

Santiago Alvarez et le documentaire

José Antonio Evora pour Mayuya

« *Je suis ce que je suis parce que je suis cubain* ». Cet autoportrait verbal du célèbre pianiste et chanteur Bola de Nieve — Boule de neige, moins connu ou presque inconnu sous le nom d'Ignacio Villa — aurait pu être celui du documentariste Santiago Alvarez.

En matière d'image, le sous-développement dont souffrait Cuba durant les six premières décennies du siècle actuel était l'expression harmonique du contraste : coexistence de la richesse et de la pauvreté, de l'arrogance et de l'abandon. Si nous considérons que la perception de l'artiste, fruit d'une extrême sensibilité, définit son esthétique (étymologiquement, esthétique signifie «sensibilité»), nous avons tout lieu de supposer que celle de Santiago Alvarez sera une *esthétique du contraste*. Bien que l'hypothèse puisse être étendue à tous les cinéastes ayant vécu des expériences semblables, je crois nécessaire de souligner que celui qui nous occupe ici est un cas particulièrement typique ; surtout par le haut degré où est porté dans son œuvre l'interaction entre l'événement extérieur et la création. Nous le verrons dans le montage, dans les relations entre image et son, dans la composition de *collages* qui signe nombre de ses meilleures séquences.

Santiago est, par profession, un journaliste de cinéma. Fondateur et principal animateur des Actualités, *le Noticiero ICAIC Latinoamericano* — dont la première édition circula à La Havane le 6 juin 1960, alors qu'il venait tout juste d'avoir quarante et un ans — il parcourut Cuba en tous sens et fut témoin d'événements qui incarnaient le rythme vertigineux et souvent dramatique des transformations révolutionnaires. Ceux qui à l'occasion lui demandaient ce qu'il devait à l'œuvre de Dziga Vertov, et le soupçonnaient de mentir lorsqu'il avouait ingénument n'avoir vu jusqu'alors aucun des films du documentariste soviétique, oubliaient la terrible importance du contexte dans la formation du style. Il y a un commun dénominateur dans la source où puisent le cinéma réalisé par Dziga Vertov et celui de Santiago Alvarez : la tempête sociale. Chez Vertov, en tant que magnifique spectateur des secousses qui ébranlèrent le féodalisme russe sclérosé, au cours de la Révolution d'octobre 1917; chez Santiago en tant qu'interprète par excellence des changements opérés dans le peuple cubain, tant sur le plan intérieur qu'international, après le triomphe révolutionnaire de 1959.

Ceux qui aiment à comparer l'œuvre des deux réalisateurs évoquent invariablement les similitudes du montage. Il est probable que nous en trouverons l'explication la moins théorique dans cette métaphore de Béla Balázs: «Le montage est la respiration du film». Rien n'est mieux approprié à ces temps de respiration agitée que le montage dynamique ; ce rythme accéléré et insaisissable de la vie mise en

images qui révèlent la plainte saisissante de celui — le créateur — dont l'impatient observation se refuse à admettre les limites de ses perceptions.

C'est sans doute pourquoi, chez Vertov (dont le véritable nom est Denis Arcadieievich Kaufman), *«ce qui est fondamental, c'est d'utiliser la caméra comme un ciné-œil plus parfait que l'œil humain pour explorer le chaos de phénomènes visuels qui remplissent l'univers»*¹, et chez Santiago, *«le montage, tant de l'image que de la bande-son, naît de l'urgence quotidienne du travail, naît de l'instinct d'attraper la réalité telle qu'on la comprend, et non telle qu'on la voit, de la nécessité de synthèse»*².

L'esthétique du contraste trouve son expression la plus courante dans le procédé qu'utilise fréquemment Santiago Alvarez, dans presque tous les documentaires qui firent sa réputation internationale : l'antinomie. D'un plan à l'autre, de l'image au son, des éléments de force équivalente s'opposent pour contester ou entrent en comparaison pour ridiculiser telle attitude politique ou tel comportement qui dénote un reste d'impérialisme. Depuis qu'il a vécu aux Etats-Unis — il avait vingt ans lorsqu'il est allé «tenter sa chance» à New York en 1939 — Santiago n'a pu se défaire du sentiment de méfiance que lui inspirait un régime basé, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, sur l'usage de la force. *Now !* commença alors à germer en lui.

De retour à Cuba, et après s'être inscrit en philosophie à un cours libre de l'université de La Havane, il entre au Parti communiste. *«Un beau jour, raconte-t-il, Carlos Rafael Rodriguez³ m'a appelé pour me dire que j'avais des capacités intellectuelles, que j'étais un garçon avec de réelles possibilités culturelles, et qu'on avait besoin de cadres pour la société culturelle Nuestro Tiempo (Notre temps), tête de pont pour le travail parmi les intellectuels. Là, j'ai connu Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, tous ceux qui d'une façon ou d'une autre participaient aux activités de Nuestro Tiempo et c'est dans son ciné-club que j'ai commencé à mieux comprendre, à prendre conscience de ce qu'était le cinéma. Je n'ai jamais envisagé d'être réalisateur, jamais songé que j'allais diriger des Actualités. J'aimais alors le journalisme et l'aventure»*.

«A ce moment-là» précisément — en plein démarrage du Free Cinema, quand plusieurs films de Georges Franju, Lindsay Anderson, Lionel Rogosin et Karel Reisz, entre autres, étaient présentés par le British Film Institute's Experimental Production Committee comme *«les signes d'une approche progressive de l'exploration de la vie contemporaine au moyen du cinéma»*⁵ —, un des vétérans du cinéma documentaire nommé Basil Wright clame effrayé que le genre *«ne peut être revitalisé que par un sens individuel de l'aventure»*⁶. Santiago Alvarez est un parfait aventurier, mais un aventurier ayant une vocation politique bien définie. Son premier documentaire (*Escambray*, 1961; 35 mm, noir et blanc, 1 047 m, 38 minutes) réalisé en collaboration avec Jorge Fraga, prouve qu'il ne se satisfait plus

de la réalisation hebdomadaire des Actualités. Il inaugure alors sa carrière de documentariste en utilisant, parmi les séquences tournées durant un an de reportages aux endroits les plus chauds du pays, celles qui restituent les actions politiques décisives dont il fut le témoin.

Dans *Escambray*, le véritable Santiago Alvarez n'a pas encore apparu. Le montage est fort conventionnel ; la bande-son fonctionne à peine comme redoublement de l'image (un soldat fait des sculptures en bois, typiques de l'artisanat noir et on entend des chants afro-cubains), et les commentaires brillent par leur absence. Cependant nous y trouvons une sorte de genèse de l'antinomie -peut-être calquée sur la réalité, presque à l'état brut : pendant que des avions américains lancent des armes sur le sol cubain pour permettre aux contre-révolutionnaires de lutter contre les processus de transformations socio-économiques, les miliciens construisent des écoles dans les campagnes les plus reculées.

L'impact causé par *Ciclón* (1963, 35 mm, noir et blanc, 580 m, 22 mn) commença à éveiller des soupçons. C'était la première fois qu'un film cubain remportait sept prix dans des compétitions internationales. Film sur une catastrophe, *Ciclón* marque une étape habituellement oubliée dans la carrière du documentariste: l'accès à la maîtrise de la technique, remarquable par l'équilibre formel qui favorise la communication. Quelques séquences de montage dynamique sont moins explosives qu'illustratives, et les points de vue et les déplacements de la caméra donnent au public un tel sentiment de présence, que l'œuvre en devient un manifeste de complicité réalisateur-spectateur, capable de condenser ces mouvements de solidarité humaine nés pendant la tragédie.

Sous le titre *Huracán Flora* [Cyclone Flora], un *Noticiero ICAIC* (le numéro 175) a été projeté dans tout le pays. et de ses 59 minutes ont été extraites les 22 de la version documentaire, cas typique d'Actualités dirigées par Santiago et qui avec ou sans modifications, sont intégrées à sa filmographie.

Abril de Giron [Avril à Giron, 1966] par exemple, est le numéro 305; *Hasta la victoria siempre* [Jusqu'à la victoire, toujours, 1967], le 362 ; *Golpeando en la selva* [Combats dans la forêt, 1967], le 369; *Quemando tradiciones* [Au feu, les traditions], *La Estampida* [La débandade] et *El Pénaro del faro* [L'oiseau du phare] datant de 1971, sous les numéros 519, 521 et 523...

Sous le titre de la chanson qui l'a inspiré, Santiago Alvarez fit en 1965 un court métrage documentaire qui sera toujours d'actualité. *Now!* (35 mm, noir et blanc, 149 m, 6 mn), collage d'animation réalisé à partir de photos tirées «de partout» — comme il est dit dans le générique — et de films d'archives, est le

premier grand hommage du cinéma à l'influence de la musique sur l'imagination visuelle. Voilà pourquoi beaucoup attribuent au réalisateur cubain la paternité du vidéo-clip, dont les meilleurs sont des interprétations figuratives des idées suggérées au créateur par l'harmonie et le message d'un morceau musical.

Lena Horne y interprète la version jazz de la chanson hébraïque *Hava Nagila* faite par le vibraphoniste Lionel Hampton, et sa voix est aussi puissante que l'exhortation du texte est pressante : «*We want more than just a promise / Say good bye to Uncle Thomas / Now is the time !*»

Le mérite indiscutable de l'auteur est d'avoir su réunir et organiser de façon dramatique des témoignages graphiques de la politique ségrégationniste pratiquée aux USA contre la population noire — extraits des publications et des films qui dans ce pays abordèrent le problème de façon critique – pour donner à l'appel urgent lancé par la musique une dimension encore plus vaste par l'image. Le recours à l'antinomie fonctionne tant dans le montage (pharisaïsme : Lyndon B. Johnson écoute les demandes du leader Martin Luther King, pendant que les nègres sont brutalement frappés par la police), que dans le contrepoint image/bande son (l'extrême vigueur avec laquelle chante Lena Home pulvérise et venge la répression des manifestants sans défense).

Du contraste émerge la dénonciation la plus énergique.

Now! Est un exorcisme de la passion, mais aussi une fête de l'intelligence.

L'animation photo est un autre aspect d'une extrême vitalité dans cette œuvre et l'un des éléments de style que le cinéma documentaire des vingt-cinq dernières années doit en grande partie à l'original concept de poésie politique lancé par Santiago Alvarez. Lorsqu'il affirme que «la nécessité est la mère de toute invention», il résume les voies par lesquelles il est parvenu non seulement à *Now!*, mais aussi à *L.B.J.* (1968), *La Estampida* (1971), *Abril de Vietnam en el ano del gato* [Avril au Viêt-nam l'année du chat] (dans l'introduction de ce long métrage réalisé en 1975, il élargit l'observation de *Now!* sur l'emploi des photographies, par le commentaire suivant : «Photos de partout, à l'usage de tous et pour tout usage»), et à des fragments significatifs de la majorité de ses films, en particulier de *Hanoi, martes 13* [Hanoi, mardi 13, 1967], *79 primaveras* [79 printemps, 1969], *Despegue a las 18:00* [Décollage à 18 h, 1969], *Quemando tradiciones* [1971], *De América soy hijo y a ella me debo* [Je suis fils de l'Amérique et je me dois à elle, 1972] et *El tigre salta y mato...pero morirá...morirá* [Le tigre sauta et tua... mais il mourra... il mourra, 1973].

Où est la nécessité, où est l'invention?

En temps de guerre froide entre les États-Unis et Cuba, pour un cinéaste

éminemment politique comme Santiago Alvarez, il est une nécessité qui prime, et je me risque à la formuler avec les mots employés par Lewis Jacobs pour désigner certains types de films documentaires réalisés à Hollywood durant la Deuxième Guerre mondiale: «*Les séries de (Frank) Capra furent faites avec la conviction que si un homme connaît son ennemi et les causes de la guerre, et s'il comprend pourquoi il lutte, il sera un meilleur soldat*»⁷.

L'invention résulte d'une utilisation neuve des matériaux mis à sa disposition par la propagande américaine — le classique effet de boomerang — tenant au fait qu'il lui est impossible d'avoir un accès direct au paysage viscéral de l'Empire.

Les photos et les films d'archives sont un échantillon de cette réalité inaccessible à l'artiste, et dans son travail de laboratoire on pourrait reconnaître une assimilation insolite et féconde du concept de Grierson («Le documentaire est le traitement créatif de la réalité»), que j'associerais mieux encore au postulat lapidaire de Richard Mac Cann: «*L'important n'est pas l'authenticité des matériaux, mais l'authenticité des résultats*»⁸ C'est dans *Hanoi, martes 13* (1967, scènes du Viêt-nam filmées en 16 mm, gonflées en 35 mm, noir et blanc et couleur, 935 m, 34 mn) où la sublimation du contraste, plus que comme procédé, fonctionne comme méthode. Le contraste entre la vie, représentée par le courage et la ténacité des Vietnamiens, et la mort apportée par l'agresseur américain; entre l'amour et la haine; entre la dignité de l'humilité et l'impuissance de la superbe.

Voilà le chef-d'œuvre de Santiago Alvarez, où se fondent toute la virtuosité du technicien et l'émotion du poète, dans une surprenante synthèse.

Dans les premières scènes du Viêt-Nam règne une sérénité exquise qui révèle la nature pacifique et laborieuse de ce peuple, dans une perspective digne de la meilleure tradition humaniste du documentaire. Plusieurs images d'un atelier — très rudimentaire — de fabrication de tubes en béton introduisent un élément de doute. Le spectateur apprendra bientôt qu'ils servent à aménager des abris individuels en zone urbaine, car tous sont mobilisés pour se protéger en cas d'alarme aérienne. Viennent ensuite des scènes de bombardement et de défense — beaucoup de paysans tirent avec des fusils sur les avions ultra-modernes du Pentagone —, celles qui montrent les femmes et les enfants cachés dans les refuges individuels sont particulièrement impressionnantes. On voit à peine leurs visages, mais cela suffit: ils sont la vivante image de la peur contenue et aussi le symbole de la colère.

L'antinomie entre les fragments décrits jusqu'à maintenant (calme-violence) va croître dans le dernier tiers du film. Dans la séquence du désastre infernal causé par l'attaque aérienne, sont intercalés de brefs plans de l'épouse de

Lyndon B. Johnson filmant avec une caméra amateur dans la paisible indolence d'une après-midi américaine. Là, le contraste atteint une dimension répugnante. Les images qui suivent peuvent être considérées comme un heureux successeur de *Now !* car par l'animation photo et les films d'archives, elles illustrent une chanson très rythmée dans laquelle le refrain (« *You laugh, you laugh/ They're coming to take me away, ja-ja* ») se moque du fétiche du marine envoyé en Indochine, en tant qu' « invincible défenseur de la démocratie ». Un plan très éloquent ouvre cette partie, il marque aussi le début de la chanson et rompt avec le sordide des séquences antérieures: sur une petite charrette stationnée dans une rue d'Hanoi, le casque d'un pilote dont l'avion a été abattu par l'artillerie vietnamienne symbolise l'échec des agresseurs.

Trois noms et trois assassinats (ceux de Luther King, Bob Kennedy et John F. Kennedy) composèrent un bingo dans le *jack pot* imaginaire de Santiago Alvarez, pour fixer dans le titre de son vingt-troisième documentaire les initiales – quelque coïncidence ! — du président américain d'alors: Lyndon Baines Johnson. *L.B.J.* (1968, 35 mm, noir et blanc, et couleurs, 492 m, 18 mn) est l'expression la plus aboutie du collage dans l'œuvre du réalisateur cubain, et l'un des meilleurs pamphlets anti-impérialistes dont se souvienne l'histoire du cinéma.

Il ne s'agit pas de rendre un seul homme responsable de tous les malheurs dont souffre une société : qu'il soit Johnson, Coolidge ou Popeye, le président des États-Unis est seulement la pièce la plus visible d'un engrenage de violence et de corrosion humaines qui contamine tout, au grand dam de ses illustres propagandistes (fort bien payés). C'est ce que veut dire et que dit *L.B.J.*, où le talent de Santiago pour dramatiser - bande-son à l'appui- photos, dessins et films d'origines diverses, atteint une expression exceptionnelle.

Presque tous les éléments de la composition - et le collage lui même- ont un caractère purement allégorique, qui nous renvoie à des qualités plutôt qu'à des situations. Le réalisateur évite l'anecdote pure : il l'utilise seulement comme une antithèse qui, par transparence, nous révèle la face cachée. La séquence du discours de Martin Luther King, *I Have a Dream*, suivi d'un peloton d'exécution ne peut être plus pamphlétaire ni plus caustique.

Dans *la Estampida* (1971, 35 mm, noir et blanc, 375 m, 13 mn) comme dans *Hanoi, mardi 13*, Santiago Alvarez utilise une musique récemment importée des États-Unis: des enregistrements du célèbre guitariste Jimmy Hendrix et du groupe Country Joe and the Fish, dont le mordant renforce le caractère burlesque des séquences parallèles (sur un refrain qui invite les hommes, les vrais, à laisser là les livres pour prendre les fusils et aller s'amuser au Viêt-nam, apparaissent des soldats américains et saïgonnais fuyant, effrayés).

Si la nature des images utilisées exclut toute volonté d'accentuer les expressions par la prise de vues puisque le réalisateur n'a pas eu le loisir de placer la caméra sur le théâtre de l'action, il est évident que l'élaboration artistique dépend du Montage et d'une bande-son presque héroïque. Ainsi la cantate de Karl Orff *Catuli Carmina*, insérée dans *L.B.J.*, durant la séquence de la noce de la fille de Johnson se moque de la pureté hypocrite de la cérémonie, tandis qu'elle embrase la scène des tons sublimes du chant choral. Les noms de Luigi Nono, Mikis Theodorakis, Atahualpa Yupanqui et Miriam Makeba — entre autres — sont restés très souvent cachés derrière le rapide «musique d'archives» qui figure sur de nombreuses fiches techniques, alors que précisément l'éclectisme de la bande-son est un des supports magiques sur lesquels repose la richesse de ces films.

Il est une référence inévitable lorsque nous parlons de la musique dans les films de Santiago Alvarez : Leo Brouwer, que sa responsabilité à la tête du Groupe d'expérimentation sonore de l'ICAIC, a mis en contact direct avec le cinéma, et dont la présence dans l'œuvre qui nous occupe va de la composition originale à des variations sur des thèmes nationaux et étrangers.

Des titres comme *Despegue a las 18 :00* (1972, 35 mm, noir et blanc, 1112 m, 41 mn) et *De América soy hijo y a ella me debo* (1972, 35 mm, noir et blanc, 5362 m, 195 mn) sont venus démontrer la terrible efficacité d'un autre procédé abondamment utilisé par le réalisateur. Si dans le cinéma muet l'intertitre est un recours nécessaire pour informer le public, et s'il ne remplit que la fonction de code linguistique subordonné à l'image, dans les documentaires de Santiago Alvarez, chaque parole reproduite a sa valeur formelle intrinsèque, qui enrichit le film en lui apportant son énergie propre. D'accord avec Orson Welles pour qui «*le cinéma est, avant tout, mouvement*», Alvarez n'a rien fait d'autre que cinématographier le texte, en lui communiquant un dynamisme qui émane de la nature propre de cet art. (Il me vient à l'esprit que d'un photogramme à l'autre, à raison de vingt-quatre images par seconde, les lettres doivent être prises d'ennui, quand tout bouge autour d'elles alors qu'elles demeurent si statiques, comme dans les livres.) Selon Robert Flaherty, «on peut presque tout dire avec l'image et le son. On ne peut presque rien dire avec la parole.» Santiago Alvarez a transformé la parole en image.

La coexistence de l'intertitre et de la narration obéit à la nécessité ressentie par le réalisateur de souligner quelque chose, en donnant au message deux formes d'expression qui se complètent dans leur diversité. L'utilisation du narrateur est une concession aux exigences traditionnelles du public, mais l'usage du texte comme composante dynamique de l'image obéit à des inspirations strictement créatives, dont la genèse devrait être cherchée dans l'importance de l'affiche pour la propagande révolutionnaire. C'est là l'élément de l'œuvre de Santiago Alvarez

qui incarne cinématographiquement de la façon la plus originale le caractère épique de ces années.

Nombreuses sont les images des funérailles du président vietnamien Hô Chi Minh qui, dans *79 primaveras* (1969, 35 mm, noir et blanc, 648 m, 24 mn) ne sont pas d'Ivan Nápoles, le caméraman de la majorité des documentaires de Santiago Alvarez. Plus qu'une biographie, c'est une élégie-dénonciation, qui tire sa plus grande vertu de l'interprétation du message global légué au peuple indochinois par celui qui lui fut son leader naturel dans les luttes anticolonialistes.

Le réalisateur a utilisé des vieux films et des photos d'archives où figurait l'oncle Hô pour retracer brièvement sa carrière politique. Cependant le véritable but du film est tout autre: capter le sens de sa vie, le transformer en un appel à l'optimisme, bien difficile en des circonstances si douloureuses. Y parvenir dépendait entre autres d'une magistrale conception du montage utilisant le contrepoint et des plans hautement significatifs, et du travail de composition de séquences puisant largement dans les trouvailles de Vertov. Le début apparaît comme un modèle de l'antinomie. La fleur qui s'ouvre est la sève de la vie, intimement liée à la vocation indépendantiste d'Ho Chi Minh; le champignon de poussière créé par une bombe est le venin de la mort... et il n'est pas nécessaire de préciser d'ou il vient.

A sa naissance, en mars 1959, l'ICAIC entreprit une quête éperdue de la véritable image du pays. Jusqu'alors le cinéma produit et distribué dans l'île rêvait tellement de Hollywood qu'il était incapable d'ouvrir les yeux et de voir ses vêtements d'emprunt. Conséquents avec les principes d'une révolution soucieuse d'identité nationale, les cinéastes allèrent à la rencontre des gens en tous lieux, et ils constatèrent qu'ils maniaient un moyen de découverte qui était en même temps un instrument d'étude de la société, c'est-à-dire de l'homme.

C'est pourquoi aucun courant de création documentaire ne peut, mieux que le cubain de ces années-là, revendiquer la formulation conceptuelle proposée par Robert Edmonds pour ce genre cinématographique: anthropologie filmé. 10 °

Parmi les œuvres les plus remarquables des réalisateurs qui — avec Santiago Alvarez — forment le groupe des incontournables du documentaire cubain de tous les temps, plusieurs ont un réel caractère d'enquête anthropologique, tâche urgente pour la décolonisation culturelle d'un pays où il était courant de chanter *happy birthday to you* lors des anniversaires, y compris chez les pauvres qui n'auraient même pas su écrire la phrase, et où plus personne n'appelait le gâteau autrement que le cake.

En plus de Santiago, les incontournables en question seraient Nicolas Guillén Landrian, Oscar Valdés, Octavio Cortázar et Sara Gomez.

Trois titres de la filmographie de chacun d'entre eux participent de ce qu'il y a de meilleur dans la production des trente dernières années: *Un barriau vídeo* [Un vieux quartier, 1963], *Oriel Del Tao* (1965) et *Coffee Arabica* (1968), de Guillén Landri an; *Vaqueros Del Cauto* [Vachers du Cauto, 1965], *Encensa de los muselles* [Scènes des quais, 1970] et *Muette y vida en El Morillon* [Mort et vie dans El Morillon, 1971], d'Oscar Valdés; *Porc primera vé* [Pour la première fois, 1967], *Acerca de un persona que unos llaman San Lazaro y otros llaman Babala* [A propos d'un personnage que certains nomment saint Lazare et d'autres Babala, 1968] et *Hablando del punto cubano* [A propos du punto cubain, 1972] d'Octavio Cortázar, et *Iré a Santiago* [J'irai à Santiago, 1964], *En la otra isla* [Dans l'autre île, 1968] et *Una isla para Miguel* [Une île pour Miguel, 1968], de Sarita.

Après un an seulement de travail de l'ICAIC, Saba Cabrera Infante termina la réalisation d'un court métrage en 16 mm qui allait déclencher une vive polémique dans le pays: *P. M.* Visiblement marqué par le Free Cinema, ce documentaire s'écartait des thèmes épiques directement liés aux transformations révolutionnaires qui saturaient le climat social de l'époque, pour fouiller, non sans mélancolie, dans le monde futile des bars nocturnes. Si l'on considère qu'avant janvier 1959 personne n'avait fait un tel type de film, et que le temps écoulé permet aujourd'hui de le juger sans les passions, compréhensibles, de cette époque, on peut affirmer que — au moyen de formes de représentation adéquates — *P.M.* enregistra pour toujours une atmosphère raréfiée par le vice et disposée à survivre, malgré la politique d'assainissement de la Révolution qui la condamnait à l'exil. Le réalisateur sut tirer parti de la précarité des moyens techniques: le manque de lumière artificielle donne un superbe air d'authenticité aux scènes filmées, et le fort contraste du noir et du blanc renforce le sordide de l'atmosphère. C'est là qu'apparaît une certaine parenté entre *P. M.* et certains pré-supposés conceptuels du Free Cinema, surtout avec le fait de «s'intéresser aux gens obscurs, solitaires, perdus dans un monde routinier et monotones » 11 °

Malgré la philanthropie manifeste exprimée dans de tels propos il s'agit d'une forme d'approche de la marginalité qui en dernière instance est pittoresque et sera dépassée peu après par des œuvres comme celles de Sarita Gomez, équivalent sans doute au cinéma vérité alors à son apogée.

Sarita, particulièrement dans une série de documentaires réalisés dans des centres de rééducation pour jeunes, et aussi dans ce qui sera malheureusement son unique long métrage de fiction, *De cierta manera* (D'une certaine manière, 1974), contribua comme peu à révéler les méandres internes de la marginalité et à les soumettre au public dans un langage libre de sophismes, ceci dans un contexte où la propagande avait confondu la volonté de progrès social avec une

soi-disant nécessité de ne pas appeler les choses par leur nom. Il n'est pas difficile de deviner que la méthode de la réalisatrice consistait à tout écouter avec grande attention, à la façon des confesseurs impassibles, pour ensuite approfondir, caméra en main, les thèmes qui l'intéressaient.

Ainsi, des documentaires comme *En la otra isla* et *Una isla para Miguel* rompirent avec le style sclérosé que les grands médias employaient pour minimiser les graves problèmes des jeunes. Sara optait pour un cinéma où la nécessaire distanciation du réalisateur vis-à-vis des conflits qu'il étudie serait précédée d'une immersion passionnée. Je ne crois pas qu'il lui en coûtait d'employer un tel style, car elle-même, de par sa triple condition de femme, de jeune, de noire, était quotidiennement en butte à la discrimination.

L'un des films d'Oscar Valdés cités plus haut, *Escenas de los muelles*, garde une étroite relation avec les propos de Sarita sur l'étude de la marginalité, et j'ose même le considérer comme le plus clair antécédent de son long métrage de fiction (*De cierta manera*), tant sur le plan de la forme que de l'argument. Dans *Escenas de los muelles*, Valdés introduit un recours qui rappelle un des procédés cultivés par le néoréalisme italien selon lequel, après un apprentissage très sommaire, les personnages réels jouent leur propre rôle dans le film. Bien appliquée, comme dans ce cas, la formule confère un haut degré de légitimité au récit, et là réside la plus grande vertu du documentaire qui nous occupe. Le spectateur doit à la transparence des épisodes rapportés la possibilité de pénétrer l'univers de ces hommes et de ces femmes qui, avec chaque fois plus de force, tendent à s'enfermer dans leurs espaces naturels, dressant des obstacles contre les efforts de la société pour éviter les ségrégations. Le principal défaut d'*Escenas de los muelles* vient de n'avoir pas fait partie d'une série d'œuvres du même genre, qui seraient revenues périodiquement ouvrir de nouvelles et de polémiques parenthèses dans la réflexion sociale, jusqu'à clore un cycle qui aurait épuisé en quelque sorte les conflits les plus communs de la sous-culture de *l'asere** (le marginal), ce personnage qui appartient au folklore créole au même titre que les palmes.

En plus de sa ressemblance formelle avec *Muerte y vida en el Morillo*, un des films les plus significatifs d'Oscar Valdés, *Escenas de los muelles* annonce avec d'autres ce qu'on appellera plus tard le «docudrame», un genre cinématographique capable de concilier les techniques du documentaire et de la fiction. En 1968, Alejandro Saderman avait employé la reconstruction dramatique pour illustrer dans son documentaire, *Hombres de Mal Tiempo*, les témoignages exceptionnels de quatre vétérans de la guerre d'indépendance qui prirent part à la bataille historique de Mal Tiempo. Saderman communiquait à l'œuvre rythme et dynamisme par le jeu du cinéma dans le cinéma et un tournage avec la caméra à la main, dont l'abus par moments transformait le

dynamisme en chaos. De même dans le long métrage documentaire *Giron* (1972), Manuel Herrera se proposait d'évoquer des faits datant de onze ans en les faisant rejouer par leurs protagonistes au fur et à mesure de leurs récits. Le «docudrame» donc, dont il faudrait chercher la genèse même avant le néoréalisme italien — je pense aux séries de *The World Today*, produites par le groupe new-yorkais de la Film and Photo League, et *The March of Time*, une sorte d'actualités utilisant à la fois des acteurs professionnels et occasionnels, les deux au milieu des années trente ¹² °, servit, par le biais des exemples cités plus haut, de modèle dans les années quatre-vingt à des réalisateurs qui se proposaient de reconstruire des événements historiques ou de faire des documentaires s'appuyant sur des enquêtes sociologiques et aboutissant à l'expression dramatique des épisodes les plus représentatifs du sujet. Dans le premier groupe, il faut retenir *Cronica de una infamia* [Chronique d'une infamie, 1982], de Miguel Torres, qui rappelle l'outrage commis par plusieurs marines yankees, en 1949, envers la statue du héros national cubain, José Martí, dans le Parc central de La Havane, et dans le deuxième, le court métrage *Vecinos* [Voisins, 1985] d'Enrique Colina, qui fait une ingénieuse satire du viol régulier des règles de bon voisinage dans un immeuble neuf.

Ce fut durant les quinze premières années de travail de l'ICAIC que la production de documentaires augmenta tant qualitativement que quantitativement. La courbe ascendante a décrit une parabole dont le point le plus haut peut être situé, sans aucun doute, en 1968. Voilà une année féconde non seulement pour le documentaire — on vit paraître *L.B.J.* de Santiago Alvarez, *Coffea Arábica* de Guillén Landrián, *En la otra isla* et *Una isla para Miguel* de Sarita Gomez, *Acerca de un personaje que unos llaman San Lazaro y otros llaman Babalù* de Cortázar, *Hombres de Mal Tiempo* de Saderman et *Nuestra Olimpiada en La Habana* [Notre Olympiade à La Havane] de José Massip, alors que *Hanoi, mardi 13* (*Hanoi, martes 13*) de Santiago et *Por primera vez* de Cortázar circulaient depuis un an à peine —, mais aussi pour le long métrage de fiction. Car c'est en 1968 que Tomás Gutiérrez Alea et Humberto Solàs terminèrent respectivement les classiques *Mémoires du sous-développement* (*Memorias del subdesarrollo*) et *Lucia*. Dans *Por primera vez* (Octavio Cortázar) et *Ociel del Toa* (Guillén Landrián), l'«anthropologie filmée», sans cesser de l'être, atteint cette dimension de lyrisme cinématographique que l'on n'a plus retrouvée ensuite avec autant de bonheur.

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait de scènes vierges où la communion entre la nature et l'homme supplantait noblement nombre des dits avantages de la civilisation. Le charme du primitif, accentué par une image s'attachant scrupuleusement au détail, parvenait à exprimer une telle sensibilité, que les deux films peuvent être considérés comme les plus poétiques revanches du sous-développement dont se souvienne l'histoire du cinéma cubain.

Si l'on venait à me demander quel est selon moi *le meilleur* documentaire sorti des laboratoires de l'ICAIC durant ces trente ans, je choiserais sûrement *Coffea Arábiga* de Nicolás Guillén Landrián. Voilà une œuvre faite sur commande — sur la culture du café — dans laquelle le réalisateur a subordonné le sujet à son désir de faire une radiographie de l'esprit national enflammé par l'agitation révolutionnaire, autant dire un exact portrait du pays. Mais non sur le mode du pamphlet, plutôt avec un sens aigu de l'humour qui se moque du solennel et montre au spectateur le côté humain des événements, en utilisant surtout des juxtapositions chères à Eisenstein. La précision avec laquelle chaque plan a été inséré dans la séquence saute aux yeux, et le dynamisme de celle-ci ne dépend pas seulement de la rapidité de substitution d'une image à une autre, mais aussi de la richesse et de l'intensité de chacune d'entre elles.

Depuis la plus ingénieuse des animations d'un ensemble de lettres scintillantes qui couvrent l'écran et au milieu desquelles montent au premier plan, une à une, les explications techniques correspondantes prononcées en voix off par l'ingénieur agronome nommé au générique — à d'autres moments apparaissent, un mot après l'autre, des consignes révolutionnaires qui évoquent le contexte — jusqu'au portrait, qui se dissout pour se recomposer sous une autre forme, d'une mulâtresse ivre qui se coiffe en écoutant un programme radio ridicule, le film soutient un rythme qui requiert toute l'attention du spectateur. Guillén Landrián choisit la formule de l'impact, frappant sans cesse la perception de celui qui regarde et l'obligeant à clore dans sa propre conscience le processus de transmission du message. Rarement un film parvient à faire remarquer que son réalisateur est avant tout un sélectionneur d'images et de sons, organisés de manière à construire une nouvelle représentation de la réalité, codifiée au moyen d'une synthèse. L'implication du récepteur est si puissante que l'œuvre n'a pas de sens sans lui. Si je veux avoir une image ramassée de *Coffea Arábiga*, je me le représente comme un de ces projectiles perforants qui ne laissent à la surface de la cible qu'un petit orifice, pour éclater à l'intérieur et tout ébranler.

Durant les quinze dernières années, le cinéma documentaire cubain a produit trop d'œuvres qui peuvent se passer du spectateur, et dont le spectateur pourrait tout aussi bien se passer. Le goût pour l'interview, fréquemment superficielle et le manque d'audace dans la photographie, le montage et la recherche de sujets intimement liés aux conflits individuels ou sociaux les plus urgents ont transformé la plus grande partie de cette production en une arrière-garde déformante de ce que l'on avait considéré — à juste titre — comme un mouvement de création documentaire exemplaire. Pour signaler des exceptions, on doit parler davantage de films que d'auteurs car aucun n'a réalisé au moins trois films, ce qui permettrait d'apprécier l'originalité de leur travail. Les inspirations paraissent s'être concertées pour troquer la suggestion contre l'évidence, la stimulation contre la leçon, la surprise contre le didactisme, l'exploration contre le conformisme et

l'audace contre le conservatisme.

Parmi les titres récents figure *Un pedazo de mi* [Un morceau de moi-même, 1989] de Jorge Luis Sanchez. Il s'agit d'un documentaire produit par l'Atelier de cinéma de l'Association des jeunes écrivains et artistes Hermanos Saiz, avec l'appui de l'ICAIC, et dans lequel plusieurs adolescents, habituellement connus à La Havane sous le nom de *friquis* (de l'anglais *freaks*), parlent d'eux-mêmes. En général leur comportement résulte d'une absence de communication avec leurs parents puisque la plupart abandonnent leurs foyers pour fuir l'incompréhension et l'arrogance des adultes. Mis à l'écart du fait de leur conduite asociale, ils laissent voir en tout cas que l'errance leur a fait regretter plus intensément la chaleur familiale, et qu'ils n'ont besoin que d'un peu d'affection pour se réinsérer dans la société.

Cette approche profondément humaine d'une forme lamentable de marginalité, qui rappelle d'une certaine façon le travail de Sarita Gómez, a prouvé que le documentaire cubain devait aller en quête d'oxygène au-delà de ses terrains conventionnels et qu'il faut unir à la maîtrise du métier une sensibilité toujours en éveil. Quoi qu'il en soit, *Un pedazo de mi* ouvre une autre parenthèse qui, je suppose, va s'emplir de toute une passion retrouvée.

Traduit de l'espagnol par Monique Roumette

1. Cité par Erik Barnouw dans *Documentary: A History of the Non-Fiction Films*, Oxford University Press, New York, 1979 ; p. 58.
2. Déclarations de Santiago Alvarez dans une interview de l'Auteur.
3. Actuel membre du Bureau politique du Parti communiste de Cuba et vice-président du Conseil d'État et du Conseil des ministres.
4. Edmundo Aray: *Santiago Alvarez, cronista del Tercer Mundo*, Université centrale du Venezuela, Caracas, 1983; pp. 68, 69.
5. Cité par Lewis Jacobs dans *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake Publishers, New York, 1971, dans son article «New Trend in British Documentary: Free Cinema», p. 335.
6. Cité par Lewis Jacobs, *op. cit.* dans son article «The Turn Toward Conservatism», p. 280.
7. Lewis Jacobs, *op. cit.*, dans son article «The Military Experience and After», p. 185.
8. Cité par Richard Meram Barsam dans *Definición de películas de no ficción*, Centre d'études cinématographiques de l'université nationale autonome de Mexico (cahier avec articles de plusieurs auteurs), 197?, p. 122.
9. Cité par Mario Rodriguez Alemán dans son commentaire «Quemando tradiciones : El plátano con la leche envenena», journal *Granma*, La Havane, 31 mars 1971, p. 3.
10. Voir «Antropología filmada», de Robert Edmonds, dans le cahier édité par le Centre d'études cinématographiques de l'université nationale autonome de Mexico, déjà cité.

¹¹. Lewis Jacobs, *op. cit.*, p. 336.
Erik Barnouw, *op. cit.*, pp. 121, 131

(traduit par Monique Roumette)//