

Actualité

Commencée avec le numéro 2 de notre revue (mars 1994), cette rubrique réalisée grâce aux contributions de professionnels latino-américains du cinéma, permet chaque année de faire le point sur la production et la distribution cinématographiques, par pays, et d'en cerner les évolutions.

« Eppur', si muove » le cinéma cubain à l'écran et hors écran

Enrique COLINA

1994, quatrième année de la Période dite Spéciale, doux euphémisme des dirigeants politiques cubains pour qualifier le voyage surprenant et douloureux d'un Socialisme décrêpi, sur le fleuve Styx, au moment où un Capitalisme implacable se prépare à accoster. Sur une barque qui prend l'eau, menée par un Charon têtue, la traversée s'est faite sur une mer d'inhabituelles agitations sociales au nom de la paix et de l'ordre établi du Socialisme Cubain.

La libre circulation du dollar, l'inflation, le marché noir, la récolte sucrière catastrophique, le naufrage d'un remorqueur détourné, le vol d'embarcations et les troubles de « l'été chaud » de La Havane, ont conduit le gouvernement à autoriser l'exode massif et tragique des *balseiros*.

Dans ce contexte, l'adoption d'une série de mesures économiques pour garantir la transition maîtrisée vers une Economie de Marché, tout en préservant ce que l'on appelle les « Conquêtes du Socialisme », à savoir, l'éducation et la santé publique, a été le point culminant de l'année.

Il est évident que lorsque les besoins les plus élémentaires ne sont pas satisfaits, le cinéma ne peut, en aucun cas, constituer une priorité absolue.

De plus, à Cuba, le public a déserté les salles de cinéma depuis le début de ce cauchemar. Les coupures d'électricité, le mauvais état des salles et la raréfaction des films nationaux et étrangers programmés, ont provoqué la fermeture de 80 % des salles dans l'ensemble du pays. Il faut ajouter à cela les difficultés de transports qui condamnent les gens à rester chez eux, contraints à essayer de se divertir à partir des maigres émissions de télévision proposées par les chaînes nationales, à condition que leurs vieux téléviseurs noir et blanc, fabriqués

selon les modèles soviétiques à la technologie obsolète fonctionnent encore. La décolonisation des écrans, prémisse idéologique de la politique culturelle cinématographique révolutionnaire donna naissance à l'ICAIC, à une production nationale et a permis, pendant des années, une programmation internationale variée. Tout ceci a aujourd'hui laissé place à l'écran noir ou à la recolonisation insidieuse, à la télévision ou dans les salles vidéos, par les films nord-américains, non assujettis aux régulations commerciales du Blocus.

Cependant, malgré la morosité spirituelle que ces restrictions imposent à la vie intellectuelle du pays, la demande culturelle d'un public habitué à l'existence d'une cinématographie nationale qui a toujours plus ou moins bien réfléti son image et ses problèmes, n'a pas été réduite au mutisme, n'en déplaît à certaines autruches locales à l'esprit inquisitorial.

Il y a bien un sentiment d'envie et de curiosité envers ce qui est étranger qui s'accompagne d'une sous-estimation évidente de soi, favorisée à Cuba par la pénurie, les échecs, l'absence d'information, et le mirage « d'abondance » qu'entretient, involontairement, le plus humble des touristes. Une grande partie des milieux professionnels et des étudiants est, quant à elle, très attirée par les manifestations culturelles qui révèlent ou dénoncent les causes de la situation actuelle et renforcent leur identité nationale. *Fresa y chocolate* fut, pour le monde entier, la confirmation que le cinéma cubain, dans un contexte précaire, était, paradoxalement, toujours vivant; et ce, avec une vitalité, sinon subversive, du moins rebelle aux courants bureaucratiques qui ont, malheureusement, anéanti la vigueur libertaire et émancipatrice de la Révolution Cubaine.



Memoria del subdesarrollo, de Tomás GUTIERREZ ALEA (1971).

Parcequ'il interroge les préjugés et l'intolérance envers le thème controversé de l'homosexualité, et dénonce la censure bureaucratique qui est le fait de la politique culturelle dogmatique et répressive, le film a confirmé à travers l'art, la nécessité d'un dialogue social autour, non seulement des différences individuelles, mais aussi des divergences d'opinion et la nécessité d'un environnement politique véritablement révolutionnaire.

La popularité et l'accueil unanime réservés au film montrent que son contenu a stimulé le spectateur, écoeuré par la rhétorique officielle qui a, au cours de l'histoire, masqué des erreurs et des injustices commises au nom du Socialisme et qui aujourd'hui, en pleine crise et règlements de comptes, travaille à sa décomposition après des années de silence honteux. Cependant, ce silence n'a pas été général, et bien que, disons-le, d'une certaine manière nous avons été complices, il y a eu des épisodes de mécontentement public, de mise en garde et de protestation tout au long de la trajectoire de notre vie culturelle, dynamique dans ses premières années, et par la suite semée de répressions et de sanctions à l'encontre de plusieurs créations artistiques et de personnalités qui, à leur façon, critiquaient ce qu'elles jugeaient criticable ou qui, simplement, manifestaient leurs préférences personnelles et esthétiques en dehors des considérations orthodoxes du statu quo « révolutionnaire ».

Le scandale le plus récent, à l'aube de la crise actuelle, fut celui de la sortie et de l'interdiction du film *Alicia en el pueblo de las maravillas* du réalisateur Daniel Díaz Torres, en avril 1991. Parodie satirique des mésaventures d'une Alice cubaine dans un village-purgatoire, imaginaire, où les coupables de crime de lèse-majesté contre le Socialisme, rachètent leurs péchés. Métaphore surréaliste,

absurde et hyperbolique, irrationnalisme interne du « Socialisme Cubain », absurde et hyperbolique également, celui que l'on méconnaît à l'étranger... Le principe castriste qui proclamait la liberté de création artistique à l'intérieur de la Révolution : « Pour la Révolution, tout, contre la Révolution, rien », montrait son ambiguïté face à la nécessité de décider à qui il revient de définir le caractère révolutionnaire d'une oeuvre. Au révolutionnaire professionnel capable de commettre des erreurs et des bourdes, avec la meilleure intention du monde, et qui cependant se croit infaillible dans ses jugements grâce à je ne sais quelle providence messianique ? Ou bien à l'artiste inconscient et irresponsable qui devient un franc-tireur individualiste d'une entreprise rédemptrice si grande et si héroïque ? Si l'on peut encore aujourd'hui parler de l'existence des films cubains, nous le devons à la protestation que cette censure a provoquée chez les cinéastes cubains, contre une politique qui, de façon absurde, s'en prenait, non pas à un film, mais à un droit d'expression et conduisait à l'élimination du cinéma cubain révolutionnaire.

Une rectification, faite à contrecœur, de cette « gaffe » politique explique la sortie de *Fresa y chocolate*, film aussi corrosif politiquement, sinon plus, par sa vérité humaine que par sa qualité artistique. Parler de la production cubaine la plus récente et de la survie économique de la gestion culturelle incluse dans le débat idéologique, latent et manifeste, dans un contexte de pénurie matérielle, d'incertitude, de doutes et bilans spirituels, suppose de comprendre, en dehors des considérations de qualité esthétique, pourquoi les films cubains sortis en 1994, posent finalement une question, sans réponse et développent leurs arguments métaphoriquement sur un ton qui exprime un mal-être existentiel, même dans les comédies.

67

Actualité



Fresa y Chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea, (1994).

El elefante y la bicicleta du réalisateur Juan Carlos Tabío – coréalisateur de *Fresa y chocolate* aux côtés de Tomás Gutiérrez Alea – est un exemple de cette affirmation. Encore un film métaphorique, une satire du cinéma dans le cinéma, pour exprimer un message politique qui pêche par son évidence. Dans un village imaginaire qui s'appelle La Fe (la foi), arrive le cinématographe. Ses habitants enthousiasmés vont voir LE FILM qui se renouvelle à chaque projection pour raconter l'histoire des spectateurs eux-mêmes qui deviennent les protagonistes sur l'écran : soit comme interprètes du ROBIN DES BOIS du cinéma muet, soit comme indiens luttant contre les colonisateurs, soit comme révolutionnaires mexicains ou cangaceiros du Sertao brésilien, ou comme guerrilleros barbus... Parodies du cinéma latino-américain qui se concluent par la victoire sur l'oppression et l'injustice et l'instauration d'une réalité idéalisée qui remplit de bonheur les habitants optimistes de cette communauté... Mais un beau jour, le projecteur tombe en panne, ils sont alors privés DU FILM et tout s'effondre sans que personne sache quoi faire. Enfin, la pièce de rechange salvatrice apparaît, le projecteur se remet à fonctionner et tous se rendent au cinéma et se retrouvent, surpris, devant un écran qui leur renvoie leur propre image, sans que rien ne se produise, spectateurs passivement assis, sauf pour ceux qui, pris d'ennui, décident de s'en aller ou ceux qui se demandent vainement quoi faire.

L'interaction entre le cinéma et la réalité dans la poétique humoristique propre à Tabío, rappelle *Dolly-Back* et *Plaff*, films dans lesquels le jeu du cinéma dans le cinéma devient une façon d'attirer l'attention sur la relation complexe, trompeuse et dynamisante que les films entretiennent avec la

68

Actualité

réalité. De fait, une bonne idée mal servie par une histoire pauvre, très schématique, et par une mise en scène déficiente et confuse, débouche sur une comédie médiocre.

Mais revenons sur l'analyse de la symptomatologie politique du message et sur sa vocation métaphorique avec, cette fois, le film de Julio García Espinosa *Reina y rey*. C'est un mélodrame où s'exprime le désir nostalgique et ingénu de se transposer dans un néoréalisme éculé, dans un contexte « d'après-guerre » de la Période Spéciale. Le traumatisme idéologique provoqué par la pénurie de nourriture frappe Reina, dame âgée solitaire incapable d'alimenter son unique compagnie et espoir, le petit chien Rey. Désespérée, Reina cherche des restes introuvables, va jusqu'au dépotoir de la ville, s'adresse au chenil municipal pour constater, terrorisée qu'on y sacrifie les animaux avec des méthodes qui feraient pâlir Himmler lui-même. Résignée, Reina partage sa maigre ration avec le petit animal qui disparaît, un beau jour, sans que l'on sache si c'est par amour pour une chienne misérable, par manque du sens de l'orientation, parce que la vieille femme l'ennuie, ou, allez-donc savoir, parce qu'une bicyclette l'a écrasé, ou encore parce que les autres chiens, affamés, l'ont dévoré tout cru... Le fait est que Reina se retrouve toute seule dans la maison où elle avait travaillé comme servante jusqu'à ce que ses patrons quittent le pays, fuyant le Processus révolutionnaire. Ils reviennent, en tant que membres de la communauté cubaine exilée, rendre visite à la vieille femme dans le but de l'emmener aux Etats Unis pour continuer à l'exploiter comme servante. C'est alors que, à côté de ces stéréotypes qui caricaturent la bêtise petite-bourgeoise des exilés de Miami, apparaissent d'autres personnages : la voisine révolutionnaire du Comité de Défense qui souffre,

dans son âge mûr, d'une relation amoureuse déçue avec le mari de l'exilée, la voisine « gusana » (contre-révolutionnaire) qui veut quitter le pays à tout prix... Alternatives nulles, dans un décor délabré où, à plusieurs reprises, les personnages insistent sur la nécessité de dialoguer et convainquent Reina de rester pour attendre le retour de son regretté Rey.

Grâce à cette version locale d'un *Humberto D.*, périodique et spécialisé, – car c'est ainsi que nous devrions nous appeler, nous qui vivons la Période Spéciale – Garcia Espinosa nous offre sa vision sans illusion d'une réalité qui a définitivement renoncé à l'enthousiasme qu'elle avait jadis éveillé chez ses partisans. On ne sait pas si la conclusion ouverte que nous laisse ce chien symbole d'espérance, nous invite à une joyeuse résignation ou à des pleurs inconsolables... Quoiqu'il en soit, *Reina y Rey* souffre d'une sensiblerie qui limite sa véritable dimension tragicomique, bien qu'il met en évidence avec un sérieux opaque, le pessimisme d'un discours politique qui semble réaffirmer ce proverbe populaire qui dit « qu'il va falloir continuer à labourer avec les mêmes boeufs ».

Le film le plus réussi, le plus rénovateur et le plus intéressant du cinéma cubain produit en 1994, est peut-être le moyen métrage de fiction du réalisateur Fernando Perez (*Clandestinos* et *Hello Hemingway*) intitulé *Madagascar*. Conçu à l'origine dans le cadre d'une trilogie de contes, réalisés avec deux autres metteurs en scène : Daniel Diaz Torres (*Quiereme y verás*) et Rolando Diaz (*Melodrama*), *Madagascar* sort du lot et nous montre la relation désespérée entre une mère et sa fille, dans un style visuel expressionniste, sur un mode grotesque.

Madagascar, c'est le pays, ou plutôt le rêve, le mot magique qui symbolise le désir d'évasion d'une adolescente tourmentée qui cherche spiritualité et cohérence éthique à travers un comportement provocateur, opposé au décor de frustration et d'instabilité, univers existentiel de la mère. Personnages symboliques du conflit des générations, entre lesquelles se dresse le mur silencieux d'une expérience politique dont les espoirs déçus et la lâcheté morale, aigrissent et torturent la mère et confortent l'adolescente dans sa révolte.

L'écœurement, la monotonie, la médiocrité qui s'expriment dans la laideur et la dégradation de l'environnement, dans les fêtes mesquines, dans le quotidien misérable et dans les désirs refoulés, confèrent à ce film tout son sens métaphorique dans une société où plus de 60 % de la population a entre 15 et 35 ans. Ces gens ont grandi avec la Révolution, ils sont les témoins de la déception de leurs parents et les acteurs d'un avenir décourageant et aliéné que la réalité actuelle leur offre.

Un autre film cubain est déjà sorti sur les écrans, le long métrage d'Octavio Cortazar (*El brigadista* et *Guardafronteras*), *Derecho de asilo*. Inspiré d'un récit d'Alejo Carpentier, Cortazar raconte

de la République d'un pays des Caraïbes, renversé par un coup d'état militaire. Réfugié dans l'ambassade d'un pays voisin, le jeune opportuniste couche avec l'épouse de l'ambassadeur et finit par le remplacer dans ses fonctions diplomatiques en parvenant à un accord avec ses anciens ennemis politiques.

Ce film raconte l'histoire d'un arriviste, dans le cadre corrompu de la politique des coups d'Etat latino-américains, thème épuisé par la littérature depuis *Tirano Banderas*, *El señor Presidente*, *Yo, el Supremo*, jusqu'à *El recurso del método*, d'Alejo lui-même. Miguel Littin l'a également porté à l'écran, sans plus de succès. Outre le schématisme caricatural de ses personnages, des situations et de sa conception anodine, le film déçoit parce qu'il ne tient pas compte du contexte actuel.

D'autres projets se dessinent, en phase de préparation ou de tournage, c'est le cas de la première oeuvre d'Arturo Sotro Diaz, ancien élève de l'Ecole Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños, *El hombre de la oreja de Pan*. C'est encore un récit métaphorique qui part de la thèse de la nécessité du mythe pour l'homme et de l'éternel messianisme qui le guide dans ses croyances.

Guantanamo, de Tomás Gutierrez Alea et Juan Carlos Tabío, en coproduction avec Tornasol Film (Espagne), a débuté son tournage en décembre. Une satire sociale et politique autour du transport d'un cadavre d'un bout à l'autre de l'île, alors que que sévissent la pénurie d'essence, le marché noir, la bureaucratie et la Mort qui poursuit la caravane funèbre dans ce road movie de la Période Spéciale cubaine. Avec les mêmes interprètes que *Fresa y chocolate*, ce film se présente comme l'héritier de *La muerte de un burocrata*, satire de la bureaucratie réalisée par Alea en 1967.

Il ne faut pas oublier le dessin animé et son meilleur représentant cubain, Juan Padrón qui reconduit son ingénieuse collaboration avec le prodigieux humoriste argentin, Quino. Le fruit de cette collaboration, est une série de dessins animés, dont l'héroïne est Mafalda, dans un ensemble d'épisodes qui nous feront profiter d'un humour profond et souvent philosophique, comme ce fut le cas pour les Quinoscopios qui ont obtenu tant de succès sur le marché international.

En résumé, l'ICAIC, qui aujourd'hui s'autofinance, est à la recherche de moyens pour pouvoir survivre et s'orienter sur des projets de services et de coproductions avec l'Europe et l'Amérique Latine, ce qui a permis de produire d'autres courts documentaires cubains.

Il n'y a pas de doute, nous sommes en crise, mais il faut reconnaître qu'on peut dire du cinéma cubain, rafistolé comme les vieilles bagnoles qui continuent à circuler dans les rues défoncées de la capitale, « Eppur', si muove » en citant Galilée.

Traduit par Odile RIGONI