

Présentation

*Fragments d'un abécédaire :
documentaires en Amérique latine
au XXI^e siècle*

Carla FERNANDES

Université Lumière Lyon II



Emmanuel LARRAZ

Université de Bourgogne

Alors que ce numéro 92 est en cours de bouclage, en même temps qu'est sur le point de s'achever sans doute un des semestres les plus difficiles et mouvementés qu'ait connus l'université française, les pensées et les remerciements des deux coordonateurs Carla Fernandes et Emmanuel Larraz vont à Jacques Gilard, à qui est dédié ce dossier, aux auteurs (Julie Amiot, Magali Kabous, Joaquín Manzi, Paulo A. Paranaguá, Amanda Rueda, Emmanuel Vincenot) et aux réalisateurs (entre autres Mariano Llinás et Fernando Pérez) qui ont transmis leurs textes critiques ou de création ainsi que les photos diverses qui les illustrent.

L'on sait qu'il y a eu un renouveau du cinéma documentaire depuis quelques années et des succès surprenants obtenus en salles, dans plusieurs pays, avec des longs métrages tels que *Fahrenheit 9/11* de

l'Américain Michael Moore en 2004, *Le cauchemar de Darwin* de l'Autrichien Hubert Sauper en 2005 et *Etre et avoir* du Français Nicolas Philibert en 2002. Nous avons voulu montrer que l'Amérique latine n'est pas restée en marge de cette explosion de vitalité et de créativité dans le cinéma documentaire en ce début du XXI^e siècle. Grâce à l'existence de quelques sociétés de production telles que *Cine Ojo* en Argentine, *Videofilms* au Brésil et à la création de festivals spécialisés tels que le *Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires* (BAFICI) et *Todo é verdade/It's all true* de Rio de Janeiro ou le *Forum.doc* de Belo Horizonte, pour ne citer que les plus importants, les longs métrages documentaires peuvent être vus du public et parfois même, trop rarement, être distribués en salles. S'il y a toujours des documentaires « engagés » qui montrent une réalité, comme le disait Buñuel à propos des *Hurdes*, dans l'espoir de la changer, de la faire évoluer, dans une démarche citoyenne et en assumant le rôle de témoignage dérangeant, de contrepoids au flux des images fugaces de la télévision, il y a eu l'apparition de nouvelles formes et notamment de nombreux documentaires à la première personne. Le développement de cette tendance à l'autobiographie¹ – qui a permis le succès en France du long métrage *Les plages d'Agnès*, César du meilleur documentaire en 2009 et, en Espagne, de *Bucarest, la memoria perdida*, d'Albert Solé, « Goya a la mejor película documental », toujours en 2009 – est également visible en Amérique latine. La porosité des frontières entre documentaire et fiction, qui a toujours existé et qui avait été signalée, notamment par Jean-Luc Godard, semble être plus grande que jamais et il arrive qu'elle se trouve au cœur même du dispositif de représentation.

Conçu comme un prolongement au premier dossier de la revue *Caravelle*, nouvelle formule, consacré à « La France et aux cinémas d'Amérique latine » (n° 83, 2004) où nous notions un retour au cinéma politique, « Cinémas du réel en Amérique latine au XXI^e siècle » insiste à nouveau sur la pluralité, tant territoriale que cinématographique, et s'intéresse cette fois au film documentaire dans ses multiples dimensions de genre, de forme, de sujet, ou encore d'écriture, et cela six ans après le volume coordonné par Paulo Antonio Paranaguá et publié en Espagne sous l'égide du Festival de Málaga : *Cine documental en América Latina* (Ed. Cátedra, Madrid, 2003), en plus de cinq cents pages, étudie les documentaristes les plus importants depuis l'époque du muet jusqu'au début du XXI^e siècle. Nous avons voulu souligner la diversité des productions latino-américaines, qui constituent nos objets d'étude, et les mettre en valeur à travers une construction cartographique autant qu'alphabétique du dossier qui nous fait aller de l'Argentine, à la Bolivie, au Brésil, à la Colombie et au Chili ici réunis, puis à Cuba doublement

¹ « Cinéma et autobiographie », in *Positif*, n° 470, avril 2000.

représentée, au Mexique et enfin au Paraguay. Les réalisateurs voyagent, se forment en dehors de leurs pays respectifs (Ramiro Gómez à Cuba et en Equateur ou Camila Guzmán à Cuba puis en France), réalisent des documentaires sur la réalité la plus tangible de leurs pays d'origine, mais depuis la France et pour la France (Carmen Castillo et Catalina Villar). Les œuvres analysées ici recouvrent essentiellement les années 2005-2008, certaines d'entre elles sont comparées à des productions du début des années 2000, permettant de dégager un certain nombre à la fois de constantes mais aussi d'évolutions perceptibles.

Notre abécédaire des documentaires latino-américains s'arrête en premier sur l'Argentine, un des pays qui, avec le Brésil, Cuba et le Mexique, tous trois également représentés, possède une des cinématographies les plus significatives tant du point de vue des films de fiction que des documentaires. Joaquín Manzi s'est interrogé sur la part de fiction dans quelques documentaires argentins, relevant la porosité des frontières et les transgressions à l'œuvre dans des films hybrides, polémiques et inclassables qui abordent « la prise en compte des minorités, situées aux marges de la société et de l'identité nationale ; la mémoire individuelle des traumatismes engendrés par le terrorisme d'état ; la place de la création artistique dans un contexte économique et social critique. » Ce corpus lui permet de montrer précisément la force et le caractère protéiforme du documentaire le plus actuel, avant de replacer les films analysés dans un état des lieux, qui éclaire utilement le rôle des maisons de production, des festivals et de la télévision dans le devenir de ce documentaire argentin.

La Bolivie est présente quant à elle grâce à *Cocalero*, un film tourné entre La Paz et le Chapare, pour une société de production argentine, par un jeune cinéaste, né au Brésil et élevé en Equateur. Influencé notamment par le documentariste brésilien João Moreira Salles, Alejandro Landes a vu l'importance d'un témoignage sur la campagne électorale de celui qui allait devenir le premier Indien à accéder à la présidence de son pays en Amérique latine.

Pour ce qui est du Brésil, Paulo Antonio Paranaguá commence son état des lieux de la situation du nouveau documentaire brésilien dont Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais sont les principaux foyers de production en rappelant que : « En lo que va de siglo, el documental ha sido una de las vertientes más dinámicas y creativas del cine brasileño » et que ce renouveau s'effectue dans un dialogue avec l'autre grand mouvement de renouveau du cinéma brésilien qu'a constitué le *Cinema Novo*. Il considère également que : « Menos sometido a las consideraciones comerciales, menos costoso, el documental ha mostrado mayor capacidad de renovar sus enfoques, sus formas narrativas, sus objetos y sus dispositivos estéticos ». Cette caractéristique se vérifie dans

la production documentaire d'autres pays représentés dans le dossier. Mais Paulo A. Paranaguá relève aussi des différences, susceptibles d'approches comparatives dans de futurs travaux : « La memoria de los años de la dictadura militar no ocupa el mismo lugar en el documental brasileño que en el argentino o uruguayo o chileno, donde los hijos de desaparecidos o de militantes muertos han empezado a cuestionar el pasado y a hacer oír su propia voz ». L'analyse de cet historien du cinéma a également le mérite de se conclure par des chiffres et évoque la situation économique d'un secteur dont l'équilibre financier reste fragile. Sachant fort bien que la coopération avec la télévision est désormais incontournable pour les cinéastes, quelle que soit leur spécialité, il appelle de ses vœux la création au Brésil, pays de 193 millions d'habitants, rappelle-t-il, d'une chaîne spécialisée qui permettrait, sur le modèle du *Public Broadcasting System* (PBS) aux Etats-Unis, une meilleure diffusion d'un cinéma actuellement si dynamique.

La Colombie et le Chili apparaissent réunis dans l'étude d'Amanda Rueda qui, à partir de deux films, *Bienvenus en Colombie* (2003) de Catalina Villar et *Rue Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, réfléchit sur la spécificité des œuvres réalisées par des cinéastes qui vivent en exil et sont retournées dans leur pays d'origine respectif pour filmer des documentaires. Le lieu d'énonciation cinématographique est défini comme « un entre-deux » entre le territoire d'origine et le territoire d'accueil qui, dans ce cas, est la France. L'apport d'Amanda Rueda à la réflexion sur le « latino-américain » construit et réinventé depuis l'exil et depuis des espaces transfrontaliers prolonge la réflexion entreprise dans le dossier « La France et les cinémas d'Amérique latine » (*Caravelle*, n° 83, 2004) auquel elle avait également participé et relance la réflexion sur le documentaire comme construction subjective d'un territoire, d'une langue, d'un passé rêvé et imaginé depuis le présent de l'exil français.

Une des deux analyses sur le documentaire cubain incluses dans ce dossier, celle que Magali Kabous consacre à Camila Guzmán et à son film *Le rideau de sucre* (2007) pose ce même problème de la nationalité de la réalisatrice, d'origine chilienne, mais qui a tourné un film documentaire avec le soutien de l'Ecole de San Antonio de los Baños, où elle tente de préserver la mémoire de ce que fut son enfance et son adolescence cubaines sans occulter le fond de réalité nationale et internationale sur laquelle elles se sont déroulées. C'est donc l'image cinématographique inhabituelle d'une Cuba terre d'accueil d'exilés, et non pas exclusivement lieu duquel on s'exile, que ce documentaire donne à voir en même qu'une recherche plus personnelle du temps perdu d'une enfance cubaine. Ce dernier aspect est sans doute passé au second plan dans le contexte de célébration des cinquante ans de la Révolution cubaine.

Cuba est mise à l'honneur dans une seconde contribution que l'on doit à Emmanuel Vincenot pour qui le documentaire cubain actuel, dont *Suite Habana* de Fernando Pérez constitue un exemple emblématique, s'éloigne des traces des documentaires de propagande des années 1960-1970 : « Si l'on compare cette période à celle d'aujourd'hui, les derniers titres diffusés en festival ou en salle à l'étranger peuvent laisser penser que les nouveaux documentaristes cubains ont abandonné la posture militante de leurs aînés et que leurs films ne servent plus de courroie de transmission du régime ». A travers l'analyse de *Montaña de luz* (2005) de Guillermo Centeno, Emmanuel Vincenot démontre comment cette vision du documentaire cubain peut être complétée. Inscrit dans la droite ligne de la tradition du documentaire médical, *Montaña de luz* lui permet de « mettre en évidence la permanence à Cuba d'un cinéma officiel, de propagande, dont le discours est soumis, comme aux premiers temps de la Révolution, à des impératifs de politiques intérieure et extérieure. » L'auteur s'attache également à « l'imaginaire colonial » qui transparait de ce documentaire médical, genre sur lequel peu d'études ont été publiées.

Les articles sur le Mexique et le Paraguay, qui clôturent l'abécédaire fragmentaire du dossier, reviennent sur la part de la fiction dans le documentaire et celle de la réalité dans la fiction. S'appuyant sur un entretien inédit que Francisco Vargas lui a accordé en mars 2009 et sur différents articles que la revue *Cinémas d'Amérique latine* consacre au cinéma mexicain (n° 12, 2004) et à Francisco Vargas (n° 14, 2006), Julie Amiot se fonde sur *Tierra Caliente* (2004) et *El violín* (2005) et conclut que : « l'analyse de la forme et du contenu des deux films montre que leur association a l'intérêt de poser le problème de la diffusion du cinéma documentaire, tout en tentant de le résoudre sur le plan commercial ».

Tierra roja (2006) de Ramiro Gómez est un des rares documentaires paraguayens ayant intégré le circuit des festivals en Amérique latine mais aussi en France et en Europe, sans doute parce que le réalisateur s'est formé à Cuba et que c'est une ONG suisse, Helvetas Paraguay, qui est à l'origine du projet. Le sujet qui y est abordé touche aux problèmes de la terre, la condition paysanne, la question indigène et celle de la préservation des écosystèmes qui permettent le maintien des peuples autochtones sur leur territoire, la survie de leur langue – à noter l'omniprésence du guarani tout au long de ce documentaire – ou leur survie tout court. Ces mêmes thématiques sont au cœur du film de fiction de Marco Becchis, *La terre des hommes rouges* (2008) soutenu par l'ONG *Survival International* et se focalisant sur les Guarani-Kaïowa du Mato Grosso brésilien.

Le dossier sur « Cinémas du réel en Amérique latine au XXI^e siècle » est conçu en continuité avec la section « Entretien » de ce même numéro de *Caravelle* puisque y figure le résultat d'un intéressant échange entre le

réalisateur cubain Fernando Pérez, plusieurs fois évoqué dans les analyses du dossier, et Magali Kabous. En fin d'entretien, Fernando Pérez donne quelques informations quant au documentaire sur l'enfance et l'adolescence de José Martí auquel il est en train de travailler.

Enfin, « Cinémas du réel en Amérique latine au XXI^e siècle » a donné lieu à la création d'une nouvelle section, peut-être éphémère mais bienvenue dans le cas présent, consacrée à un Scénario du réalisateur argentin Mariano Llinás. Comme Fernando Pérez et en toute générosité, il a fait parvenir depuis l'Argentine deux versions du scénario de son documentaire *Balnearios* ainsi que l'affiche qui l'accompagne. C'est finalement la version la plus courte que le lecteur pourra ici découvrir. Il s'agit d'un document de grande valeur pour les études autour du documentaire puisque nombre de réalisateurs insistent sur le fait qu'une des grandes différences avec la fiction, c'est que pour leurs documentaires ils travaillent précisément sans scénario.

Que ces deux réalisateurs, et tous les autres qui sont intervenus à un niveau ou un autre, soient ici remerciés ainsi que tous les auteurs qui ont permis de jeter les bases de cet abécédaire à compléter ultérieurement pour que puisse se réaliser une lecture sans cesse actualisée des cinémas d'Amérique latine, dans leur forme documentaire et fictionnelle, réelle et vivante.