



# Cinéma cubain

Ciné-Club Universitaire  
du 11 janvier au 29 mars 2010  
Auditorium Arditi | Av. du Mail 1 | 1205 Genève



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

ACTIVITÉS CULTURELLES

LUNDI 11 JANVIER

*Soy Cuba*, Mikhail Kalatozov, 1964

LUNDI 18 JANVIER

*La Muerte de un burócrata*, Tomás Gutiérrez Alea, 1966

LUNDI 25 JANVIER

*Lucía*, Humberto Solás, 1968

LUNDI 1ER FÉVRIER

*Memorias del subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968

LUNDI 8 FÉVRIER

*De cierta manera*, Sara Gómez, 1974

LUNDI 15 FÉVRIER

*La última Cena*, Tomás Gutiérrez Alea, 1976

LUNDI 22 FÉVRIER

*¡Vampiros en la Habana!*, Juan Padrón, 1985

LUNDI 1ER MARS

*Plaff, o demasiado miedo a la vida*, Juan Carlos Tabío, 1988

LUNDI 8 MARS

*Madagascar*, Fernando Pérez, 1994  
*Quiéreme y verás*, Daniel Díaz Torres, 1994

LUNDI 15 MARS

*Guantanamera*, Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío, 1995

LUNDI 22 MARS

*Suite Habana*, Fernando Pérez, 2003

LUNDI 29 MARS

*Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío, 1994

## Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi | Av. du Mail 1 | 1205 Genève

### Lundi à 20h

Séance: 8.-

Carte 3 entrées (non transmissible): 18.-

Abonnement pour tout le cycle (non transmissible): 50.-

Vente uniquement à l'entrée des séances dès 19h30

Une fiche filmique est à disposition avant chaque projection.

Compléments d'informations disponibles sur [www.a-c.ch](http://www.a-c.ch):

analyses détaillées, fiches filmiques, liens internet, ...

images de couverture:

*Soy Cuba*, lundi 11 janvier

dos:

*Lucía*, lundi 25 janvier

Édition

Véronique Wild

Graphisme

Julien Jespersen

Renseignements

Activités Culturelles

Rue de Candolle 4 | 1205 Genève

022 379 77 05 | [www.a-c.ch](http://www.a-c.ch)

**fiesta mojito  
noche cubana**

lundi 29 mars  
dj's, Mojito Bar et **sorpresa!**

Entrée à 22h: 5.-  
Gratuit pour les spectateurs du film  
Ouvert à toutes et à tous!

Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire: Marcos Mariño, Nathalie Gregoletto et Astrid Maury.

Organisation: Magdalena Frei.

Nous remercions: Yuleyvis Valdes Alvarez, Regina Bölsterli, Philippe Chevassu, Regula Dell'Anno, Frédéric Favre, Mima Fleurent, Aline Helg, Laura Hunter, Martine Leroy, Nathalie Noquet, Sarah Maes, Ara Mariño, María Padron, Luc Palandella, Gérard Perroulaz, Dominik Schuler, Mathieu Zortea, l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques (ICAIC) et le Festival Filmar en América Latina.

## Pourquoi un cycle sur le cinéma cubain?

LA MORT DE HUMBERTO SOLÁS EN 2008 rappelle que toute la génération des cinéastes à la source des chefs-d'œuvre du cinéma cubain est sur le point de disparaître et qu'il est temps de leur rendre hommage. De plus, 2009 fut marqué par le 50<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution cubaine et de la fondation de l'ICAIC, l'Institut de l'Art et de l'Industrie Cinématographique de Cuba, qui a rendu possible l'incroyable aventure artistique que fut le cinéma cubain du temps de la Révolution. Comme nous, le Festival Filmar en Amérique Latine a eu l'idée de rendre hommage à l'ICAIC; nous avons donc réuni nos forces et nos moyens pour présenter à Genève une rétrospective en deux volets. Le premier constituait la 11<sup>ème</sup> édition du Festival Filmar, en novembre 2009. Et le deuxième est celui que nous nous réjouissons de vous présenter aujourd'hui au Ciné-Club Universitaire.

Trouver ces films n'a pas été chose facile, c'est pourquoi nous voulons tout d'abord remercier le Festival Filmar en Amérique Latine sans qui ce cycle n'aurait pu voir le jour, et tout particulièrement l'ICAIC, qui s'est montré d'une extrême générosité à notre égard. Malheureusement, parmi tous les films que nous rêvions de vous projeter, tous n'étaient pas disponibles en version sous-titrée français. Mais nous sommes toutefois fiers de pouvoir vous présenter treize films cubains exceptionnels, dont les deux chefs-d'œuvre *Memorias del subdesarrollo* et *Lucía* qui n'ont pas encore connu la diffusion qu'ils méritent. Dans le cas de *De cierta manera*, unique long métrage de Sara Gómez et film rare mais indispensable dans l'histoire du cinéma cubain, nous avons pris la décision – faute de copie sous-titrée en français – de le proje-

ter avec sous-titres anglais plutôt que de le remplacer par un film plus facilement accessible.

La difficulté à trouver ces films rappelle l'actualité de certains aspects de la lutte de l'ICAIC: comment faire survivre des cinématographies hétérodoxes, ou tout simplement différentes, dans un monde où les troupes d'Hollywood continuent d'envahir les consciences? Comment préserver la mémoire de ces films d'une beauté convulsive, mais dont l'existence est menacée par les industries dominantes? Ces questions sont encore plus brûlantes pour toute une série de films réalisés dans les années 1960-1970 par des cinéastes politiquement engagés dans des projets révolutionnaires qui ne sont plus au goût du jour. Et quand ces cinéastes viennent de la périphérie – ce que l'on appelait autrefois le Tiers Monde – les difficultés pour rencontrer un public sont d'autant plus grandes.

Si je croyais aux miracles, je vous dirais que le cinéma cubain est miraculeux.

Cuba, un pays périphérique qui, avant 1960, ne possédait pas une cinématographie digne de ce nom, a réussi, en l'espace de cinq ou six ans, à s'inscrire dans le cinéma mondial de façon éblouissante, avec des réalisateurs comme Gutiérrez Alea, Humberto Solás et García Espinosa. Je pourrais vous dire que leurs films sont aussi beaux que les meilleurs films de Bergman ou d'Antonioni, mais ce ne serait pas un vrai compliment. Car comme vous pourrez le lire dans le texte-manifeste de García Espinosa, «Pour un cinéma imparfait», dont quelques extraits sont traduits aux pages 12 et 13, les cinéastes cubains ne désiraient pas ce type de reconnaissance. Ils ne voulaient pas réaliser de beaux films. Ils voulaient plutôt revivre l'esprit de Brecht dans les Caraïbes, et créer un nouveau type de film pour un nouveau type de spectateur. Ils y sont arrivés, et ont fondé, comme corollaire de leur quête, un des cinémas nationaux les plus riches du monde.

<b>S O M M A I R E</b>	
ÉDITO	1
50 ANNÉES DE CINÉMA DANS LA RÉVOLUTION CUBAINE	3
POUR UN CINÉMA IMPARFAIT	12
SYNOPSIS	14
DIALECTIQUE DE LA RÉVOLUTION [...]	17
LUCÍA, UNE ESTHÉTIQUE DÉCOLONISÉE	19
CUBA: HISTOIRE ET CINÉMA (1959-2009)	26



**Fondation de l'ICAIC**

**L**E PREMIER JANVIER 1959, la Révolution triomphe à Cuba: l'Armée Rebelle, dirigée par Fidel Castro, renverse la dictature de Batista après trois ans de guérilla. Trois mois après, en mars 1959, le nouveau régime crée l'Institut Cubain de l'Art et l'Industrie Cinématographique (ICAIC). Il s'agit de la première mesure du gouvernement révolutionnaire dans le domaine de la culture. Parmi les premiers membres de l'ICAIC, on trouve Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, et Alfredo Guevara qui devient son premier président. Tous avaient été très actifs dans le milieu culturel radical de l'Université de La Habana. Alfredo Guevara, un ancien camarade de Castro, était aussi membre du Parti Communiste, tandis que Gutiérrez Alea et García Espinosa avaient étudié le cinéma au début des années 1950 au Centro Sperimentale de Roma. La tâche de l'ICAIC est immense: promouvoir le cinéma à tous les niveaux, et en particulier créer une industrie cinématographique nationale et indépendante, en consonance avec les idéaux de la Révolution. Mais le nouveau régime change rapidement. Son caractère socialiste se fait de plus en plus évident et sera finalement proclamé par Castro en 1961. L'année précédente, une vague de nationalisations de la propriété secoue l'île: raffineries, entreprises de téléphone et électricité, banques et diverses compagnies américaines... Les grandes sociétés de distribution et d'exploitation cinématographiques passent sous le contrôle de l'ICAIC, qui en 1965 possède la totalité du système de distribution et d'exploitation du pays. D'autres initiatives sont lancées dans ces premières années de l'Institut: en 1960, la Cinémathèque de Cuba est créée, ainsi que la revue *Cine Cubano*. Entre 1961 et 1962, alors que le gouvernement révolutionnaire lance une campagne d'alphabétisation sans précédent en Amérique latine, l'ICAIC mène une campagne d'«alphabétisation cinématographique» dans les zones rurales permettant à des milliers de paysans d'assister au cinéma pour la première fois – une expérience fixée de façon emblématique dans le court métrage d'Octavio Cortázar (1967), *Por primera vez*.

## Cinquante années de cinéma dans la révolution cubaine

par **Marcos Mariño****Des débuts néoréalistes**

On pourrait caractériser la première période des films de l'ICAIC comme *néoréaliste*. Il y a plusieurs raisons à invoquer quant à cette orientation esthétique des années 1959-1965. D'abord, et comme on l'a déjà mentionné, Gutiérrez Alea et García Espinosa se sont formés à Rome pendant les années 1950, et ce dernier avait déjà réalisé en 1955 *El Mégano*, un documentaire de facture néoréaliste qui dénonçait les conditions misérables des travailleurs du charbon dans la région du même nom. Ce film avait été tourné dans la clandestinité, et la police de Batista s'en empara après sa première projection à l'Université de La Habana. García Espinosa fut interrogé par le chef de la police secrète, qui lui demanda: «Êtes-vous l'auteur de ce film? Savez-vous qu'il s'agit d'un morceau de merde?» et à García Espinosa de répondre: «Et savez-vous qu'il est un exemple de néoréalisme?»

Une deuxième raison, peut-être plus décisive, était que les nécessités historiques du moment poussaient les jeunes cinéastes à tenter de fixer dans les films une réalité changeante bousculée par de nombreux événements. Comme le dira Gutiérrez Alea plus tard, dans son essai intitulé *Dialectique du spectateur*, «nous avions assisté aux nationalisations et à un processus de plus en plus radicalisé. Après, il y eut les affrontements armés, les sabotages, la contre-révolution en Escambray, le débarquement de Playa Girón, et la crise des missiles. Ces faits, même de façon superficielle, révélaient des changements profonds qui se succédaient à un rythme imprévisible. Pour le cinéma, il était presque suffisant de simplement enregistrer les faits, de capturer des morceaux de réalité, et d'être témoin de ce qui se passait dans les rues. Ces images, à l'écran, devenaient intéressantes, révélatrices, et spectaculaires»<sup>1</sup>. Finalement, ce cinéma partageait avec les cinéastes italiens de l'après-

guerre la volonté de s'opposer à l'esthétique de Hollywood et à sa domination économique.

Les premiers longs métrages de fiction produits par l'ICAIC sont *Cuba baila* (*Cuba danse*, 1960) et *El Joven rebelde* (*Le Jeune rebelle*, 1961), de García Espinosa, ainsi que *Historias de la revolución* (*Histoires de la révolution*, 1960) de Gutiérrez Alea. L'importance de l'héritage néoréaliste se manifeste de plusieurs façons: *Historias de la revolución*, avec sa forme épisodique, est une sorte de *Paisà* cubain. Otello Martelli, le directeur de la photographie du film de Rosellini, a d'ailleurs participé au film d'Alea, tandis que Cesare Zavattini a coécrit avec García Espinosa le scénario de *El Joven rebelde*. À côté de ces premiers films de fiction, ces mêmes cinéastes ont eu une activité intense dans le documentaire – ce qui a contribué sans doute à ce parti pris initial d'une esthétique d'enregistrement direct du réel: *Esta tierra nuestra* (*Notre terre*, 1959, de Gutiérrez Alea) et *La vivienda* (de García Espinosa, aussi de 1959) ont pour but d'expliquer au public les premières mesures révolutionnaires de la réforme agraire et urbaine.

### L'avant-garde cubaine

Pourtant, l'élan néoréaliste est très vite dépassé, et on peut considérer *Cumbite* (1964), de Gutiérrez Alea, comme le dernier film qui suit cette tendance. En fait, dans le cinéma européen des années 1960, avec l'émergence de la Nouvelle Vague, le néoréalisme n'est plus le paradigme dominant, et le groupe de cinéastes de l'ICAIC veut s'ouvrir à d'autres genres et à de nouvelles influences. En 1962 Gutiérrez Alea inaugure le genre de la comédie politique avec *Las doce sillas* (*Les douze chaises*) – genre qui demeure un des principaux piliers du cinéma cubain. Mais probablement le facteur le plus important de l'abandon du néoréalisme strict est le caractère socialiste de la Révolution cubaine, qui mène les cinéastes de l'ICAIC à une réflexion marxiste sur leur art. Heureusement, cette réflexion se poursuit dans l'esprit de l'avant-garde des années 1920, sous l'égide d'Eisenstein et de Brecht, et non pas dans l'esprit ultra-conformiste du réalisme socialiste. Déjà en ces

premiers temps, l'ICAIC émerge comme un espace de liberté créative: on s'engage avec la Révolution, certes, mais en ayant la certitude que l'art ne peut pas devenir un simple tambour de bataille, un simple instrument de propagande. Les questions que les cinéastes de l'ICAIC vont se poser sont: comment faire un art politique et anti-impérialiste dans un pays sous-développé? Comment dépasser le clivage entre l'art populiste et l'art des élites pour arriver à un vrai cinéma populaire? Ce qui est extraordinaire dans le cinéma cubain de la deuxième moitié des années soixante réside dans le fait qu'un groupe de cinéastes exceptionnels a repris, dans un pays socialiste, l'esprit des avant-gardes des années 1920-1930. Mais ils ont aussi incorporé les acquis esthétiques des réalisateurs qui sont venus après, et en particulier de leurs contemporains (Rossellini, Godard, Pasolini...). Les cinéastes cubains vont distiller toutes ces influences pour créer un cinéma qui n'a pas d'équivalent au XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans leur réflexion d'inspiration marxiste sur l'art, les cinéastes cubains redécouvrent en particulier l'importance d'une approche critique de la forme cinématographique. Dans la formulation élégante d'Ambrosio Fornet, «nul ne peut critiquer efficacement une réalité déterminée s'il n'a pas préalablement soumis à la critique le genre qu'il veut utiliser pour l'aborder (...) les formes cristallisées véhiculent leur propre contenu». Cette déconstruction politique de la forme mène les cinéastes cubains à un art expérimental qui questionne la linéarité narrative, les genres traditionnels, le clivage entre fiction et documentaire... Mais cette expérimentation n'est pas un retrait élitiste, comme ce fut le cas très souvent pour les avant-gardes européennes. Il s'agit plutôt de trouver une façon complètement différente de s'adresser au spectateur qui «combine le divertissement avec la critique des formes périmées de divertissement»<sup>4</sup>. Dans ce sens, l'appropriation que l'on fait à Cuba de Brecht durant cette période est plus pertinente que celle faite, plus ou moins simultanément, par le segment plus politisé du cinéma du Premier Monde. Les brechtiens européens étaient en réalité plus proches des

points de vue d'Adorno en faveur d'un art formaliste et difficile, que les cinéastes cubains qui n'oublient pas que, pour Brecht, l'art doit rester populaire<sup>5</sup>.

Il faudrait donc parler d'un *modernisme cinématographique cubain* qui renouvelle les préoccupations des modernismes des années 1920 et 1930, spécialement dans leurs aspects politiques. Dans son essai classique sur les conditions socio-historiques des avant-gardes, Perry Anderson identifie trois ingrédients pour leur émergence: premièrement, une société où l'économie n'est que partiellement industrialisée, et dont le caractère dominant est encore agraire et aristocratique; deuxièmement, l'apparition de nouvelles technologies dont l'impact n'a pas encore été assimilé; dernièrement, un horizon politique ouvert, marqué par des événements révolutionnaires présents ou à venir.<sup>6</sup> Ces conditions étaient aussi celles de la Cuba des années 1950-1960, marquée par un développement inégal où tout un secteur de la population n'avait pas encore été exposé au cinéma, et où l'Ancien Régime coexistait avec le néocolonialisme. Cette proximité relative avec l'Europe de l'entre-deux-guerres explique peut-être la continuité entre les avant-gardes classiques et l'avant-garde cubaine des années 1960.

Cette description de l'avant-garde cubaine pourrait faire oublier la spécificité de ce cinéma, et surtout le fait qu'il s'agit d'un art fait dans le Tiers Monde, au sein d'un pays qui a souffert de l'expérience du colonialisme et du néocolonialisme. Les circonstances politiques et sociales de cet art sont donc très différentes de celles des différents modernismes du Premier Monde. En particulier, comme le souligne Fredric Jameson dans son fameux article sur la littérature du Tiers Monde, ces textes filmiques sont très souvent des *allégories nationales*, c'est-à-dire des textes où «l'histoire d'un destin privé individuel est toujours une allégorie de la situation problématique de la culture publique et de la société du Tiers Monde», et qui s'opposent aux textes du Premier Monde, fondés sur le clivage entre le privé et le public, et où la politique n'est, au plus, qu'un coup de pistolet au milieu d'un concert, comme disait Stendhal<sup>7</sup>.

Peut-être le premier film à inaugurer cette esthétique avant-gardiste est une comédie politique qui deviendra une référence obligée dans le cinéma cubain: *La Muerte de un burócrata* (*Mort d'un bureaucrate*, 1966), de Gutiérrez Alea. Ce film n'est pas seulement une parodie de la comédie hollywoodienne, mais aussi un film carnevalesque inspiré de Jean Vigo et Luis Buñuel (deux auteurs fondamentaux dans l'avant-garde cinématographique des années 1920-1930). De plus, il fait une critique dévastatrice de la bureaucratie socialiste naissante, et nous montre que, dans un pays où tous les médias sont contrôlés par le gouvernement, l'ICAIC a su préserver un espace d'indépendance relative pour les artistes.<sup>8</sup> L'année suivante, cet élan se poursuit avec l'extraordinaire *Aventuras de Juan Quinquín* (*Aventuras de Juan Quinquín*, 1967), de García Espinosa, un film à nouveau carnevalesque, qui mélange les genres cinématographiques dans une narration parodique et non-linéaire, et qui incorpore de façon très brechtienne plusieurs spectacles populaires: le cirque, les combats de coqs, les *corridos*... Du point de vue politique, ce qui frappe dans ce film, c'est la façon avec laquelle García Espinosa a contourné la tendance à prendre la Révolution trop au sérieux: le personnage de Juan Quinquín, un *picaro* qui «joue tous les rôles que lui propose la faim ou le hasard»<sup>9</sup>, devient finalement un guérillero barbu qui ressemble au jeune Castro<sup>10</sup>.

Entre 1968 et 1971, l'avant-garde cubaine va produire plusieurs chefs-d'œuvre: *Memorias del subdesarrollo* (*Mémoires du sous-développement*, 1968) et *Una Pelea cubana contra los demonios* (*Un Combat cubain contre les démons*, 1971), tous les deux de Gutiérrez Alea; *Lucía* (1968), de Humberto Solás; *La primera carga al machete* (*La première charge à la machette*, 1969), de Manuel Octavio Gómez. Comme précise Michael Chanan dans son livre sur le cinéma cubain, «l'exubérance extraordinaire de tous ces films nourrit une attaque contre une vision filmique stable et établie et qui a très peu de précédents dans l'histoire du cinéma»<sup>11</sup>. Cette attaque se fait à travers le style filmique et le montage, mais aussi grâce au subvertissement de la narration traditionnelle.



Remarquablement, ce cinéma d'avant-garde a eu un grand succès, non seulement dans les festivals européens, mais aussi auprès du public de Cuba. *Las Aventuras de Juan Quinquín* reste le plus populaire des films cubains, avec trois millions deux cent mille spectateurs (dans une île de dix millions d'habitants!) Donc, pendant cette lune de miel du cinéma cubain, à la fin des années 1960, on est vraiment arrivé à faire une synthèse entre cinéma d'avant-garde et cinéma populaire, et Gutiérrez Alea raconte que quelques spectateurs cubains qui ne comprenaient pas bien *Memorias del subdesarrollo* allaient voir le film deux et même trois fois<sup>3</sup>.

Les films *Lucía* et *La primera carga al machete* introduisent une nouvelle thématique dans le cinéma cubain: la réflexion historique sur le passé de l'île, et surtout l'idée de «cent années de lutte» (1868-1968) contre le colonialisme et le néocolonialisme. De plus, *Lucía* met en avant le rôle de la femme dans les processus historiques révolutionnaires. Le regard critique sur le passé et la problématique de la femme deviendront des sujets centraux du cinéma cubain à venir.

De son côté, *Memorias del subdesarrollo*, peut-être le film le plus extraordinaire du cinéma cubain, correspond paradoxalement au monologue intérieur d'un bourgeois qui se refuse à quitter l'île après la Révolution, mais qui est aussi incapable de participer à la nouvelle étape historique qui s'ouvre. *Memorias* utilise toutes les ressources narratives de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle pour disséquer une conscience en décomposition, avec la poésie de Proust, l'élégance de Musil, et la lucidité politique de Brecht. Mais ce qui fait l'originalité profonde du film d'Alea est précisément sa dimension d'allégorie nationale: l'intériorité de son protagoniste est le produit de l'histoire de Cuba, un pays sous-développé avec une bourgeoisie dépendante, et cette intériorité se déconstruit dans et à travers un processus historique très précis, la Révolution cubaine. En ce sens, et comme le suggérait le modèle de Jameson à propos de la littérature du Tiers Monde, ce film établit une continuité essentielle entre le privé et le public. Par contre, dans les

films du modernisme européen qui sont relativement proches de *Memorias* (la Nouvelle Vague, Antonioni), les crises des personnages semblent s'inscrire dans des cadres interprétatifs plutôt psychologiques ou existentiels, et leur contexte sociopolitique n'apparaît qu'au travers d'une lecture critique<sup>3</sup>.

Si on le considère rétrospectivement, cette période avant-gardiste du cinéma cubain devrait nous apparaître comme presque miraculeuse: en moins de dix années, Cuba, un pays sans aucune tradition cinématographique, a réussi à produire des films extraordinaires qui feraient rougir de honte et jaunir de jalousie les plus grands cinéastes contemporains du Premier Monde.

### Les années 1970

Dans les années 1970, le cinéma cubain, sans perdre ses qualités, évolue dans des directions plus conventionnelles, tant esthétiquement que politiquement. Le courant avant-gardiste et brechtien de la fin des années 1960 trouve son manifeste dans le texte de García Espinosa «Pour un cinéma imparfait» (1971), qui deviendra un des textes clés du cinéma du Tiers Monde, à côté des manifestes de Rocha pour un «cinéma de la faim» et de Fernando Solanas et Octavio Getino pour un «troisième cinéma»<sup>4</sup>. Mais le manifeste de García Espinosa est aussi un avertissement contre les développements à venir: le retour aux genres cinématographiques traditionnels et l'apparition d'une version cubaine du réalisme socialiste. Les films *El Hombre de Maisinicú* (*L'Homme de Maisinicú*, 1976), de Manuel Pérez, et *El extraño caso de Rachel K.* (*L'étrange affaire de Rachel K.*, 1973), de Oscar Valdés, peuvent être considérés comme les exemples d'un certain conformisme. Cette démarche n'est pas sans rapport avec l'évolution socio-économique de Cuba pendant ces années: la perte du premier élan révolutionnaire, les difficultés de plus en plus évidentes d'une économie planifiée, et l'influence de plus en plus grande de l'Union soviétique. On assiste aussi à la première crise grave de la politique culturelle cubaine, l'affaire Padilla. En 1971, le poète Heberto Padilla est arrêté pendant plusieurs jours et forcé à faire

son autocritique lors d'une réunion des artistes et écrivains cubains. Cette affaire, dans la plus pure tradition stalinienne, produit la première déception massive des intellectuels étrangers avec la Révolution cubaine, et est interprétée par beaucoup d'observateurs comme la fin de la lune de miel entre la Révolution cubaine et l'intelligentsia de gauche.

Le courant du «cinéma imparfait» reste quand même très présent dans les années 1970, avec notamment *De cierta manera* (D'une certaine façon, 1974), de Sara Gómez, qui reprend la problématique de la femme et se veut une critique socialiste du machisme cubain. Gómez vient du documentaire, et dans ce film – qui sera son dernier – elle mélange fiction et non-fiction de façon très originale. Un autre film sur ce sujet, plus conventionnel dans sa forme, est *Retrato de Teresa* (Portrait de Teresa, 1979), de Pastor Vega, qui connaît une immense popularité et relance avec intensité le débat sur le machisme dans une société socialiste.

Le conformisme de cette période se traduit aussi par l'absence de sujets contemporains et par un retour au passé historique. Le film de Gutiérrez Alea *La última Cena* (La dernière Cène, 1976) et la trilogie de Sergio Giral El otro Francisco (1975), *Ranchedor* (1976) et *Maluala* (1979) reviennent sur l'esclavage à Cuba et son héritage. Le film d'Alea est une récréation moderne de la dernière Cène du Christ, où le comte de la Casa Bayona, catholique fervent et propriétaire d'une plantation, invite douze esclaves à sa table pendant la Semaine sainte. *La última Cena* va bien au-delà de la reconstruction historique pour proposer une comédie noire et un conte philosophique, qui rappelle l'affrontement hégélien entre le Maître et l'Esclave, comme le film irrévérent de Buñuel, *Viridiana*.

Les années 1970 finissent avec la création du Festival international du nouveau cinéma latino-américain. Ce festival donnera une articulation institutionnelle au cinéma du continent qui cherche une alternative à la domination politique et esthétique de Hollywood. D'un point de vue plus pragmatique, il permettra à l'ICAIC

d'élargir et stabiliser ses réseaux de distribution en Amérique du Sud.

### Des années 1980 à la période spéciale

Les années 1980 commencent avec une crise politique à l'ICAIC, quand Humberto Solás se lance dans le projet le plus ambitieux de l'histoire de l'Institut: l'adaptation de Cecilia Valdés, le roman classique cubain du XIX<sup>ème</sup> siècle. La lecture idiosyncratique que Solás fait du roman et le coût énorme du projet produisent des réactions très adverses et finalement une crise institutionnelle. Alfredo Guevara, le président de l'ICAIC, est remplacé par García Espinosa. Selon celui-ci, la vague de critiques contre Guevara et contre le film de Solás viendrait des communistes orthodoxes, qui n'auraient pas aimé l'atmosphère trop critique et permissive de l'ICAIC<sup>5</sup>.

Peut-être l'événement cinématographique le plus remarquable de cette période est la réinvention de la comédie politique menée par Juan Carlos Tabío. Ses longs métrages *Se permuta* (Échange souhaité, 1982) et *Plaff, o demasiado miedo a la vida* (1988) reprennent la critique de la bureaucratie et des anomalies quotidiennes du socialisme dans l'esprit de *La Muerte de un burócrata*. Dans *Se permuta*, une femme décide de déménager dans un quartier plus respectable. Mais, comment faire cela dans une société égalitaire où le marché immobilier est inexistant? La solution, c'est l'échange d'appartements entre particuliers (la «permuta»), une pratique qui reflète les insuffisances de la politique urbanistique à la Havane, et que Tabío pousse jusqu'au délire dans son film. Dans *Plaff*, Clarita, une biochimiste, invente un nouveau polymère plus efficace pour l'épuration de l'eau; mais comme sa découverte n'est pas prévue dans le plan quinquennal, et son polymère est fait d'excréments de porc, elle doit se confronter aux bureaucrates de l'Institut pour le Développement et la Recherche des Excréments. Dans ses films, Tabío utilise les procédures de distancement brechtiennes chères au García Espinosa de *Juan Quinquín* pour déconstruire la comédie classique et les illusions filmiques; on assiste par exemple à des

interventions du réalisateur qui explique ses choix scénaristiques ou raconte une scène du film qui n'a pas pu être tournée.

Un autre film de la décennie, qui est très proche de la comédie politique, est *Vampiros en la Habana* (1985), une animation de Juan Padrón qui reprend la critique des nouvelles formes d'impérialisme avec une modernité et une fraîcheur extraordinaires.

### Le cinéma cubain après 1990

L'année 1991 marque un point d'inflexion dans l'histoire de Cuba: le communisme soviétique s'écroule et, avec lui, une partie fondamentale de l'économie cubaine. Les aides et les échanges commerciaux avec l'URSS disparaissent ou se réduisent radicalement. Mais dans le domino qui s'ensuit, où un régime communiste après l'autre va faire la «transition vers le capitalisme», Cuba reste un pays socialiste qui maintient intacte sa hiérarchie politique. L'île doit néanmoins affronter une situation critique, et les dirigeants cubains sont contraints de mettre en place un grand nombre de réformes et de politiques d'austérité: c'est la *période spéciale en temps de paix*.

L'ICAIC ne va pas être épargné par cette crise. La production filmique autochtone se réduit de façon drastique, et le personnel de l'ICAIC est contraint de trouver des partenaires à l'étranger pour pouvoir continuer à travailler. À partir de ce moment, la plupart des longs métrages cubains seront réalisés en coproduction avec d'autres pays. Dans le plan financier, l'ICAIC se trouvera dans la même situation que la plupart des industries filmographiques de l'Amérique latine, et il sera obligé de se mettre en concurrence dans un marché globalisé.

À côté de cette crise économique, l'ICAIC doit affronter aussi sa pire crise politique quand le film *Alicia en el pueblo de maravillas* (*Alicia au village des merveilles*, 1991), de Daniel Díaz Torres, est interdit à Cuba après avoir gagné un prix au Festival de Berlin. Ce film, une comédie noire sur les péchés de la bureaucratie, s'inscrit dans la tradition de la comédie politique cubaine inaugurée par *La Muerte de un burócrata*. Mais la critique du

socialisme est moins facile à supporter par les autorités dans un moment de crise et d'incertitudes, et la ligne dure du Parti Communiste veut la tête de l'ICAIC. Son président, García Espinosa, défend le film dans les plus hautes instances, mais la tension ne cesse pas de grandir et il est obligé de quitter son poste à l'ICAIC pour être remplacé à nouveau par Alfredo Guevara.

Heureusement, avec la crise provoquée par *Alicia* ne disparaît pas l'aspect subversif du cinéma cubain, et l'avant-dernier film de Gutiérrez Alea, *Fresa y chocolate* (*Fraise et chocolat*, 1994), fait en collaboration avec Tabío, va briser le tabou et lancer une discussion publique sur l'homosexualité à Cuba. En effet, la Révolution cubaine a été extrêmement conservatrice en matière de mœurs et de sexualité, et un de ses côtés les plus obscurs a été d'introduire dans les années 1960 des camps de travail où les homosexuels étaient confinés de force. Avec *Fresa y chocolate*, ce sujet sort littéralement de l'armoire dans un film superbe, mais peut-être plus conventionnel dans son esthétique que les films antérieurs d'Alea et Tabío. Le dernier film d'Alea, *Guantanamera* (1995), fait aussi avec Tabío, est une comédie noire qui reprend les thématiques de *La Muerte de un burócrata*, en particulier les absurdités quotidiennes du socialisme réel.

Un autre sujet central dans le cinéma cubain des années 1990 est la relation avec la migration et l'exil. Depuis le triomphe de la Révolution, presque un million de Cubains sont partis aux États-Unis, avec pour résultat que tous les habitants de l'île ont un ou plusieurs membres de leurs familles dans un pays étranger. L'approche critique de cette problématique, au-delà du point de vue officiel du régime, est presque absent du cinéma cubain, sauf peut-être pour le film de Jesús Díaz, *Lejanía* (*Distance*, 1985). La période spéciale renouvelle les flux migratoires et leur effet traumatique avec la crise des *balseros*<sup>66</sup>, et la question de l'exil va organiser le tissu symbolique de plusieurs films cubains dans les années 1990, très souvent au travers de stratégies allégoriques. Dans *Madagascar* (1994), de Fernando Pérez, Laurita, une jeune Cubaine, rêve de partir à Madagascar, une île elle aussi, mais surtout un espace imaginaire qui lui permet



d'échapper aux angoisses de la période spéciale et du conflit intergénérationnel. L'allégorie nationale sur l'exil et la déchirure qu'il provoque est aussi présente dans d'autres films de Pérez comme *La vida es silbar* (*La vie, c'est siffler*, 1998) et *Madrigal* (2006). Par contre, le très beau film de Tabío, *Lista de espera* (*Liste d'attente*, 2000), propose une allégorie nationale basée plutôt sur une réappropriation collective de l'histoire.

Le sort futur du cinéma cubain dépend, c'est évident, de l'évolution politique de cette petite île des Caraïbes qui a occupé une place privilégiée dans l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle. Le cinéma de la Révolution nous a déjà donné des chefs-d'œuvre extraordinaires et presque inimaginables dans un pays qui a une histoire et les caractéristiques de Cuba. On est tenté de paraphraser Orson Welles, dans *Le troisième homme*<sup>7</sup>, et dire que Cuba, pendant cinquante ans, a connu le sabotage, l'embargo, la censure... mais cela a donné Gutiérrez Alea, Humberto Solás, García Espinosa, et un des plus beaux cinémas du monde.

- 1 Chanan Michael, *Cuban Cinema*, Minnesota University Press, Minneapolis, 2004, p. 110
- 2 Gutiérrez Alea Tomás, «The viewer's dialectic, part 1», in *Jump Cut* 29 (1984), pp. 18-19
- 3 Fornet Ambrosio, «Trente ans de cinéma dans la Révolution», in *Le Cinéma cubain*, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 95
- 4 Chanan Michael, *op. cit.*, p. 258
- 5 Voir le chapitre «The Presence of Brecht», in Stam Robert, *Film Theory*, Blackwell, London, 2000, spéciale-

- ment pp. 149-150
- 6 Anderson Perry, «Modernity and revolution», in *A Zone of engagement*, Verso, London, 1992, pp. 25-55
- 7 Jameson Fredric, «Third-World literature in the era of multinational capitalism», *Social Text* 15 (1986), p. 69. Bien que les arguments originels de Jameson portaient sur la littérature, l'idée d'allégorie nationale a été appliquée au cinéma du Tiers Monde. Voir par exemple le chapitre «Third cinema revisited» dans Stam, *op. cit.*, pp. 281-292.
- 8 Lors de ma visite à Cuba en 2001, un ami qui habite à La Havane me disait: «Ici, ce qu'on ne peut pas dire dans les journaux, on peut le dire dans un film». Michael Chanan suggère même que le cinéma joua à Cuba le rôle de la sphère publique des démocraties libérales: Chanan, *op. cit.*, pp. 16-18.
- 9 Fornet Ambrosio, «Trente ans de cinéma dans la Révolution», *art. cit.*, p. 85
- 10 Sur *Juan Quinquin*, voir Taylor Anna Marie, «Imperfect cinema, Brecht, and *The Adventures of Juan Quinquin*», in *Jump Cut* 20 (1979), p. 26
- 11 Chanan, *op. cit.*, p. 262
- 12 Chanan, *ibidem*, p. 302
- 13 Jameson remarque que «les structures allégoriques ne sont pas absentes dans les textes culturels du Premier Monde, elles sont plutôt *inconscientes*, et il faut les déchiffrer avec des mécanismes interprétatifs qui entraînent nécessairement toute une critique sociale et historique de notre situation dans le Premier Monde». in Jameson Fredric, *art. cit.*, p. 79.
- 14 Sur l'émergence du cinéma du Tiers Monde et ses manifestes, voir le chapitre «Third World Film and Theory», in Stam Robert, *Film Theory, op. cit.*, pp. 92-101. Sur le cinéma imparfait, voir aussi les commentaires de Fredric Jameson dans: *Signatures of the visible*, Routledge, New York, 1992, pp. 218 et suivantes.
- 15 Chanan, *Cuban Cinema, op. cit.*, p. 394
- 16 En 1994, plus de 30'000 *balseros* tentent d'émigrer aux États-Unis à bord de radeaux (en espagnol, *balsa*).
- 17 «L'Italie sous les Borgia a connu trente ans de terreur, de meurtres, de carnage... Mais cela a donné Michel-Ange, de Vinci et la Renaissance.»

# Pour un cinéma imparfait

Julio Garcia Espinosa

traduit de l'espagnol par Marcos Mariño

**A**JOURD'HUI, UN CINÉMA PARFAIT – techniquement et artistiquement abouti – est presque toujours un cinéma réactionnaire. La plus grande tentation pour le cinéma cubain en ce moment – alors qu'il est parvenu à produire un cinéma de qualité, un cinéma possédant une importance culturelle au sein du processus révolutionnaire – est précisément celle de devenir un cinéma parfait. Le boom du cinéma latino-américain – avec Cuba et le Brésil en tête, selon les applaudissements et l'agrément de l'intellectualité européenne – est semblable, actuellement, à celui dont jouissait de façon exclusive le roman latino-américain. Pourquoi nous applaudissent-ils? Sans doute a-t-on atteint une certaine qualité. Sans doute y voit-on un certain optimisme politique. Sans doute existe-t-il une certaine instrumentalisation mutuelle. Mais sans doute s'agit-il de quelque chose d'autre. Pourquoi ces applaudissements nous préoccupent-ils? N'y-a-t-il pas, entre les règles du jeu de l'art, la finalité d'une reconnaissance publique? La reconnaissance européenne – au niveau de la culture artistique – n'est-elle pas équivalente à une reconnaissance mondiale? L'art en général et nos peuples en particulier ne tirent-ils pas bénéfice du fait que les ouvrages d'art réalisés dans les pays sous-développés obtiennent une telle reconnaissance? Curieusement, ce qui motive ces inquiétudes, il faut le clarifier, n'est pas seulement d'ordre éthique. Il s'agit plutôt, et surtout, d'un ordre esthétique, si on peut tirer une ligne si arbitrairement divisoire entre les deux termes (...)

Une nouvelle poésie pour le cinéma sera, avant tout et surtout, une poétique «intéressée», un art «intéressé», un cinéma conscient et résolument intéressé, c'est-à-dire, un cinéma imparfait. Un art «désintéressé», comme activité esthétique pleine, ne pourra se faire que lorsque ce sera le peuple qui le fera de ses propres

mains. L'art d'aujourd'hui doit assumer un quota de travail pour que le travail puisse assumer un quota d'art. La devise de ce cinéma imparfait (que nous n'avons pas besoin d'inventer puisqu'elle existe déjà) est: «On ne s'intéresse pas aux problèmes des névrotiques, on s'intéresse aux problèmes des lucides», comme dirait Glauber Rocha. L'art n'a plus besoin du névrotique et de ses problèmes. C'est plutôt le névrotique qui a encore besoin de l'art, qui en a besoin comme soulagement, comme alibi, ou, comme Freud dirait, comme sublimation de ses problèmes. Le névrotique peut créer de l'art, mais l'art n'est pas obligé de créer des névrotiques (...) Le nouveau destinataire du cinéma imparfait se trouve du côté de ceux qui luttent. Et il trouve sa thématique dans leurs problèmes. Les lucides, pour le cinéma imparfait, sont ceux qui pensent et qui sont convaincus que le monde peut changer, qui, malgré les problèmes et les difficultés, sont convaincus qu'ils peuvent le changer de façon révolutionnaire. Le cinéma imparfait n'a pas à lutter pour construire un «public». Au contraire. On pourrait dire que, actuellement, il y a plus de public pour un cinéma de cette nature que de cinéastes pour ce public. (...)

Le cinéma imparfait est une réponse. Mais il est aussi une question qui trouvera ses réponses dans son propre développement. Le cinéma imparfait peut utiliser le documentaire, la fiction, ou les deux. Il peut utiliser un genre ou un autre ou tous les genres. Il peut utiliser le cinéma comme un art pluriel ou comme une expression spécifique. Cela lui est égal. Ce type d'alternatives et de problèmes ne l'intéressent pas. (...)

Le cinéma imparfait peut être aussi amusant. Amusant pour le cinéaste et pour son nouvel interlocuteur. Ceux qui luttent ne luttent pas à coté de la vie, mais à l'intérieur de la vie. La lutte est la vie et vice versa. On ne lutte pas pour vivre «après». La lutte exige une organisation qui est l'organisation de la vie. Même dans sa phase la plus extrême – la guerre totale et directe – la vie s'organise, et cela c'est aussi organiser la lutte. Et dans la vie, comme dans la lutte, il y a toutes sortes de choses, y

compris le divertissement. Le cinéma imparfait peut s'amuser, précisément, avec tout ce qui le nie.

Le cinéma imparfait n'est pas exhibitionniste, dans le double sens du mot. Il ne l'est ni dans son sens narcissiste, ni dans son sens mercantiliste, c'est-à-dire, dans le but de se montrer dans les salles et les circuits établis. Il faut se rappeler que la mort du vedettariat chez les acteurs a été positive pour l'art. Il ne faut pas douter que la mort du vedettariat chez les réalisateurs ouvrira des perspectives similaires. Justement, le cinéma imparfait doit travailler main dans la main, dès maintenant, avec des sociologues, des dirigeants révolutionnaires, des psychologues, des économistes, etc. De plus, le cinéma imparfait refuse les services de la critique. Il considère comme anachronique la fonction des médiateurs et intermédiaires. Le cinéma imparfait ne s'intéresse plus à la qualité et à la technique. Le cinéma imparfait peut se faire avec une Mitchell ou avec une caméra de 8 mm. Il peut se faire dans un studio ou au sein d'une guérilla, au milieu de la forêt. Le cinéma imparfait ne s'intéresse plus à un goût déterminé, et encore moins au « bon goût ». Il ne s'intéresse plus à trouver de la qualité dans les œuvres d'un artiste. La seule chose qui l'intéresse dans un artiste est de savoir comment il répond à la question suivante: que fait-il pour dépasser la barrière formée par les interlocuteurs cultivés et minoritaires qui jusque'ici conditionnaient la qualité de son œuvre?

Le cinéaste de cette nouvelle poétique ne doit pas voir en elle l'objet de sa réalisation personnelle. Il doit aussi occuper une autre activité. Il doit mettre sa condition ou son aspiration de révolutionnaire au-dessus de tout. En d'autres mots, il doit essayer de se réaliser en tant que personne, et pas seulement en tant qu'artiste. Le cinéma imparfait ne doit pas oublier que son but essentiel est de disparaître en tant que nouvelle poétique. Il ne s'agit plus de remplacer une tendance par une autre, un isme par un autre, une poésie par une antipoésie, mais de faire enfin naître mille fleurs différentes. Le futur appartient au folklore. Arrêtons d'exhiber le folklore avec un orgueil démagogique, comme une célébration.

Exhibons-le plutôt comme une dénonciation cruelle, comme un témoin douloureux de ce stade auquel les peuples furent obligés d'arrêter leur puissance de création artistique. Le futur appartiendra, sans doute, au folklore. Mais à ce moment-là il n'y aura plus besoin de l'appeler comme ça, car rien ni personne ne pourra à nouveau paralyser l'esprit créateur du peuple. L'art ne va pas disparaître dans le néant. Il va disparaître dans le tout.

Paru dans *Cine Cubano*, n° 140, 1969.



## LUNDI 11 JANVIER À 20H

### Soy Cuba

Cuba-URSS, 1964, NB, 141', 35 mm

**R** Mikhail Kalatozov **Int** Luz María Collazo, Jean Bouise, Sergio Corrieri, José Gallardo

Quatre épisodes pour évoquer la vie à Cuba avant la Révolution. À la Havane, l'ambiance de fête et la vie de bohème peinent à dissimuler la violence latente et l'avisement subi par les femmes. À la campagne, un vieux paysan doit affronter la cupidité des possédants et de l'United Fruit. Retour à la Havane, où les étudiants planifient un attentat contre Batista. Enfin, à la Sierra Maestra, la guérilla s'organise.

## LUNDI 22 FÉVRIER À 20H

### ¡Vampiros en la Habana! (Vampires à la Havane!)

Cuba, 1985, 69', 35 mm, animation

**R** Juan Padrón

La Havane, 1933: un vampire savant immigré à Cuba met au point une formule susceptible de permettre aux émulés de Dracula de vivre sous le soleil. Son neveu a été élevé avec ce produit et participe à la lutte contre le dictateur Machado. L'existence de cette formule va attirer sur l'île des Caraïbes deux groupes rivaux: les vampires européens et les vampires de Chicago. Une véritable guerre des gangs s'ensuit sous les tropiques...

## LUNDI 18 JANVIER À 20H

### La Muerte de un burócrata (Mort d'un bureaucrate)

Cuba, 1966, NB, 85', 35 mm

**R** Tomás Gutiérrez Alea **Int** Salvador Wood, Manuel Estanillo, Silvia Planas

Paco, un ouvrier exemplaire, meurt broyé par une machine à fabriquer des bustes de José Martí. Selon ses vœux, il est enterré avec sa carte de travail, pourtant indispensable à sa veuve pour toucher sa pension. Le neveu du défunt entreprend alors de récupérer le cercueil en cachette. Mais l'exhumation s'avère compliquée... Une comédie satirique sur la bureaucratie cubaine.

## LUNDI 1<sup>ER</sup> MARS À 20H

### Plaff, o demasiado miedo a la vida (Plaff, ou trop peur de la vie)

Cuba, 1988, 92', 35 mm **R** Juan Carlos Tabío

**Int** Daisy Granados, Thais Valdés, Luis Alberto García, Raúl Pomares

Concha vit avec José Ramón, son fils champion de base-ball, et sa belle-fille Clarita, chercheuse dans un laboratoire. Hantée par son défunt Pancho, Concha vit dans l'espoir de chasser Clarita de sa maison. Mais elle y est harcelée par de mystérieux jets d'œufs...

## LUNDI 25 JANVIER À 20H

### Lucia

Cuba, 1968, NB, 160', DVD

**R** Humberto Solás

**Int** Raquel Revuelta, Esllinda Núñez, Adela Legrá

Trois femmes, trois Lucia, trois époques clés dans le développement de la nationalité cubaine. 1895: une jeune patriote de l'aristocratie cubaine tue son amant espagnol pour l'avoir trahie. 1933: une jeune femme tombe amoureuse d'un révolutionnaire qui lutte contre la dictature de Machado. Dans les années soixante: une jeune paysanne lutte contre les préjugés machistes de son mari.

## LUNDI 8 MARS À 20H

### Madagascar

Cuba, 1994, 50', 35 mm **R** Fernando Pérez

**Int** Elena Bolaños, Zaida Castellanos, Laura de la Uz

Laura dort et rêve, mais ses rêves portent sur la réalité exacte de tous les jours. Sa fille Laurita, saisie par des crises mystiques, a abandonné ses études et veut partir pour Madagascar. Y a-t-il encore un pont possible entre les deux? Laura commence à remettre en question sa propre vie et à considérer autrement le monde de Laurita.

### Quíereme y verás (Aime-moi et tu verras)

Cuba, 1994, 50', 35 mm **R** Daniel Díaz Torres

**Int** Rosita Fornés, Reynaldo Miravalles, Raúl Pomares

Trois petits escrocs tentent de cambrioler la Bank of America au plus mauvais moment: la nuit où éclate la Révolution à La Havane. Encore maintenant, ils songent à ce qu'ils seraient devenus sans cette Révolution.

Sauf mention particulière les films sont

## LUNDI 1<sup>ER</sup> FÉVRIER À 20H

### Memorias del subdesarrollo (Mémoires du sous-développement)

Cuba, 1968, NB, 97', DVD **R** Tomás Gutiérrez Alea  
**INT** Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslanda Núñez

Sergio décide de rester à Cuba alors que son entourage, d'origine bourgeoise, quitte le pays après la Révolution. Il s'interroge sur le sens de sa vie et porte un regard sévère sur l'héritage du sous-développement. La Révolution devient pour lui un défi. Il tente de la comprendre mais il n'a pas la force ou la volonté de s'engager dans la nouvelle société en construction.

**Avant-programme:** *Por primera vez* (Pour la première fois), Octavio Cortázar  
Cuba, 1967, NB, 10', 35 mm  
Documentaire sur la découverte du cinéma dans une contrée reculée grâce à des projections itinérantes. La population locale découvre, avec *Les Temps modernes* de Chaplin, la magie du grand écran!

## LUNDI 15 MARS À 20H

### Guantanamoera

Cuba, 1995, 105', 35 mm **R** Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío  
**INT** Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra

Yoyita se rend à Guantanamo avec sa nièce Georgina pour rencontrer Cándido, un amour de jeunesse. Les émotions sont trop fortes et Yoyita meurt d'une attaque cardiaque. Son corps doit être transporté à La Havane. Adolfo, le mari de Georgina, décide de mettre en marche le nouveau plan d'état conçu pour économiser de l'argent lors du transport des défunts.

## LUNDI 8 FÉVRIER À 20H

### De cierta manera (D'une certaine façon)

Cuba, 1974, NB, 78', DVD, vo sous-titrée anglais  
**R** Sara Gómez **INT** Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta

Dans le quartier de Miraflores, construit en 1962 pour reloger les habitants d'un bidonville, une institutrice doit faire face aux multiples problèmes posés par cette population marginale, qui se voit confrontée à de nouvelles valeurs, alors même que les vieux préjugés restent vivaces. Parallèlement à son travail, elle affronte avec courage les conflits de sa relation amoureuse, également marquée par le choc entre mentalités anciennes et nouvelles attitudes. Combinant fiction et documentaire, une réflexion sur les transformations individuelles qui ont traversé la population cubaine d'alors.

## LUNDI 22 MARS À 20H

### Suite Habana

Cuba, 2003, 84', 35 mm **R** Fernando Pérez

Le réalisateur suit avec sa caméra une dizaine de Cubains dans leurs allers et venues, leur quotidien, et les met en scène dans un montage vertigineux. Après le travail, les personnages plongent dans la vie nocturne, source d'épanouissement. Un film-poème fascinant, une ode à La Havane. Sans interviews ni narrations, le film est fait d'images, de sons et de musique.

## LUNDI 15 FÉVRIER À 20H

### La última Cena (La dernière Cène)

Cuba, 1976, 120', 16 mm **R** Tomás Gutiérrez Alea  
**INT** Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García

Un riche propriétaire d'une exploitation sucrière, comte de son état et catholique pratiquant, réunit douze esclaves pour le Jeudi saint, leur lave les pieds et les assoit à sa table. D'abord méfiants, les esclaves finissent par croire à la piété du comte. Brutalement réveillés le lendemain par le contremaître qui veut les faire travailler un Vendredi saint, ils se révoltent...

**Présentation du film par Aline Helg**, professeur à l'Unité d'Histoire Contemporaine de l'Université de Genève.

## LUNDI 29 MARS À 20H

### Fresa y chocolate (Fraise et chocolat)

Cuba, 1994, 108', 35 mm **R** Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío **INT** Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra

David Álvarez, fils de paysans pauvres, étudiant boursier et membre des Jeunes Communistes, rencontre Diego, homosexuel cultivé et marginal mais trop attaché à la culture de son île pour la quitter. Malgré tout ce qui les oppose, les deux hommes apprendront à dépasser leurs préjugés respectifs et devenir amis.

La projection sera suivie de la «Fiesta mojito, Noche cubana» dès 22h



**R**ÉALISATEUR-PHARE DU CINÉMA CUBAIN postrévolutionnaire, Tomás Gutiérrez Alea s'est engagé dans la Révolution jusqu'à la fin de sa vie. Sans tomber dans l'écueil d'un cinéma de propagande servile et manichéen, son œuvre magistrale intègre la double articulation de liberté et créativité artistique / propagande.

Chacun de ses films, d'une grande liberté formelle, est une réponse singulière à la question, centrale pour le cinéma cubain contemporain, de la représentation cinématographique de la Révolution. Comment le langage cinématographique peut-il révéler la réalité révolutionnaire et ses processus de transformation des mentalités, éveiller la conscience critique du spectateur? Qu'est ce que la révolution? se demande Sergio dans *Memorias del subdesarrollo* (1968), un intellectuel bourgeois, miné par le doute, qui a décidé de rester à la Havane après la Révolution pour écrire ses mémoires et s'interroger sur le passé récent de son pays. Articulant dans la fiction images d'archives, collages de coupures de presse, de discours télévisés, montage contrapunctique entre la bande-son et les images, Gutiérrez Alea brise toute représentation héroïque et commémorative de l'Histoire.

Pour Alea, la Révolution n'est pas seulement à penser dans son strict cadre chronologique et géographique, ni à saisir dans son immédiateté ou dans une appréhension rétrospective du présent. Dans son film *La última Cena* (1976), Alea revisite le cinéma «de genre historique» sur la négritude avec une réflexion cinglante sur les rapports de domination maître/esclave et le mécanisme pervers de la société esclavagiste de la fin du dix-huitième siècle. Le film ne se résume pas à une simple attaque contre le christianisme. Il met à nu le mécanisme sur lequel s'appuie la religion pour justifier un ordre social raciste.

Le comte de Casa Bayona, porté par les valeurs «philanthropiques» du christianisme et un sentiment intime de culpabilité, réunit le Jeudi saint douze de ses esclaves autour d'une table pour un repas. À l'instar du Christ, il leur lave les pieds et les invite à dîner. Durant le repas, il s'humilie devant eux et leur fait un sermon sur le christianisme pour les convaincre d'accepter les coups et le

## Dialectique de la révolution dans le cinéma de Gutiérrez Alea

par Astrid Maury

travail forcé avec béatitude, car, selon la volonté de Dieu, ils auront accès, dans l'au-delà, à un paradis «sans Dieu ni maîtres». Enfin, le comte leur promet, un jour de repos pour le Vendredi saint. Lorsque le lendemain, ces douze esclaves refusent d'aller travailler, ils sont violemment réprimés par le sanguinaire contremaître Don Manuel. Les esclaves se révoltent, l'exécutent et incendient la plantation. Les esclaves, qui avaient mangé à la table du comte, sont rattrapés et décapités, à l'exception d'un seul (Sebastián), qui s'enfuit dans la montagne.

Si la structure narrative du film se déploie autour de la figure du maître, comme un renvoi à la structure hiérarchique du système social esclavagiste, elle intègre aussi des points de vue complexes, dénués de tout manichéisme. Les contradictions du comte, qui se laisse aller durant le repas à rire et bavarder avec ses esclaves, à dénigrer le contremaître et critiquer sa brutalité, sont dénoncées par Alea «comme le produit de l'hypocrisie tendant à concilier un sentiment de culpabilité naissant et le maintien fanatique d'un ordre séculaire». Les écarts bienveillants de conduite du comte seront de courte durée. La mort du contremaître, sanctifiée comme un martyr, deviendra le prétexte d'un déchaînement de violence contre les esclaves. Alea opère un déplacement de la figure Christique, tantôt associée au Comte, érigé en nouveau Christ avec ses douze apôtres, tantôt au sanguinaire contremaître dont il est dit qu'il est mort «le même jour et au même instant que le Christ», tantôt à Sebastián, l'esclave insoumis, qui échappe à ses poursuivants.

Dans l'avant-dernière séquence du film, le dimanche de Pâques, le long plan-séquence glisse en plan rapproché sur la croix, symbole de la mort du contremaître, puis découvre lentement le spectacle macabre des onze têtes de nègres décapitées, plantées au sommet de piquets. Puis la caméra se rapproche sur le douzième poteau

vide, celui du rebelle Sebastián, comme «ressuscité». Ce traitement ambivalent de la métaphore christique dépeint tout à la fois des modèles d'aliénation (à travers le comte et le contremaître) et de liberté et d'insoumission (Sebastián).

Cette valorisation du principe d'émancipation dépasse le simple cadre narratif du film. Elle véhicule en sous-texte un des postulats de la Révolution cubaine, celui de la lutte de l'opprimé (du peuple) contre toutes les formes d'oppression, Sebastián incarnant l'histoire de la lutte du peuple cubain pour sa libération. À travers *La última Cena*, Alea «offre une lecture de l'histoire s'articulant de manière complexe, voire ambiguë, au présent révolutionnaire; tissant de multiples niveaux de sens, le film se présent[e] ainsi à la fois comme une exaltation de valeurs révolutionnaires et aussi comme la critique du fanatisme pervertissant ces dernières. En ce sens, *La última Cena* prolonge une réflexion ininterrompue dans son œuvre sur la Révolution»<sup>3</sup>.

Si la société contemporaine postrévolutionnaire cubaine est pensée, dans *La última Cena*, à travers le prisme du passé national (la mise en perspective de l'histoire de la société esclavagiste), Alea s'intéresse aussi à montrer comment la Révolution est vécue au quotidien, non sans distance critique. Dans *La Muerte de un burócrata* (1966), Francisco Pérez, un ouvrier exemplaire, meurt broyé par sa machine à fabriquer des bustes de José Martí<sup>4</sup>. Il est enterré avec sa carte de travail, document indispensable à la veuve pour la perception de sa pension. Les efforts du neveu Juanchín pour faire valoir les droits de sa tante tournent court, car l'administration refuse obstinément d'obtempérer. Juanchín décide alors d'aller lui-même sans autorisation récupérer cette carte dans le cercueil, puisqu'une exhumation ne peut être autorisée, selon le règlement, qu'après deux ans. Son parcours cauchemardesque dans les méandres de la bureaucratie pour faire à nouveau inhumer le corps de son oncle<sup>5</sup>, le mènera à assassiner de ses propres mains l'administrateur du cimetière, qui oppose un énième et ultime obstacle à la résolution du problème. «À mille lieues de l'application idéale des principes révolutionnaires qui triomphent à Cuba en 1959, reposant sur un principe d'égalité sociale dans une société

rationalisée en fonction des compétences de chacun et de la juste répartition des biens nationaux, la société post révolutionnaire mise en scène dans *La Mort d'un bureaucrate* est un véritable enfer pour Juanchín, le protagoniste du film»<sup>6</sup>.

Alea utilise avec brio le genre de la comédie, empreint de savoureux clins d'œil au film de genre du cinéma hollywoodien et truffé de citations intertextuelles, parmi lesquelles *Le Chien andalou* (Buñuel), *Safety Last* (Buster Keaton), *Les Temps modernes* (Chaplin), *Le septième sceau* (Bergman), *Les Oiseaux* (Hitchcock)... La scène paroxystique amoral de la bataille entre les croquemorts et les fonctionnaires du cimetière est un sommet de comédie burlesque, avec voitures démantibulées, tartes à la crème, foule en délire, incursions de l'absurde (le chien qui s'enfuit avec un os) et amplification du chaos, qui n'est pas sans évoquer une Révolution.

L'idéal révolutionnaire est ici confronté à ces limites. Pour le spectateur cubain, l'allusion est claire: le film renvoie à la lutte officielle du gouvernement contre la bureaucratie entérinée par Castro en 1965. L'humour permet à Alea de distiller sa verve satirique, tout en atténuant la dimension propagandiste du message. Alea affirmait qu'il ne critiquait pas la Révolution mais l'usage qu'il en était fait. À travers son œuvre, se dessine une dialectique de la révolution, irrémédiablement partagée entre deux pôles, l'affirmation révolutionnaire et l'exercice critique de la révolution.

1 Après 1959.

2 Berthier Nancy, *Tomas Gutierrez Alea et la révolution cubaine*, Éditions du Cerf, Paris, 2005, pp. 84-85

3 Berthier Nancy, *ibidem*, p 93

4 Engagé dans la lutte anticoloniale, José Martí, (1853-1895), martyr national, lutta pour gagner l'indépendance de Cuba et obtenir l'égalité raciale et économique.

5 Le bureaucrate en charge des autorisations lui refuse l'inhumation sans certificat préalable d'exhumation. Situation absurde où, pour être ré-enterré, le corps doit être encore en terre pour être exhumé.

6 Berthier Nancy, *op. cit.*, p. 98

# Lucía, une esthétique décolonisée

par Nathalie Gregoletto

**H**UMBERTO SOLÁS, DANS SON FILM *Lucía*, transpose trois femmes homonymes, à trois époques révolutionnaires de l'histoire cubaine et emportées dans trois aventures amoureuses. À partir de ce triptyque, il compose une esthétique cinématographique à la fois libre, variée et innovante, des plus avant-gardistes.

Le film est né dans l'effervescence créatrice de l'ICAIC (l'Institut de l'Art et de l'Industrie Cinématographique de Cuba) pour fêter les cent ans de luttes d'indépendance du pays et les dix ans de l'Institut en question. Humberto Solás est parti de 1895, date de l'insurrection finale contre le colonialisme espagnol, avant d'aborder la lutte terroriste contre le régime de Machado en 1932, pour parvenir enfin à l'époque contemporaine du film, les années 1960, aux lendemains de la Révolution castriste. Il a entrepris cette fresque historique par le biais de la fiction, et déclarait, à ce sujet: «*Lucía* n'est pas un film sur des faits historiques dans la mesure où chaque anecdote est inventée. Mais à travers ce prisme de fiction, chaque anecdote permet d'avoir une vision historique de l'époque représentée car j'ai essayé de rendre l'atmosphère, le style de vie, l'esprit de chaque époque sinon sa réalité historique précise. [...] je crois que ce chemin de fiction, fidèle à une certaine authenticité, peut être aussi valable sur le plan historique.» Le personnage féminin est celui qui opère le lien entre les trois tableaux; Solás justifie ainsi son choix: «J'ai trouvé que la cohérence pouvait être fournie par le thème de l'évolution de la société saisi à travers le thème de la femme. Pourquoi la femme? Parce que la femme de par sa condition sociale est en général la principale victime des préjugés moraux. Et c'est à travers elle que sont rendues plus évidentes les crises qui provoquent l'évolution d'une société. L'homme a davantage de chance d'évoluer avec rapidité sur les plans idéologique, politique, tandis que la femme reste aliénée par la réalité morale et quotidienne, et du fait de ce contact forcé avec le quotidien, elle échappe aux contradictions dont l'homme est souvent victime en mettant d'un côté les concepts et de l'autre la réalité vécue. Pour moi, en tant qu'auteur, la

femme est un personnage plus dramatique qui m'offre des possibilités plus grandes de contact avec le réel.»

## Lucía, 1895

La première *Lucía* est une aristocrate créole qui vit dans un environnement désuet de loisirs, de frivolité, de comérages et d'opulence, en contradiction avec le climat de tensions et de misère que régissent les guerres d'indépendance. La rencontre amoureuse entre *Lucía* et un officier espagnol engage le registre mélodramatique du film, propre aux *telenovelas* si populaires dans toute l'Amérique latine. Pourtant le répertoire romantique se voit très vite renversé par des incursions brutales de types néoréaliste, expressionniste et surréaliste, dans des séquences comme celles mettant en scène le personnage de Fernandina, devenue folle et errant en haillons dans la rue, du récit pervers du viol des nonnes, de la découverte par *Lucía* du corps sans vie de son frère, et de la vengeance de cette dernière. De ce fait, la guerre survient à l'écran dans des séquences intercalées, où se mêlent la brutalité de la mort et du sexe, le sacré et le sacrilège. Après la bataille entre Espagnols et indépendantistes, *Lucía* débambule au milieu du charnier à la recherche de son frère Felipe, militant clandestin contre l'armée espagnole. C'est à ce moment que l'image en noir et blanc bascule brusquement dans une photographie surexposée, et que la musique, qui accompagnait avec intermittences les combats, s'interrompt inopinément. Un silence irréel laisse résonner chaque pas de *Lucía* ainsi que ses cris de douleur, lorsqu'elle découvre le corps sans vie de son frère. Elle s'élanche dans une folie qui la décide à se venger de son amant espagnol, qui l'a trahie. Son visage s'anime dès lors d'une démence terrifiante, dont le regard aliéné s'adresse au spectateur. Dans la scène suivante, la protagoniste avance dans un



mouvement saccadé, au rythme des tambours de la procession qui anime la place où se trouve son amant, qu'elle est sur le point de rejoindre. À la vue de celui-ci, la musique s'interrompt à nouveau pour faire résonner les hurlements de Lucía, lorsque celle-ci s'abat avec fureur sur lui, le poignardant dans un mouvement effréné au milieu de la foule. L'hystérie de Lucía est soutenue par toute une gamme de procédés formels détournés qui confère au film une atmosphère surréaliste. Une distorsion des angles de prises de vue, un déséquilibre des plans – rendu par une caméra sur épaule – une bande-son inconstante, des faux raccords et un montage court et abrupt qui organise l'extrême violence visuelle des gros plans : coups de poignards, contorsions d'agonie de l'amant, expressions effrayées de la foule se dispersant, tentatives de quelques-uns de retenir par la force Lucía. Le spectateur se voit ainsi entraîné par le tourment démentiel jusqu'au moment où la mort frappe l'amant, et où une musique plus douce reprend, accompagnant la douleur et l'épuisement de Lucía. Cette dernière est rejointe par Fernandina – trahie auparavant de folle, de sorcière et, par dérision, de pucelle, par les passants qui la molestaient – laquelle sanglote et se prend de pitié pour elle. Le mélodrame a tourné à la tragédie, projetant Lucía en miroir de Fernandina, une femme désormais colonisée, trahie et abusée: « Cette première Lucía fonctionne comme allégorie de l'île conquise et trahie par l'Espagnol qui se prétend a-politique et de mère cubaine. [...] elle est la victime propitiatoire d'une société machiste où la femme est objet d'échange et de convoitise sexuelle. » De cette façon, la vengeance de Lucía serait une riposte cubaine contre l'envahisseur. Enfin, le visage de Lucía, pétrifié par la douleur et la violence de son acte, remplit la surface de l'écran avant d'être immobilisé – tel un masque mortuaire –, par un arrêt sur image qui clôt ce premier volet.

### **Lucía, 1932**

On rejoint 37 ans plus tard la deuxième Lucía au visage fin, filmée dans une tonalité plus modérée, fraîche et

légère. Celle-ci nous est présentée sur son lieu de travail, une fabrique à tabac. Son visage est grave et pensif, lorsqu'elle se met à nous raconter en voix off le récit de sa rencontre et de sa relation amoureuse avec Aldo, étudiant militant contre le régime de Gerardo Machado, dont elle porte aujourd'hui l'enfant. Lucía est une jeune bourgeoise qui, après avoir rencontré Aldo, décide de le suivre par amour jusque dans la lutte terroriste. Après plusieurs mois d'affrontements, Machado est renversé, la victoire est célébrée. Cependant, les lendemains de la victoire s'avèrent amers, car le système néocolonialiste contre lequel ils se sont battus perdure malgré tout. La scène de débauche nocturne ne fait que révéler l'échec de la lutte idéaliste. La voix off de Lucía nous explique qu'Aldo n'avait pas trouvé ce qu'il voulait à la Havane, le son des violons et d'un piano se fait entendre, nous introduisant dans un nouveau flash-back. Aldo et son compagnon Antonio sont à un cocktail, auquel participe la haute société havanaise. Sous forme d'hymne ironique à l'opulence, des vieilles femmes corpulentes rient aux éclats, des jeunes femmes séduisantes aux attitudes provocantes et des hommes de tout âge s'enivrant, se réjouissent de toutes formes de consommation. L'heure est au luxe, à l'excès, au vice. La caméra, à l'épaule d'Herrera, capte tous les détails dans une frénésie visuelle des plus vertigineuses, réunissant mouvements de zooms avant et arrière, très gros plans, jeux de lentilles du net au flou, angles de prises de vue renversés, lesquels varient selon les rythmes des musiques, s'enchaînant sans césure l'une après l'autre. Le cinéaste joue avec la proximité des corps, lesquels envahissent sans cesse l'image et sont représentés souvent par fragments, se mouvant au rythme de la musique, se rapprochant, s'entretenant et s'embrassant fougueusement. Solàs renouvelle, à l'occasion de cette scène, l'esthétique propre aux mouvements d'avant-garde des années 1920<sup>3</sup>, et dont la dimension spectaculaire, au-delà de la fascination visuelle qu'elle produit, participe précisément du discours critique du film. Le regard amer et désabusé d'Aldo, lequel apparaît souvent en arrière-fond, ou isolé dans un gros plan de détail, se détache de l'ambiance



Lucía, 25 JANVIER

festive et insouciant. Tandis qu'Antonio se laisse emporter par l'ambiance désinvolte de la soirée: il s'amuse, sous le regard désenchanté de son ami, en compagnie d'une femme au décolleté plongeant, dans lequel il finit par glisser ses mains. Aldo se décide à fuir, ne pouvant plus assister à cette soirée, qui n'est autre que le symptôme de la déchéance sociale, l'échec des bouleversements tant espérés. La scène suivante, qui met en scène les retrouvailles des couples Aldo-Lucía et de Flora-Antonio, sur la plage et dans la guinguette déserte, est particulièrement dérangement parce qu'elle expose l'aveu et le sentiment de culpabilité, de révolte, ou de mal-être des révolutionnaires désillusionnés. Malgré l'évolution socio-historique dans l'avènement d'une conscience féminine, la lutte contre le néocolonialisme n'a pas encore abouti, et c'est pourquoi elle doit se remettre en question et reprendre : «L'exemple négatif des tentatives avortées des années 35 révèle la position de l'intellectuel Solás suggérant la nécessité d'une éthique et autocratique indispensables à la construction d'une société socialiste démocratique. La poésie et la densité dramatiques de cet épisode enfermaient peut-être un malaise prophétique.»<sup>4</sup>

### **Lucía, 196...**

La troisième Lucía est une ouvrière métisse des années 1960, qui épouse un jeune camionneur du nom de Tomás pour vivre une histoire d'amour intense et grave, racontée sur un ton qui oscille entre réalisme documentaire, et comédie de mœurs cubaines. L'air de *Guantanamo*, dont Solás a créé une nouvelle version avec la voix de son auteur et interprète, Joseito Fernandez, confère une autre dimension au film, un rythme musical différent. Les interventions du narrateur-chanteur, en surimpression sonore, apportent un commentaire critique à l'histoire vécue par Lucía tout en produisant des effets de distanciation sur le spectateur. Malgré le progrès social qu'engendre le triomphe castriste, Lucía renie, dans un premier temps, travail et vie sociale pour satisfaire la jalousie maladroite de son mari. La campagne d'alphabétisation qui est en pleine action dans la cam-

pagne cubaine réussit, malgré la forte réticence de Tomás, à atteindre Lucía, dont l'analphabétisme fait d'elle une «victime de l'impérialisme yankee». Lucía, qui subit jour après jour les conséquences pernicieuses du machisme de son mari, prend peu à peu conscience d'elle-même et de ses droits. C'est à la fin de ce dernier volet que Lucía entreprend la tentative de négocier le respect des nouvelles règles socialistes, d'abord avec l'aide de ses compagnes, puis dans une lutte désespérée qui l'oppose seule contre l'homme qu'elle aime encore. Une fois encore la présence des corps est primordiale dans ce premier affrontement entre Lucía et Tomás, venu la retirer de son lieu de travail. Solás met en scène d'autres corps, dont la présence spontanée et sensuelle caractérise ce volet, avec des physiognomies qui appartiennent à une humanité rurale et pluri-ethnique. Le visage typé de Lucía, cadré en gros plan, fixe avec un regard ferme et déterminé l'arrivée de Tomás, dont les mouvements du corps expriment la rage animale qui l'envahit. Lucía tient tête à Tomás, et refuse d'abandonner à nouveaux ses droits au travail et à la liberté pour le suivre; la séquence s'enchaîne avec une course-poursuite, dont la chanson *Guantanamo*, dans une de ses variations entraînantes, ajoutée à la vue en plan très éloigné, opère un basculement dans le registre comique. L'exaltation du travail socialiste et la mentalité populaire propres aux ouvrières se mobilisent dans une lutte collective, afin de préserver Lucía des impulsions violentes de Tomás. Après la séquence qui suit l'affrontement collectif, dont les paroles de la chanson commentent le désespoir des deux époux séparés, l'affrontement du couple seul s'ouvre dans une scène poétique, sur un paysage de mer agitée. La caméra de Herrera alterne plans fixes en profondeur de champ avec des plans à l'épaule très proches des corps enflammés de Lucía et de Tomás. Les deux amants, ne pouvant vivre l'un sans l'autre, cèdent à l'attraction qui les anime dans un ballet qui mêle passion et violence, chacun tentant de convaincre l'autre. Cette scène au rythme vif qui balaye toute mélancolie, est dynamisée par le regard d'une petite fille, la Lucía de l'avenir, en train d'observer la dispute



du couple au loin. Cette apparition onirique revient à plusieurs reprises dans cette scène finale, et lorsque le couple s'élance dans une nouvelle course-poursuite sur la variation comique de l'air de *Guantanamera*, c'est sur le rire de cette petite fille que se clôt le film.

Selon Humberto Solás: «Seule la troisième histoire, Lucía 196..., est entièrement cubaine et effectue une tentative de cinéma autonome, débarrassé de toute l'influence étrangère [...] Nous avons d'ailleurs travaillé très librement sur cette partie, ne sachant jamais d'avance ce que nous allions tourner, nous imprégnant de l'ambiance du tournage, improvisant souvent. L'utilisation de la chanson *Guantanamera* pour commencer le récit correspond à un trait caractéristique du tempérament cubain: rire de ses problèmes et ne pas dramatiser ses difficultés.»

Le personnage féminin est doublement métaphorique, car il est la personnification de l'île de Cuba et engage l'expression d'une esthétique libre. «Que symbolisent ces trois femmes cubaines? Dans une perspective dialectique de l'Histoire, la lente prise de conscience d'un désir à la fois personnel et collectif en butte aux enfermements socio-historiques et aux réalités politiques qui ont présidé au destin de l'île. Pour Solás, comme pour Gutiérrez Alea dans *Memorias del subdesarrollo*, prôner l'avènement de la nouvelle femme, désaliénée, décolonisée devait être un des objectifs des temps révolutionnaires. [...] D'un épisode à l'autre entrent en résonnance les problèmes qui se posent au pays et à la cellule de base constituée par le couple, tissant ainsi la trame d'une compréhension en profondeur de l'identité nationale et des lents processus de maturation que voulait accélérer l'utopie révolutionnaire.»<sup>5</sup> Et c'est en traitant des relations entre les sexes que «Solás évite tout moralisme, toute apologie de l'œuvre révolutionnaire dont, pourtant, la grandeur est dans le film, *implicite*.»<sup>6</sup> Rappelons que le groupe fondé au sein de l'ICAIC, dont Humberto Solás faisait partie, avait pour devoir d'engager une recherche formelle, une diversité esthétique, tout en trouvant l'expression authentique d'un art national populaire et décolonisé: «Le cinéma imparfait

signifie qu'il exige avant tout de montrer le déroulement des problèmes. Ce qui consiste à dire le contraire de ce que dit un cinéma qui se dédie fondamentalement à célébrer des résultats. À l'opposé d'un cinéma qui illustre "joliment" les idées ou les concepts que nous possédons déjà.»<sup>7</sup> C'est pourquoi Humberto Solás dresse, par le recours au personnage féminin, le tableau d'une société cubaine en marche vers la conscience de son identité nationale, au moyen d'un cinéma conscient de son existence, et revendiquant sa propre identité.

- 1 Solás Humberto cité par Amiot-Guilouet Julie et Berthier Nancy (dir.), *Cuba. Cinéma et Révolution*, Le Grimh – LCE – Grimia, Lyon, 2006, pp. 87-88
- 2 Propos recueillis et traduits par Guy Braucourt dans *Humberto Solás: Lucía une lente libération*, Les Lettres françaises, Paris, 04/03/1970
- 3 En France avec des cinéastes tels que Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance, Germaine Dulac et en URSS dont ont participé Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, Alexandre Dovjenko, Vsevolod Poudovkine, Lev Koulechov.
- 4 Amiot-Guilouet Julie et Berthier Nancy (dir.), *Cuba. Cinéma et Révolution*, Grimh – LCE – Grimia, Lyon, 2006, p. 91
- 5 Amiot-Guilouet Julie et Berthier Nancy (dir.), *Cuba. Cinéma et Révolution*, Grimh – LCE – Grimia, Lyon, 2006, p. 89
- 6 Diaz Jesus, «Les Défis de la contemporanéité», in Panaragua Paulo Antonio (dir.), *Le Cinéma cubain*, Cinéma/pluriel, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p. 116
- 7 Garcia-Espinosa Julio, «Por un cine imperfecto», cité dans *La doble moral del cine*, La Havane, EICTV, Ollero&Ramos Editores, 1996, p. 26. Traduction approximative proposée par Nathalie Gregolette.

---

# Cuba: histoire et cinéma (1959-2009)

## tableau synoptique

---

### histoire:

#### 1959

Triomphe de la Révolution. Fidel Castro devient Premier ministre. Loi de réforme agraire. Premières vagues de départs massifs vers les États-Unis.

#### 1960

Accord avec l'URSS pour l'achat du sucre cubain. Nationalisation d'entreprises américaines, Loi de réforme urbaine. Attentat contre le cargo La Coubre dans le port de La Havane. Eisenhower entreprend la déstabilisation du régime de Castro.

#### 1961

Washington rompt les relations diplomatiques avec La Havane. Bombardement des aéroports militaires. Début de la campagne d'alphabétisation. Proclamation du caractère socialiste de la Révolution. Débarquement à Playa Girón, organisé par la CIA et écrasé en 72 heures. Interdiction de l'instruction religieuse en dehors des lieux de culte.

#### 1962

Cuba est exclue de l'Organisation des États américains (OEA). La plupart des pays latino-américains s'alignent sur le blocus décrété par les États-Unis. Crise des missiles. Blocus naval des États-Unis. L'URSS décide le démantèlement des missiles sans consulter Castro.

#### 1963

Accord commercial entre Cuba et l'URSS. Nationalisation des exploitations agraires capitalistes.

#### 1964

Accord de long terme sur la vente de sucre à l'URSS. Divers affrontements avec les États-Unis, en particulier autour de la base américaine de Guantanamo.

#### 1965

Ernesto Che Guevara s'engage dans la guérilla au Congo, puis en Bolivie. Homosexuels et individus considérés hors normes sont détenus dans les camps de travail forcé de l'UMAP (Unités Militaires d'Aide à la Production). Deuxième vague des départs massifs aux États-Unis.

#### 1966

Conférence Tricontinentale à La Havane, et création de l'Organisation de solidarité avec les peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine.

### cinéma:

*Esta tierra nuestra* (Alea), *La Vivienda* (García Espinosa).

Premiers longs métrages de l'ICAIC: *Cuba Baila* (García Espinosa), *Historias de la Revolución* (Alea). Création de la Cinémathèque de Cuba et de la revue *Cine Cubano*. Interdiction de *PM.*, court métrage de Sabá Cabrera Infante et Orlando Jiménez, par l'ICAIC.

*El Joven rebelde* (García Espinosa), *Realengo 18* (Oscar Torres). Documentaire *Muerte al invasor* (Alea et Santiago Álvarez). Chris Marker filme *Cuba sí!*

*Las doce sillas* (Alea).

*Para quien baila la Habana* (Vladimir Cech), une coproduction avec la Tchécoslovaquie.

*Soy Cuba* (Kalatozov), *Cumbite* (Alea), *La Decision* (Jose Massip), *En dias como estos* (Jorge Fraga).

*La Salación* (Manuel Octavio Gómez), *Un Dia en el solar* (Eduardo Manet).

*Manuela* (Solás), *La Muerte de un burócrata* (Alea), *Papeles son papeles* (Fausto Canel).

## 1967

Ernesto Che Guevara est tué en Bolivie.

## 1968

Célébration des «cent ans de lutte» (1868-1968) reliant le combat pour l'indépendance et le caractère anti-impérialiste de la Révolution. Castro lance l'expropriation du petit commerce.

## 1969

Mobilisation de toutes les ressources du pays pour arriver à une «zafra» (récolte de la canne de sucre) de dix millions de tonnes, qui sera un échec. Soutien soviétique à la modernisation des Forces armées cubaines.

## 1971

Des «microbrigades» de travailleurs volontaires essayent de pallier le déficit de logement à La Havane. Démantèlement du département de philosophie de l'Université de la Havane.

## 1972

Cuba adhère au COMECON, le «marché commun» des pays socialistes. Nouveaux accords avec l'URSS. Salvador Allende visite l'île.

## 1973

Le taux de mortalité à Cuba est le plus bas de l'Amérique latine. Coup d'état au Chili et mort de Salvador Allende.

## 1974

Brejnev visite Cuba. Projet de Constitution.

## 1975

Des troupes cubaines partent en Angola pour freiner la progression des forces de l'UNITA, allié à l'Afrique du Sud. Premier congrès du Parti Communiste de Cuba, qui élit Castro comme premier secrétaire.

## 1976

Un attentat contre un vol régulier de la Cubana de Aviacion provoque 73 morts. Adoption de la Constitution socialiste.

## 1979

Cuba soutient le régime révolutionnaire à Granada et les sandinistes au Nicaragua. 100'000 exilés visitent l'île.

## 1980

«Crise de Mariel»: le nombre de réfugiés à l'Ambassade du Pérou amène les autorités à autoriser de nouveau les départs massifs par le port de Mariel. 125'000 personnes quittent Cuba. Suicide de Haydée Santamaría, héroïne de la Moncada et directrice de la Casa de las Américas.

## 1983

L'intervention américaine à la Grenade provoque la mort de 24 Cubains. La tension à l'égard de Washington s'accroît.

*Las Aventuras de Juan Quinquín* (García Espinosa), *Tulipa* (Manuel Octavio Gómez), *Hasta la victoria siempre* (Santiago Alvarez).

*Memorias del subdesarrollo* (Alea), *Lucía* (Solás), *La Odisea del general José* (Jorge Fraga).

*La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez). Création du Groupe d'expérimentation sonore de l'ICAIC, avec Leo Brouwer, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sergio Vitier...

*Los Días del agua* (Manuel Octavio Gómez), *Una Pelea cubana contra los demonios* (Alea), *Páginas del diario de Jose Marti* (Jose Massip)

*Un Día de noviembre* (Solás), *Hablando del punto cubano* (Octavio Cortázar).

*El Hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez), *Ustedes tienen la palabra* (Manuel Octavio Gómez), *Y el cielo fue tomado por asalto* (Santiago Alvarez).

Sara Gómez meurt à 31 ans, avant d'avoir pu achever *De cierta manera*. *El otro Francisco* (Sergio Giral).

*Cantata de Chile* (Solás), *Mella* (Enrique Pineda Barnet).

*La última Cena* (Alea), *La Tierra y el cielo* (Manuel Octavio Gómez), *Patty Candela* (Rogelio Paris).

*Retrato de Teresa* (Pastor Vega), *Elpidio Valdés* (Juan Padrón), premier long métrage d'animation réalisé à Cuba.

*Guardafronteras* (Octavio Cortázar), *Son o no son* (García Espinosa).

*Se permuta* (Tabio), *Hasta cierto punto* (Alea), *Amada* (Solás), *Tiempo de amar* (Pineda Barnet).

## 1986

Castro lance une campagne de «rectifications d'erreurs et tendances négatives». Les «marchés paysans» sont fermés. Les États-Unis dénoncent Cuba à la Commission des Nations-Unies pour les droits de l'homme.

## 1988

Castro se démarque de la perestroïka : «rectificación, sí, perestroïka, no». En Angola, les troupes cubaines freinent l'offensive sud-africaine.

## 1989

Arnaldo Ochoa Sánchez, ex-commandant du corps expéditionnaire cubain en Angola, est arrêté avec plusieurs de ses officiers et accusé de corruption et de trafic de drogue. Il est condamné à mort et fusillé le 13 juillet, à la suite d'un procès très médiatisé. Interdiction des publications soviétiques *Les Nouvelles de Moscou* et *Sputnik*. Chute du mur de Berlin.

## 1991

Effondrement de l'URSS. La Russie arrête ses exports de pétrole à Cuba. Suite à la débâcle du communisme en Europe, l'économie cubaine entre dans un état catastrophique : le PIB du pays chute de 30%, les exports et imports de 80%. Cuba entre dans une période de restrictions et d'austérité baptisée «période spéciale en temps de paix».

## 1993

Légalisation des devises étrangères.

## 1994

Crise des «balseros» : plus de 30'000 personnes tentent d'émigrer aux États-Unis en petits radeaux (*balsas*, en espagnol). Réouverture des «marchés paysans».

## 1995

Loi sur les investissements étrangers. Le tourisme devient l'industrie la plus importante de l'île.

## 1996

Le président Clinton approuve la loi de Helms-Burton, qui renforce le blocus de Cuba.

## 1997

Une série d'attentats à la bombe se produit dans des hôtels de La Havane. Le terroriste anti-castriste Luis Posada Carriles reconnaît dans une interview au *New York Times* avoir organisé ces attentats pour le compte de la Fondation nationale cubano-américaine. Les restes du Che arrivent à Cuba et sont enterrés au Mausolée de Villa Clara.

## 1998

Le Pape Jean-Paul II visite La Havane et condamne l'embargo des États-Unis. Échec de la «zafra», avec seulement 3,2 millions de tonnes de sucre.

*Un Hombre de éxito* (Solás), *Otra mujer* (Daniel Díaz Torres), *Plácido* (Sergio Giral).

*Plaff* (Tabío). Mort de Manuel Octavio Gómez.

*En el aire* (Pastor Vega), *Vals de la Habana vieja* (Luis Felipe Bernaza), *Papeles secundarios* (Orlando Rojas), *La Bella del Alhambra* (Pineda Barnett).

*Adorables mentiras* (Gerardo Chijona), *Alicia en el pueblo de maravillas* (Daniel Díaz Torres).

*El Siglo de las luces* (Solás), *Derecho de asilo* (Octavio Cortázar).

*Fresa y chocolate* (Alea et Tabío), *El Elefante y la bicicleta* (Tabío), *Quiéreme y verás* (Daniel Díaz Torres), *Madagascar* (Fernando Pérez), *Reina y rey* (García Espinosa).

*Guantanamo* (Alea et Tabío), *La Ola* (Enrique Alvarez).

*Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotto). Mort de Tomás Gutiérrez Alea.

*Amor vertical* (Arturo Sotto), *Kleines Tropicana* (Daniel Díaz Torres).

*La vida es silbar* (Fernando Pérez).

## 1999

Sommet ibéro-américain à La Havane. L'accession de Hugo Chavez au pouvoir à Caracas permet à Cuba de bénéficier d'approvisionnements en pétrole dans des conditions très favorables. En échange, Cuba enverra plus de 20'000 médecins pour des missions sociales au Venezuela.

## 2000

Après de nombreuses négociations, le gouvernement cubain obtient le rapatriement d'Elián González, un enfant cubain qui habite à Miami avec la famille de sa mère et qui est réclamé par son père à Cuba. Clinton autorise la vente de médicaments et nourriture à Cuba. Visite de Vladimir Poutine à Cuba.

## 2003

La justice cubaine condamne 78 dissidents. La majorité d'entre eux participaient au «projet Varela», initiative réclamant des réformes démocratiques. En réponse, l'Union européenne gèle ses relations diplomatiques avec Cuba.

## 2004

Renforcement de l'embargo américain. Le dollar est retiré de la circulation.

## 2006

Cuba signe avec les présidents vénézuélien Hugo Chavez et bolivien Evo Morales un Traité Commercial des Peuples (TCP), en opposition à l'Alca (Zone de libre-échange des Amériques). Castro transfère provisoirement son pouvoir de chef d'État de Cuba à son frère Raul, pour des raisons de santé.

## 2008

Fidel Castro renonce à sa charge de Président du Conseil d'État et de Commandant en chef. Le 24 février, son frère Raul Castro est désigné par l'Assemblée nationale comme nouveau Président. Levée des sanctions de l'UE.

*Las Profecias de Amanda* (Pastor Vega).

*Lista de espera* (Tabío), *Un Paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona).

*Suite Habana* (Fernando Pérez). *Más vampiros en La Habana* (Juan Padrón). *Aunque estés lejos* (Tabío).

*Tres veces dos* (Esteban García). *Perfecto amor equivocado* (Gerardo Chijona).

*Páginas del diario de Mauricio* (Manuel Pérez). *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata).

*El Cuerno de la abundancia* (Tabío). Mort de Humberto Solás.

