

Évolution du cinéma latino-américain au travers de la cinématographie de Patricio Guzmán

Claudia Adrianzen, Université Toulouse - Jean Jaurès

Introduction

Amanhã começou ontem (demain a commencé hier), dit Jose Carlos Avellar (2003), dans un article où il parle de six documentaires brésiliens sortis en 2002. Ces films, très divers quant à leur thématique et à leur forme, étaient liés par leur volonté de "composer une réflexion à partir du montage des reflets du quotidien pour interroger, en même temps, la chose regardée et la façon de regarder" (Avellar, 2003 : 95). Selon Avellar, cette volonté, qui existait déjà dans les années 60, visait à inventer des formes de composition cinématographique. Le cinéma est ainsi une forme artistique qui se ré-invente en réponse à son contexte, tout en héritant de son histoire et sa tradition.

Ici, notre objet est le documentaire d'Amérique Latine. Or, certaines études sur l'histoire de ce cinéma, comme celles de Paulo Paranaguá (2003), jugent impossible parler d'une "école documentaire latino-américaine", comme on le fait pour l'école anglaise par exemple. D'abord en raison d'une discontinuité dans la production cinématographique et aussi à cause de la diversité des formes de production dans les différents pays. Cependant, notre travail ne cherche pas à prouver la spécificité du documentaire latino-américain, mais simplement à mettre l'accent sur les usages du langage documentaire par des réalisateurs de cette région. Par ailleurs, depuis la fin des années 1960, réalisateurs et professionnels du cinéma revendiquent des points communs entre les différents pays et cherchent à construire des solutions productives et stylistiques pour le cinéma régional.

Le cinéma d'Amérique Latine gagne en notoriété internationale pendant les années 1960 et 1970, avec des films marqués par un fort caractère politique et clairement engagés dans un projet esthétique et politique, celui du *Nuevo Cine latinoamericano*¹ (NCL). C'est pour son importance symbolique et formelle, que nous prenons cette période comme point de départ de notre travail, qui cherche à discuter quelques marques de l'évolution² du documentaire de ce région à travers le cinéma du chilien Patricio Guzmán.

Patricio Guzmán et le documentaire à la latino-américaine

Né en 1941 à Santiago du Chili, Patricio Guzmán étudie le cinéma à l'Instituto Filmico de l'Université Catholique du Chili de 1963 à 1966. Il continue ses études en Espagne, se spécialisant

1 Pour ce travail nous ne présenterons pas les nuances derrière le *Nuevo Cine Latinoamericano*, un mouvement qui fait débat entre chercheurs et critiques de cinéma, tant du point de vue de ses caractéristiques, que de celui de sa validité en tant que mouvement vraiment régional. Pour une révision des enjeux liés au mouvement, nous conseillons la lecture de l'ouvrage de Ignacio del Valle, surtout de son premier chapitre, où l'auteur fait une réflexion sur la nouveauté du mouvement et le met en relation avec d'autres avant gardes de l'époque. Voir Del Valle Dávila, I. *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

2 Nous nous empruntons le terme d'évolution à la biologie. Un biologiste de l'évolution verrait dans ce mot un processus où l'organisme ancestral n'est pas moins performant que son descendant contemporain. Ce dernier est simplement plus adapté à la survie dans son environnement actuel. C'est donc une définition qui s'adapte très bien à notre perspective, selon laquelle les langages et formes artistiques ne sont jamais monolithiques et sont en constante adaptation.

en direction à la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, rentre au Chili mais est forcé à l'exil après le coup d'État de 1973. Il passe alors par Cuba, l'Espagne et finalement la France, où il habite encore. Dans sa longue carrière de documentariste, il compte plus de 10 long-métrages³, réalisés entre 1971 et 2015. Ces films illustrent les différentes phases de l'évolution du documentaire latino-américain. Prenons, par exemple les deux extrêmes de sa filmographie : alors que *La bataille du Chili* (1975-1979) est un exemple du documentaire militant, son dernier travail, *Le bouton de nacre* (2015), a une forte composante subjective, typique du documentaire contemporain.

Selon Bill Nichols (2005), le documentaire contemporain se complexifie en mélangeant des éléments observationnels du documentaire classique et moderne, avec des entretiens et des procédés permettant capter la voix du réalisateur. Ainsi, ces films explicitent l'idée selon laquelle le documentaire n'est pas un canal par lequel on voit la réalité, mais en est une représentation subjective. Valéria Valenzuela synthétise ainsi le documentaire contemporain en Amérique-latine :

On trouve dans le documentaire latino-américain contemporain, le regard subjectif d'un documentariste qui exprime, dans un style personnel, un point de vue interne à partir duquel il représente le monde historique. Cette subjectivité peut rassembler des éléments discursifs qui semblent être à première vue opposés : le général avec le particulier, l'individuel avec le collectif et le politique avec le personnel, c'est-à-dire que, même si la dimension expressive se concentre sur des histoires particulières, on maintient une dimension qui se répercute sur le social et qui fonctionne comme une réponse subjective. Des thématiques sociales et politiques sont traitées à partir d'une perspective privée et individuelle. (Valenzuela, 2011: 3)

Les deux derniers films de Guzmán, *Nostalgie de la lumière* (2010) et *Le bouton de nacre* (2015)⁴, sont représentatifs de ce brassage de styles. Les personnages de *Nostalgie* ont en commun le fait de chercher quelque chose dans le passé. Dans le désert de l'Atacama, ils se déplacent, cherchent et sont mis en relation par les images et le langage poétique de Guzmán. Ce sont des astronomes, qui travaillent avec les télescopes installés dans le désert, des archéologues sur la piste des civilisations anciennes, et un groupe de femmes, qui cherchent des restes de leur proches assassinés pendant la dictature militaire et enterrés dans un lieu inconnu du désert. L'articulation entre les trois groupes et ce que chacun représente, se fait dans tous les détails du film : témoignages des personnages, voix du narrateur/réalisateur et caméra qui se meut très lentement par le désert, des laboratoires, des musées, les maisons des personnages et même le cosmos. Il se fait aussi dans le montage : comme dans une séquence où la texture des os humains est suivie d'images qui montrent la surface de la lune. Le contenu et la forme du film sont donc également importants, dans un brassage de différents modèles de documentaire. On est, cependant face à un film qui maintient une marque du cinéma latino-américain : la centralité du récit.

Eduardo Coutinho, est autre réalisateur où la mise-en-scène renforce la parole, par exemple dans des films comme *Santo Forte* (1999) et *Edificio Máster* (2002). Comme Guzmán, Coutinho est

3 Ici nous ne parlerons pas de tous les films de Patricio Guzmán.

4 Nous parlerons ici plus particulièrement de *Nostalgie de la lumière*, même si beaucoup des points qui nous évoquerons sur la forme et la structure narrative de ce film sont aussi valides pour *Le bouton de nacre*.

très présent dans ses films. C'est lui qui pose des questions aux personnages et on l'entend donner des indications depuis le hors-champ. Ces signes de la présence de un "quelqu'un qui filme" démasquent le dispositif filmique et brisent la fiction du réel du documentaire.

Selon Comolli (2008), les modèles réalistes présents dans la télévision et des plateformes numériques comme YouTube, obligent le cinéaste à se poser des questions non seulement sur comment filmer, mais aussi sur les conditions d'existence du film. Comolli affirme que le principal défi est de faire exister le film. D'où son affirmation selon laquelle le documentaire, plutôt qu'un cinéma du réel et sur le réel, est un cinéma fait "sous le risque du réel" (Comolli, 2008: p:170).

Il s'agit donc de mettre en évidence qu'un documentaire est lui aussi une construction discursive. Dans *Le cas Pinochet* (2001) Guzmán filme le procès du dictateur, de sa demande d'arrestation au Royaume-Uni jusqu'à son extradition au Chili où le dictateur meurt sans être jugé. C'est un film qui naît du besoin de suivre un moment historique, mais que le déroulement des faits transforme en outil pour "corriger" une injustice. Guzmán part à la recherche des personnages et témoins dans un procès parallèle où le dictateur est finalement condamné. On retrouve déjà cette idée du réel comme déclencheur du film dans *La bataille du Chili*. Cependant on est face à des films très différents, car dans celui des années 70 on ne met pas l'accent sur le fait que la fin de l'histoire est inconnue au moment du tournage.

Filmer "sous le risque du réel" est aussi la démarche de *33* (2004), de Kiko Goifman et *Un passeport hongrois* (2003), de Sandra Kogut. Le film de Goifman met en scène la recherche par le réalisateur de sa mère biologique; Kogut, quant à elle, filme sa démarche pour obtenir un passeport hongrois. Jean-Claude Bernardet, qualifie ces films de "documentaires de recherche", où le réalisateur-personnage, se charge d'une tâche qui est accomplie (ou non). Le film se construit donc pendant la recherche ou l'exécution de la tâche, ce qui rend le tournage difficile et imprévisible. Filmer un processus empêche une recherche préalable, car le film est cette recherche. On peut ainsi penser à un détournement du *making-off*, pratique de filmer les coulisses du tournage résultant en un matériel complémentaire au "vrai" film.

Les années 80 et 90 : une période de transition

À partir des années 1990, le documentaire latino-américain, en écho à des mouvements sociaux (comme les "*abuelas de Plaza de Mayo*") s'intéresse à la révision historique de l'ère des dictatures. Mais ceci ne se fait pas dans les termes anti-impérialistes fréquents dans le NCL, comme chez Fernando Solanas. Les films post-dictatures traitent du passé récent en mettant l'accent sur les histoires des "gens normaux", privilégiant les récits intimes et les expériences individuelles.

Chez Guzmán, la révision historique passe par la question de la mémoire et de l'oubli. Dans *Nostalgie de la lumière*, il est question de résistance par le souvenir, mais il ne s'agit pas du premier film où il traite de la mémoire chilienne. Dans *La Mémoire Obstinée* (1997), le réalisateur retourne

au Chili à la recherche des personnages de *La bataille du Chili*. Il parle avec des anciens collaborateurs, militants de l'époque et membres de sa famille. Guzmán re-visite son propre cinéma. *La mémoire obstinée* est aussi un film du retour : au pays et à son premier cinéma. Il marque le debout d'une phase (celle de la mémoire) et la clôture d'une autre (celle de l'urgence).

Il s'agit aussi d'une réconciliation et d'une rencontre avec un Chili libre de Pinochet. Un retour très différent de celui que Guzmán fit dans les années 1980, pour *Au nom de Dieu* (1987). Dans ce film, tourné non sans difficulté, car on était encore sous la dictature militaire, Guzmán nous raconte comment un groupe de religieux catholiques collabore avec des opposants à la dictature.

Les années 1980 représentent une période de transition. C'est une époque de réduction des financements d'état en Amérique Latine. Ce sont les chaînes de télévision qui financent le cinéma. Les documentaires sont donc souvent produits pour une diffusion à la télévision, en général en format sériel. Quant aux thématiques abordées, il s'agit toujours de questions sociales, mais le sentiment d'urgence des années 1970 commence à perdre sa force, comme l'affirme Valenzuela :

On continue à vouloir raconter le social et le politique, mais plus sous la forme d'un témoignage, direct, car on a affaire à un public fatigué par la répétition des mêmes formules d'écriture, où la seule chose qui changeait était le contenu. C'était le début des expérimentations dans le langage dans une voie qui utilise la réalité comme matière pour construire un récit cinématographique. Bien des réalisateurs qui faisaient du documentaire sous forme de témoignage incorporèrent des éléments réflexifs à leurs œuvres, préparant le terrain pour ce qui serait le tournant subjectif des années 90. (Valenzuela, 2008 : 48)

Ces codes du cinéma militant des années 1970 commencent à prendre forme dans les années 1960 avec les mouvements qui contestent les canons cinématographiques, considérés trop étrangers pour parler de la réalité latino-américaine. En 1967 a lieu le *I Encuentro de Cineastas latinoamericanos*, où des réalisateurs provenant des différents pays débattent sur l'indépendance du documentaire latino-américain et la nécessité de l'impliquer dans les questions sociales. Ces années sont donc marquées par un fort désir de renouvellement et une volonté d'union des populations du "tiers monde" dans le champ politique et culturel (comme avec la Conferencia Tricontinental, à Cuba en 1966).

C'est avec ce cadre politique et dans un moment très important du cinéma latino-américain que Guzmán commence sa carrière de documentariste. Un de ses films les plus importants, *La bataille du Chili* (1975-1979), est représentatif du cinéma militant. Tourné en 16 mm, il raconte les faits s'étant déroulés avant, pendant et après le coup d'État du 11 septembre 1973. Il s'agit d'un film où les faits filmés dictent le rythme et tout y semble en mouvement. Les plans fixes sont rares, les plans séquence prédominent. C'est l'influence des techniques du cinéma direct. Le matériel tourné par Guzmán et Jorge Müller (disparu sous la dictature), a été sauvé par un oncle du réalisateur, qui a pu envoyer les boîtes de pellicule à Cuba, où le film a été monté. Il en résulte trois films : *L'insurrection de la bourgeoisie* (1975), *Le coup d'État* (1976) et *Le pouvoir populaire* (1979).

En 1996, *La bataille du Chili* est ré-édité. On remplace la bande son originelle du film.

Selon Guzmán, cette actualisation était nécessaire, car à l'époque, l'urgence de présenter les événements et le manque d'information dans la presse l'avaient obligé à adopter un langage trop didactique. Selon Jorge Ruffinelli, ces changements prouvent qu'"on ne peut pas continuer avec le même langage des années 1970" (Ruffinelli, 2001). Guzmán rajoute :

Alan Rosenthal, Bill Nichols et d'autres théoriciens du documentaire affirment, plus ou moins, que chaque génération a besoin d'établir un nouveau langage définitif, car le passage du temps modifie le ton du récit. Par exemple, des narrations qui nous paraissent neutres en 1950 aujourd'hui nous semblent chargées et trop pédagogiques. Le réalisme d'une génération semble un "artifice" à la suivante. (Ruffinelli, 2001)⁵

Conclusion

Dans ce texte nous avons voulu montrer que le répertoire d'éléments de langage d'un champ artistique n'est jamais fixe. Ainsi nous observons dans le documentaire latino-américain des années 1970, des éléments qui continuent à être utilisés dans le documentaire contemporain, mais avec des effets très différents. De même, certaines des caractéristiques observées dans le documentaire contemporain ont commencé à se développer dès le NCL. Prenons comme exemple l'utilisation d'une *voix-off*, élément sonore caractéristique du documentaire classique, abandonné par le cinéma moderne, pour être repris et re-signifié par le documentaire contemporain. Dans *La bataille du Chili (1975-1979)*, ce dispositif de narration renforce le caractère idéologique du film, non seulement dû au contenu du discours, mais aussi au moment où le narrateur intervient, pendant des séquences d'action directe prises caméra à l'épaule. En revanche, dans *Nostalgie de la lumière (2010)*, ce recours à la narration en *off*, renforce l'effet subjectif et intimiste du film, étant inséré dans des passages en plan séquence très lents.

Cependant, n'avons pas eu la place d'aborder un facteur très important dans le cinéma de Guzmán. Il s'agit de l'expérience d'exil. Or, cette expérience, partagée par d'autres réalisateurs latino-américains de sa génération comme Carmen Castillo, Fernando Solanas, est elle aussi un des points de résonance qu'on retrouve entre le cinéma de Guzmán et le grand contexte de changements du documentaire latino-américain. Ce qui nous rappelle du caractère social du métier du réalisateur.

Références

Avellar, José Carlos. **Amanhã começou ontem / demain a commencé hier**. Cinémas d'Amérique Latine, No. 11 (2003), pp. 95-112

Bernardet, Jean-Claude. **Novos Rumos do Documentário Brasileiro ?** In: Catálogo do 7o Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Belo Horizonte, novembre-décembre 2003, p. 23-32.

Comolli Jean-Luis. **Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Caixetz, Rubem; Guimarães, César (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Paranaguá, P. A (Org.). **Cine documental en América Latina**. Ediciones Categra: Madrid, 2003.

5 Notre traduction de l'original : Alan Rosenthal, Bill Nichols y otros teóricos del documental afirman, más o menos, que cada generación necesita establecer un nuevo lenguaje definitivo, pues el paso del tiempo modifica el tono del relato. Por ejemplo, narraciones que nos parecían neutrales en 1950 hoy día nos parecen recargadas y demasiado pedagógicas. El realismo de una generación parece un "artificio" a la siguiente.

Nichols, Bill. A voz do documentário. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Vol. II, Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

_____. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Indiana University Press: Bloomington, 1991

Ruffinelli, Jorge. **Patrício Guzmán**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001

VALENZUELA, Valéria. **Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo**. Mémoire – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

_____. **Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo**. DOC Online - Revistadigital de cinema documentário, dec. 2006. Disponible sur <<http://bocc.ubi.pt/~doc/index01.html>>

_____. **Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara**. laFuga n°12, 2011. Disponible sur: <<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>>