les trois films du réalisateur Mario Soffici, la production locale se trouva momentanément bloquée. Il est à remarquer qu'à partir de 1946 on abandonna le culte de la tradition nationale et on commença à imiter ce qui s'était fait, en mieux jusqu'alors, à l'étranger.

L'âge d'or du cinéma argentin fut celui où l'on porta à l'écran des thèmes autochtones, comme dans *La guerra gaucha*, *Pampa barbara* et les trois films ci-dessus mentionnés. En ce temps-là, il y eut une préoccupation très sincère pour rechercher parmi les problèmes propres au pays de quoi réaliser une oeuvre culturelle. Il ne faut pas oublier que, comme la plupart des jeunes nations, l'Ar-

gentine n'a pas une tradition très ancienne; c'est pourquoi, l'apport cinématographique constituait un élément assez intéressant dans un plan de diffusion de l'esprit patriotique. Mais les producteurs crurent trouver le remède aux malaises de l'industrie en imitant les films étrangers. Le résultat fut catastrophique, car non seulement le public abandonna les salles, mais encore on perdit le marché international de langue espagnole qui passa aux mains du Mexique.

Cependant, l'arrivée de Fernando Ayala et de Leopoldo Torre- Nilsson, au cours des années '50, constitua une réaction contre un cinéma vulgaire et incompetent qui ne laissait pas de préoccuper tous ceux qui s'intéressaient à la culture cinématographique en Argentine. Ces deux réalisateurs apportèrent un air de renouveau, avec un élan que, malheureusement, à en juger par leurs derniers films, ils ont perdu.

El jefe (le Chef), de Fernando Ayala (1959), fut probablement un des meilleurs films de ces dernières années parce qu'il reprenait le thème national qui avait été laissé de côté jusqu'alors.

Il est certain que la période de tyrannie péroniste avait été profondément nuisible pour le cinéma argentin. En effet, ceux qui ne

Jaime Potenze est critique de cinéma à Buenos Aires.



El Jefe, de Fernando Ayala

pouvaient obtenir la coopération du régime avaient d'énormes difficultés pour filmer. En même temps, Peron voulait un cinéma conformiste, sans problèmes, qui donnait une image dorée du pays qu'il gouvernait. C'est pourquoi, la présentation d'*El jefe*, subtil portrait de Peron, représenté sous les traits d'un gangster qui entraînait des bandes de jeunes sans caractère et qu'il maniait en toute impunité, fut tout un événement.

Peu de temps après, en 1960, Ayala répéta la formule d'un cinéma d'inspiration politique avec *El candidato* qui voulait être une critique des trafics de la basse po-

litique. Malheureusement, sa direction manqua de fermeté et son film ne fut qu'un échec estimable. En même temps, Torre-Nilsson filmait *La mano en la trampa* (La Main dans le piège) qui obtint une mention de la critique internationale au Festival de Cannes, en 1961.

Le cinéma de Torre-Nilsson essaya également de s'introduire dans les chemins tortueux du nationalisme, mais cela était accompagné de telles bizarreries formelles que, même s'il attira l'attention des spécialistes étrangers, il ne fut pas toujours accepté par le public local. En 1961 également fut pré-

senté *Los jóvenes viejos* (Les jeunes vieux) de Rodolfo Kuhn qui inaugurerait le thème de l'incommunicabilité dans le style de celui qui apparaissait en Italie dans les films d'Antonioni. Mais le disciple fut bien inférieur au maître. Il traita son sujet avec tellement d'exagération qu'il ne put donner un tableau exact de la désorientation des jeunes en Argentine.

Vers la même époque apparurent à l'horizon du cinéma argentin David José Kohon, Manuel Antin, Fernando Birri, José Martínez Suárez. Ils manifestèrent des inquiétudes, qui, à un certain moment, permit de les identifier aux tenants de la Nouvelle Vague française qui brillaient alors de toute leur splendeur. Cependant les espoirs qu'ils éveillèrent furent plus grands que leurs réalisations. Il est indispensable de faire remarquer que ce groupe, à l'exception de Birri, était fondamentalement pessimiste, nihiliste, et, dans une certaine mesure, faisait l'essai d'un cinéma de l'angoisse. Les valeurs morales étaient tournées en dérision, et à plusieurs reprises les films côtoyèrent, par leur audace formelle, la pornographie ; tel fut le cas de *Alias Gardelito*, de Laurato Murua.

Il faut signaler cependant *Prisioneros de la noche* (Prisonniers

de la nuit, 1961) de David José Kohon, comme un essai très estimable. Ce film raconte avec clarté l'amitié de deux êtres désemparés et jouit de l'excellente photographie de Ricardo Aronovich. Il faut ajouter qu'à cette époque le travail des ciné-clubs fut important et que la critique connut une amélioration notable avec l'avènement de jeunes gens compétents et cultivés qui furent sévères et très lucides dans le jugement des films.

En 1963, la décadence fut quasi totale et le film le plus important dut être réalisé par l'espagnol Juan Antonio Bardem. Ce film s'intitula *Los inocentes* (Les Innocents) et ne dépassa pas une qualité moyenne. Le public préféra un genre plus ouvertement grossier et *La cigarra no es un bicho* (Hôtel la Cigarra), de Daniel Tinayre, battit tous les records de recette, sur un thème d'alcôve que reprendra, en 1965, Fernando Ayala avec *Hotel alojamiento*. Cela fut bien regrettable car Ayala avait tourné en 1964 un film de première catégorie, *Paula cautiva*, sur des problèmes argentins. Mais l'échec financier de ce film et de *Primero yo* (1964) l'amena à essayer de nouvelles formes d'expression pour gagner de l'argent.

Les dernières années ne comptent qu'un seul film exceptionnel :

Los inundados qui, en 1962, reçut le prix *Opera prima* au Festival de Venise et qui traite de la vie des habitants des bords de la rivière Parana, exposés à des inondations périodiques. La richesse dans la description des personnages, le naturel de l'interprétation et une certaine touche néo-réaliste agrémentée d'une petite dose d'humour et d'une musique éloquente, ont fait de ce film un classique du cinéma national. Signalons aussi, en 1965, le film *Parajito Gomez*, sur l'adoration que les jeunes portent aux idoles de la télévision. On trouve là un style satirique d'une excellente inspiration. En 1965 également, on vit apparaître Leonardo Favio dont *Cronica de un niño solo* constitua un film d'une belle simplicité. Un acteur, Fernando Siro, tourna *Nadie oyo gritar a Cecilio Fuentes*, un bon film policier qui obtint un prix au Festival de San Sebastian.

Dans le cinéma expérimental, il faut signaler l'oeuvre de Manuel Antin dont l'indifférence pour le goût du public va de pair avec son propre goût pour la recherche. Cependant, certains critiques croient voir en lui un rénovateur. Mais ce qui est sûr, c'est que malgré quelques bons films sporadiques, notre cinéma se maintient dans une stagnation peu féconde. Cela est causé particulièrement par l'insécurité

économique, dérivée de l'apathie généralisée du public qui préfère les films étrangers. Il faut noter pourtant que, lorsque le cinéma argentin s'est intéressé aux problèmes nationaux, les spectateurs ont répondu généreusement.

2. Brésil

Quand *O pagador de promesas* (La Parole donnée) d'Anselmo Duarte, obtint à Cannes la Palme d'Or en 1962, les yeux des cinéphiles se tournèrent vers le Brésil, pays tropical avec tous les éléments voulus pour offrir un cinéma distinctif, éléments qui font que cette nation est unique au monde. Découverte en même temps que ses soeurs d'Amérique, cette nation fut colonisée par les Portugais. Notons que l'élément noir tient une place importante dans le pays, si bien que la psychologie des Brésiliens, déjà nourrie de légendes et de fantaisie, s'est enrichie d'un sens du rythme qui a fait de leur musique l'une des plus brillantes de l'époque contemporaine. Toutes ces qualités se sont cristallisées dans un art national d'une grande originalité.

Malgré tout, jusqu'à il y a peu de temps, le cinéma brésilien était pratiquement inconnu parce que les intellectuels ne lui avaient pas prêté grande attention, et que le public n'exigeait pas de produc-



La Parole donnée, d'Anselmo Duarte

tions autochtones. A partir de 1960 seulement, peut-être à cause de la perte de prestige du cinéma nord-américain, peut-être devant l'apparition d'un renouveau du langage cinématographique ailleurs dans le monde, les cinéastes brésiliens en vinrent à s'intéresser vraiment au cinéma comme forme d'expression. Il ne faut pas oublier que l'industrialisation brésilienne est un phénomène relativement récent et que le cinéma est aussi une industrie.

Ceux qui ont pris la tâche en main sont des hommes jeunes, a-

vant-gardistes, si on veut utiliser ce mot, qui ont décidé d'abandonner tout le côté conventionnel pour faire ce qu'ils appellent un "cinéma d'auteur" engagé dans les problèmes de son temps et en lutte avec les goûts traditionnels. Pour cela il suffit, en un certain sens, de montrer le Brésil tel qu'il est. La décadence de la bourgeoisie fut étalée dans *Os Cafajestes* de Rui Guerra, présenté à Berlin; la vie des habitants des faubourgs de Rio de Janeiro fut décrite dans *Porto das Caixas* de Paulo Cesar Sarceni; Nelson Pereira dos Santos

essaya le néo-réalisme dans *Rio 40 graus* et, plus tard, il décrit avec une éloquence émouvante la pauvreté du nord-est brésilien avec *Vidas secas*, que beaucoup de spécialistes considèrent comme le meilleur film sorti des studios du pays. Ce dernier film est un des rares qui soient parvenus à Buenos Aires, car malgré le voisinage géographique, il y a très peu d'occasions de voir le cinéma du Brésil en Argentine, étant donné que les exploitants hésitent à présenter des films dont la carrière commerciale semble douteuse. L'éloquence du réalisateur qui montre le chemin de croix d'une famille à travers le paysage désolé du nord-est, contrepartie tragique de la luminosité du sud, est émouvante et la photographie de Luiz Carlos Barreto tient du prodige.

O Cangaceiro de Lima Barreto et *Simba moca* de Tom Payne sont deux des films qui ont plu davantage hors du Brésil. Le premier raconte les aventures d'un bandit légendaire qui, à une certaine époque, isola la campagne brésilienne dans un but semblable à celui de Dick Turpin, soit de dépouiller les riches pour aider les pauvres. Le deuxième traite le thème de l'esclavage et les deux sont prodigieuses en scènes de violence. Cependant le sadisme et le côté spectaculaire de certaines séquen-

ces sont les éléments qui ont attiré un public international.

A hora e vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos, obtint un véritable succès d'estime à Cannes, à cause de l'équilibre avec lequel l'auteur sut narrer une histoire dans laquelle il laissait de côté l'aspect folklorique que quelques réalisateurs de son pays affectionnent.

A grande cidade, de Carlos Diegues, est une autre oeuvre de la nouvelle génération de réalisateurs brésiliens, fortement influencée pour sa part par Jean-Luc Godard. Dans son oeuvre, on décrit, avec une authenticité non exempte d'ironie, les aspects les moins connus de Rio de Janeiro. On peut aussi noter, comme valable, *A Ilha*, de Walter Hugo Khouri; et on ne peut terminer ce bref aperçu sans mentionner *Barlovento*, de Glauber Rocha, auteur également de *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

Le Brésil est fascinant comme nous l'avons remarqué, mais c'est aussi un grand volcan en puissance, étant donné que la pauvreté, qu'il serait peut-être plus juste d'appeler misère, enserre la plus grande partie du pays. On commettrait une erreur en essayant de deviner ce qu'est la nation brésilienne à travers les couleurs de Rio de Janeiro ou à travers la pro-

digieuse industrialisation de Sao Paulo, sans oublier l'aseptique Brasilia.

Il y a des millions de sous-alimentés au Brésil et une bonne partie de son énorme territoire est encore inexploré. A cause de cela, on ne peut parler d'une culture achevée, étant donné qu'il y a beaucoup de sauvagerie dans la nation. De là vient que les cinéastes plus jeunes essaient, même si c'est d'une manière angoissée, de s'in-

troduire dans les sentiers arides de ce mystère national où la sorcellerie et même, dans certaines occasions, le cannibalisme sont monnaie courante. C'est la raison pour laquelle les réalisateurs, préoccupés de l'avenir de leur patrie, semblent, dans certains cas, exagérer un peu l'exposé des misères. Mais il s'agit là d'un cinéma-vérité beaucoup plus authentique que d'autres qui portent un tel nom, pour la simple raison qu'ici, sans aucun doute, il y a une vérité à découvrir.

Dios y el diablo en la tierra del sol, de Glauber Rocha

