

INTRODUCTION

Le Nouveau Cinéma latino-américain (NCL) est un concept largement employé et largement contesté.

Largement employé : d'habitude, il est utilisé pour faire référence à un groupe de films, réflexions théoriques et cinéastes latino-américains des années soixante et soixante-dix à l'idéologie révolutionnaire. Il désigne aussi, à grands traits, des initiatives de renouvellement esthétique et de modernisation structurelle des cinémas d'Amérique latine. Il évoque, à première vue, un concept vague, car il est impossible d'établir un nombre précis de cinéastes ou de films faisant partie du NCL et parce qu'il est difficile de déterminer la période exacte qu'englobe ce terme. Pire encore, les enjeux idéologiques et les projets esthétiques des cinéastes sont très variés et parfois contradictoires. La révolution esthétique et politique comprise dans le terme a été envisagée de manière très diverse par les différents acteurs engagés dans le NCL. Cependant, nous souhaitons souligner qu'il ne s'agit pas d'un terme créé par les chercheurs en cinéma latino-américain, mais par les cinéastes eux-mêmes. Dès la fin des années soixante et tout au long des années soixante-dix, de nombreux réalisateurs et producteurs argentins, brésiliens, boliviens, chiliens, cubains, colombiens, péruviens, uruguayens, vénézuéliens et – dans une moindre mesure – mexicains ont revendiqué l'existence d'un nouveau cinéma sous-continentale. Il en va de même pour toute une critique cinématographique de gauche. Le terme a été défini à plusieurs reprises par ces acteurs¹ comme « le » cinéma « authentiquement » latino-américain, parce que le seul à défendre les luttes de libération des peuples latino-américains et le seul à incarner leur « identité ». Il s'agit, bien sûr, d'une manière de gagner du poids à l'échelle mondiale, notamment vis-à-vis des cinémas européens et d'Hollywood.

Les premiers à réaliser des travaux théoriques sur le NCL ont été les mêmes cinéastes qui faisaient partie de celui-ci et leurs textes sont souvent une défense sans réserve du concept. À partir des années soixante-dix, quelques critiques européens et nord-américains ont commencé à écrire une histoire revendicative du NCL². À la même époque, et surtout

-
1. Voir par exemple : COMITÉ DE CINEASTAS DE AMÉRICA LATINA, *Por un cine en América Latina : Encuentro de Cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*, Caracas, Salvador de la Plaza, 1974, p. 9-11 ; COMITÉ DE CINEASTAS DE AMÉRICA LATINA, *Por un cine en América Latina : V Encuentro de Cineastas latinoamericanos*, Caracas, Salvador de la Plaza, 1978, p. 15.
 2. Nous pouvons notamment citer : MARTÍNEZ TORRES A. et PÉREZ ESTREMER M., *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelone, Anagrama, 1973 ; BURTON J., *Cinema and Social Change in Latin America : Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986.

pendant les années quatre-vingt, le concept a été employé et défendu par de nombreux chercheurs latino-américains, notamment à Cuba. Ensuite, dans les années quatre-vingt-dix, l'intérêt des chercheurs des universités anglo-saxonnes pour le NCL³ est perceptible.

Ces dernières années, ce sont surtout les critiques et chercheurs cubains qui continuent à soutenir non seulement l'existence du NCL, mais aussi l'actualité de ses postulats latino-américanistes. En 2007, Rufo Caballero considérait que le NCL existait toujours parce qu'il avait su se rénover tout en gardant une « attitude » envers le cinéma et les sociétés latino-américaines :

« Le NCL, afin de persister, a dû se suicider et renaître à plusieurs reprises. Il a dû réviser des sillons qui un jour étaient de la sève nouvelle et le lendemain des dogmes stériles. Pourquoi pouvons-nous pourtant assurer qu'il existe de nos jours, très vif et renouvelé ? La survivance du NCL est probablement la plus grande constatation culturelle de ce que l'utopie produit du réel. Par définition, nous savons que lorsque l'utopie se réalise, elle meurt. L'utopie existe, nous anime et s'anime elle-même, mais seulement à condition d'être un mirage, d'être une illusion fugitive, d'être impossible à réaliser. Quarante ans de NCL démontrent de manière très précise que toute règle a une exception et toute utopie une possibilité⁴. »

Nous ne pouvons cependant que conclure des mots de Caballero que la vigueur du terme s'obtient au prix de l'effacement de toute spécificité, à part peut-être celle d'un certain état d'esprit pas tout à fait défini.

Largement contesté : à partir des années quatre-vingt, des chercheurs – particulièrement d'origine latino-américaine – ont réfuté le concept, dans le but de mettre en avant les particularités des cinématographies nationales. Fernão Ramos le considère comme une « entité abstraite, faussement homogène⁵ », acceptable en tant que « consigne politique », mais sans « organité historique », car selon lui à l'époque de l'avènement du concept il n'y avait pas de rapports ou d'échanges importants entre les cinémas latino-américains : « Dans le cas spécifique de leur origine, dans les années soixante, l'isolement des deux centres les plus dynamiques du nouveau cinéma du continent est un fait : Cuba et le Brésil⁶. »

Pour sa part, Tzvi Tal parle même d'une envie d'exotisme de la part des chercheurs des académies anglo-saxonnes qui ont employé le concept – il ne mentionne pas les travaux sur le NCL publiés dans d'autres régions⁷. Il s'agit d'après lui d'un terme qui ne

3. Nous pouvons notamment citer PICK Z., *The New Latin American Cinema: a continental Project*, Austin, University of Texas Press, 1993 ; MARTIN M. (ed.), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1997. Le livre, organisé en deux volumes, inclut des articles de Zuzana Pick, Ana M. López et Julianne Burton, les trois chercheuses de l'académie des États Unis qui ont le plus travaillé autour de la notion de NCL.

4. CABALLERO R., « El cielo del custodio Nuevo Cine Latinoamericano, en forma de preludeo », disponible sur : [<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital08/cap01.htm>] (consulté le 4 mars 2015, nous traduisons).

5. RAMOS F., *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, São Paulo, Senac, 2008, p. 381 (nous traduisons).

6. *Ibidem*, p. 385 (nous traduisons).

7. « L'actuelle hégémonie académique anglo-saxonne postcoloniale, visible dans les travaux de chercheurs tels qu'Ana López et Zuzana Pick, a postulé l'image d'un Projet Continental forgé au sein du cinéma latino-

prend pas en compte les conditions particulières des contextes nationaux dans lesquelles ont été réalisés les films latino-américains de l'époque :

« Les tentatives de rassemblement et de solidarité cinématographique furent une expression authentique de résistance à la colonisation culturelle et à l'oppression néocoloniale, mais elles eurent un impact réel minime, à cause des limitations imposées par les différences idéologiques et politiques, les régimes au pouvoir, le contrôle de la police, le contrôle idéologique, les communications difficiles et le manque de ressources. Le Projet Continental, s'il exista, fut surtout en mots, mais sa recherche satisfait la curiosité coloniale pour l'exotique⁸. »

Selon Paulo Antonio Paranaguá, le NCL est « tautologique » : il n'existe que parce que certains cinéastes latino-américains le considèrent ainsi. Étant données les divisions à l'intérieur du sous-continent et l'hétérogénéité esthétique des productions, parler d'une unité du cinéma latino-américain est une utopie. Dans ce sens, de manière provocatrice, Paranaguá affirme que l'unité de l'espace cinématographique latino-américain n'est une réalité que pour Hollywood et quelques productions européennes : « L'Amérique latine constitue un marché – naturel ou artificiel, peu importe – uniquement pour les cinématographies dominantes⁹. »

Les remarques de ceux qui ont relativisé le terme sont loin d'être inexactes. Comme nous l'avons dit plus haut, le NCL est un concept flou et le survaloriser entraîne le risque de réduire à néant la singularité et la richesse de nombreux cinéastes, collectifs, mouvements et écoles des pays latino-américains. D'ailleurs, pour les cinéastes eux-mêmes, les projets latino-américanistes n'ont jamais bénéficié de plus d'attention que les projets nationaux – mais il faut dire que les deux sphères ont coexisté sans s'exclure mutuellement, qu'elles sont au contraire imbriquées. Nier le concept entraîne le risque d'effacer de l'analyse les objectifs latino-américanistes de nombreux agents des champs cinématographiques du sous-continent.

Une troisième possibilité à mi-chemin entre la *revendication* et la *négation* serait de garder le terme, tout en prenant des précautions. L'écrire entre guillemets pour se distancier de lui – jamais totalement – ou, de manière plus radicale, comme le fait Dominique Noguez dans son *Éloge du cinéma expérimental*, rayer systématiquement le terme (mais sans l'effacer), afin de le conserver et le contester à la fois.

Cependant, peut-être que l'approche la plus pertinente serait de ne pas tomber dans l'opposition existence-inexistence. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire de ne suivre ni le chemin de la revendication ni celui de la contestation. Ce livre n'a pas pour objectif de discuter de l'existence (ou de l'inexistence) du NCL. Nous ne voulons pas prouver que les cinéastes qui ont revendiqué l'existence du NCL avaient tort ou raison. Nous

américain, dans les années soixante, qui serait l'Autre du cinéma d'Hollywood », Tzvi T., *Pantallas y Revolución, una visión comparativa del cine de liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumière, université de Tel Aviv, 2005, p. 72-73 (nous traduisons).

8. *Ibidem*, p. 73 (nous traduisons).

9. Passages tirés du livre : PARANAGUÁ P. A., *Cinema na América Latina : Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L & PM, 1985, p. 91-92. Paranaguá lui-même les a traduits dans le livre : PARANAGUÁ P. A., *Le cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 185.

voulons, en revanche, être attentifs à ce que les sources ont manifesté à plusieurs reprises à l'époque¹⁰ : leur volonté d'unité latino-américaine. Notre projet est de déterminer pourquoi ces sources, à la fin des années soixante, ont commencé à soutenir l'existence d'un NCL malgré les profondes différences entre les tentatives de renouvellement des cinémas latino-américains.

Pour ce faire, nous allons analyser un certain nombre de films et d'écrits théoriques des cinéastes qui ont revendiqué l'existence du NCL. Nous étudierons aussi les rencontres cinématographiques – le terme, en effet, a surgi lors de festivals de cinéma latino-américain, à la fin des années soixante – et d'autres types d'échanges, dont la correspondance personnelle des réalisateurs, les séjours à l'étranger de certains cinéastes, la signature d'accords bilatéraux entre instituts cinématographiques¹¹. L'analyse de ces sources n'est pas orientée de façon à déterminer l'avènement d'« une » esthétique latino-américaine; elle vise plutôt à étudier le développement d'un réseau qui a essayé de briser l'isolement des cinémas latino-américains. Il s'agit d'établir les connexions entre les différents agents, les projets conjoints, les dialogues esthétiques, la circulation d'idées et leur resémantisation, voire les transferts culturels¹².

Nous soulignons que le projet du NCL entraîne aussi des transferts transatlantiques, même si leur étude n'est pas le but principal de ce travail. Malgré les efforts pour s'émanciper des modèles esthétiques euro-centriques et malgré la revendication d'une identité culturelle latino-américaine, les rapports entre les cinéastes latino-américains et l'Europe sont souvent assez étroits. Mais, les premiers ont essayé d'établir la médiation à partir d'une logique différente de celle centre-périphérie. Ils les ont davantage conçus comme une collaboration que comme une dépendance. En effet, la dénonciation de la dépendance économique et culturelle de l'Amérique latine est l'un des principaux *leitmotive* du NCL.

Notre intention n'est pas de proposer dans ces pages un panorama des films et cinéastes « incontournables » du NCL. Nous entendons plutôt étudier le développement du réseau latino-américaniste, les principaux enjeux du projet, les principales manières de le concevoir, ses contradictions et ses limites. La sélection du corpus a été faite en fonction de ces objectifs; ce qui importe, c'est son rôle dans la médiation culturelle et

10. Comme le suggère Jacques Heers, à l'heure d'établir les raisons qui motivent un phénomène, il est important d'entendre ce que les sources ont dit. Certes, on ne peut pas limiter l'analyse à cela, mais on ne peut pas non plus s'en passer. HEERS J., *Libérer Jérusalem. La première croisade*, Paris, Perrin, 1995.

11. Nous avons privilégié autant que possible le travail avec les sources de l'époque. Cependant, il n'est pas possible de répondre avec ce matériel à toutes les questions émergeant de l'objet d'étude. C'est pour cette raison que nous avons interviewé quelques cinéastes actifs à l'époque. Ces interviews ont été d'un grand intérêt du fait des multiples pistes de recherche qu'elles ouvrent.

12. Le concept de « transfert culturel » a été développé à partir des années quatre-vingt, notamment dans les travaux de Michel Espagne sur les rapports culturels entre la France et l'Allemagne à partir du XVIII^e siècle. Michel Espagne considère le « transfert culturel » comme un processus de métamorphose, réinterprétation et glissement de sens qu'expérimentent les objets culturels dans leur passage vers de nouveaux espaces : « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage », ESPAGNE M., « La notion de transfert culturel », *Revue, Revue Sciences/Lettres*, n° 1, avril 2013, disponible sur : [<http://rsl.revues.org/219>] (consulté le 4 mars 2015). Voir aussi : ESPAGNE M., *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

non pas d'autres critères tels que le statut de « chef-d'œuvre » accordé traditionnellement à des films précis ou la virtuosité de certains « auteurs ». Bien que la période d'étude commence aux alentours de l'année 1960, nous avons décidé de porter notre attention principalement – mais pas exclusivement – sur les années durant lesquelles se produit l'écllosion du terme et s'intensifient les rapports entre cinéastes, inspirés du discours révolutionnaire de l'Organisation latino-américaine de solidarité (OLAS). Nous avons délimité cette sous-période entre le Festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar (Chili, 1967¹³) et la Rencontre de réalisateurs de Caracas (Venezuela, 1974). Il s'agit, bien évidemment, de repères temporels et non de limites strictes, car le processus ne commence pas plus qu'il ne finit à une date précise.

Nous avons retenu un corpus de films et de manifestes ou essais théoriques produits entre le tournant des années soixante et 1974. Ce sont souvent les cinéastes les théoriciens de leurs propres films et, en général, du NCL. Plus que jamais dans l'histoire des cinémas latino-américains, les pratiques filmiques et les théories cinématographiques sont imbriquées. Il existe un mouvement les reliant dans les deux sens : de la pratique à la théorie et de la théorie à la pratique. Nous avons donné la priorité à la sélection des films tournés par des cinéastes devenus théoriciens, afin d'analyser ces rapports. Ces cinéastes sont : les Cubains Santiago Álvarez et Julio García-Espinosa ; les Argentins Fernando Birri, Fernando Solanas et Octavio Getino ; le Brésilien Glauber Rocha et les Chiliens Miguel Littin et Carlos Flores. De même, nous avons sélectionné des textes d'Alfredo Guevara, fondateur et directeur de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), l'un des principaux médiateurs du processus.

Il y a bien sûr d'autres cinéastes importants auxquels nous aurions pu consacrer des analyses approfondies, tels que Jorge Sanjinés ou Tomás Gutiérrez Alea. Cependant, dans les deux cas, leurs œuvres théoriques n'ont connu une circulation importante et une répercussion considérable en Amérique latine qu'à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt¹⁴. Et comme nous voulons analyser les rapports entre pratique et théorie sur la période 1960-1974, l'insertion de ces textes s'avérait problématique. Le cinéaste cubain, de surcroît, ne semble pas particulièrement s'intéresser au projet sous-continentale. Malgré l'importance de Gutiérrez Alea, d'autres cinéastes ont joué un rôle plus actif dans l'établissement du réseau.

Dans le cas des longs-métrages cubains de fiction, nous aurions pu choisir d'analyser, par exemple, les œuvres-clés de la période des cinéastes comme Humberto Solás (*Manuela*¹⁵, 1966, *Lucía*, 1968), Tomás Gutiérrez Alea (*Mémoires du sous-développement*, 1968), ou encore Manuel Octavio Gómez (*La première charge à la machette*, 1969). Nous avons cependant privilégié *Les Aventures de Juan Quin Quin* (Julio García-Espinosa, 1967).

13. C'est aussi l'année où se tient à La Havane la conférence de l'Organisation latino-américaine de solidarité.

14. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* de Sanjinés avec le groupe *Ukamau* fut publié pour la première fois par Siglo XXI Editores, Mexico, 1979. Le livre se compose de communications, interviews, fragments de scénarios et résumés des films. Les textes furent écrits entre 1972 et 1978. *Dialéctica del espectador* ne fut publié sous forme de livre qu'en 1982 par l'*Unión de escritores y artistas* de Cuba. AVELLAR J. C., *A ponte clandestina, teorías de cinema na América Latina*, São Paulo, Editora 34, 1995, p. 256, 312.

15. Les titres des films n'ayant pas été distribués en France ou des textes n'ayant pas été traduits en français sont en langue originale.

Ce film permet en effet d'analyser la manière dont se développent les stratégies de diffusion de l'idéologie révolutionnaire dans une production destinée à un public populaire, et il rend aussi compte de la révision critique de certains genres hollywoodiens – le western et les films d'aventures – et des tentatives de rénovation des formes cinématographiques dans une comédie. Par ailleurs, c'est dans ce film que trouvent largement leur origine les préoccupations théoriques qui amèneront García-Espinosa à écrire l'un des textes théoriques les plus importants de cette période, *Por un cine imperfecto*.

Dans le premier chapitre, nous allons analyser globalement les principaux enjeux du NCL, ainsi que l'évolution du réseau latino-américain dans la période d'étude. Pour ce faire, nous étudierons d'abord le concept à partir des idées de « nouveauté » et de « latino-américanité », notions qui lui sont étroitement associées, mais qui, comme nous le verrons, sont aussi en rapport avec d'autres phénomènes politiques et culturels de l'époque – par exemple les mouvements de libération latino-américains et les « nouveaux cinémas » européens. Ensuite, nous tenterons de mettre en relief la manière dont elles se manifestent au cours des rencontres de cinéastes latino-américains ayant eu lieu en Italie, au Chili et au Venezuela pendant les années soixante. Ces événements s'avèrent d'une grande importance, en tant que lieu de confluence et plateforme de visibilité des initiatives de renouvellement des cinémas de la région.

Une fois établis les contours généraux du projet du NCL, nous aborderons dans le reste des chapitres l'imbrication de l'espace national et du latino-américain dans la démarche artistique des cas sélectionnés. En ce sens, le premier chapitre a été conçu pour établir le cadre du NCL, alors que les autres cherchent à approfondir ce cadre. Cette étude est aussi limitée en termes géographiques. Nous proposons de la centrer dans des expériences brésiliennes, argentines, chiliennes et cubaines. Chaque chapitre correspond à l'une de ces expériences. Il y a un chapitre sur un cas brésilien et un autre sur un cas chilien. Cependant, étant donné que pour Cuba et pour l'Argentine nous avons sélectionné plusieurs cas d'analyse, nous avons préféré consacrer deux chapitres à chacun de ces pays afin d'aborder la spécificité de chacune de ces expériences.

De même, nous avons décidé d'organiser les chapitres de manière à situer d'abord des processus et des manifestations artistiques qui ont leur origine avant le début de l'utilisation massive du terme NCL (au festival de Viña del Mar de 1967). Ainsi, nous consacrerons les deuxième, troisième et quatrième chapitres à l'étude, respectivement, de la création de l'ICAIC et l'essor du *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; du cinéma « national, réaliste et critique » de l'École documentaire de Santa Fe, en Argentine; et du développement du discours latino-américaniste de Glauber Rocha à partir des thèses de *l'Esthétique de la faim*.

Les trois derniers chapitres sont consacrés à des processus et manifestations artistiques qui ont eu lieu lorsque le concept et le projet sous-continentale avaient déjà été plus clairement définis : le film *L'Heure des brasiers* et le manifeste *Vers un troisième cinéma* des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino (chapitre v); le « cinéma imparfait » du Cubain García-Espinosa (chapitre vi); les tentatives de renouvellement cinématographique pendant l'Unité populaire chilienne (chapitre vii). Cette organisation nous semble la meilleure manière de montrer comment le travail théorique et les films des réalisateurs de cette période opèrent, en général, en intégrant à leurs discours

ou en discutant le travail réalisé auparavant par d'autres cinéastes. Ce travail d'intégration ou de discussion est beaucoup plus évident dans les manifestes écrits vers la fin de notre période d'étude (par exemple *Le manifeste des cinéastes de l'Unité populaire*, paru au Chili en 1970) que dans les premiers manifestes (comme ceux de Fernando Birri, en Argentine) écrits à la fin des années cinquante. Il ne s'agit néanmoins que d'une manière d'organiser l'analyse et non d'une périodisation au sens strict.

Étant données nos aspirations à étudier les différents positionnements des cinéastes latino-américains qui concourent au projet du NCL, ainsi qu'à analyser les médiations et transferts qui ont caractérisé le réseau latino-américaniste, il nous semble nécessaire d'explicitier nos propres transferts culturels. Ils déterminent dans une grande mesure nos observations. Ce livre est issu d'une thèse en cinéma soutenue en octobre 2012, à l'École supérieure d'audiovisuel (ESAV) de l'université de Toulouse 2-Le Mirail (aujourd'hui université Toulouse 2-Jean Jaurès) sous la direction de Monsieur le professeur Guy Chapouillie¹⁶. Le travail original a été approfondi grâce à des discussions entamées dans le groupe de recherche *História e Audiovisual : circularidades e formas de comunicação* dirigé par Messieurs les professeurs Marcos Napolitano et Eduardo Morettin de l'université de São Paulo. Nous avons également incorporé des recherches réalisées dans le cadre d'un post-doctorat en histoire à l'université de São Paulo, supervisé par le professeur Napolitano. Ce qui à première vue semble être un travail de recherche se nourrissant d'une hybridation franco-brésilienne se voit (encore) complexifié du fait que l'auteur n'est ni Français ni Brésilien, mais Chilien naturalisé Espagnol. Ces croisements sont probablement à l'origine de notre intérêt pour l'étude d'un réseau de cinéastes, des films et des textes qui ont essayé de mettre en avant les connexions transnationales à une époque où les projets révolutionnaires et de libération bouleversaient les sociétés latino-américaines.

16. Un premier ouvrage issu de ce travail de thèse a été publié au Chili, en espagnol : DEL VALLE DÁVILA I., *Cámaras en trance : el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago, Cuarto Propio, 2014.