

Discours filmique et contrainte idéologique : la Révolution cubaine « à la manière de » Sara Gómez

Laurence Mullaly

Université Bordeaux III Michel-de-Montaigne

lmullaly@neuf.fr

Je souhaite placer ma communication sous l'égide d'une réflexion de Gilles Deleuze commentant l'œuvre de Michel Foucault et qui m'a accompagnée tout au long de ce travail.

Nous appartenons à des dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir : la part de l'histoire, et la part de l'actuel.

L'histoire c'est l'archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être, tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous sépare encore de nous –mêmes, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà.¹

Il me semble que la démarche de la cinéaste Sara Gómez au sein de la Révolution cubaine s'inscrit dans cette problématique de l'histoire du présent. De quelle Histoire s'agit-il ?

La Révolution cubaine de 1959 a suscité dans les premiers temps un élan international d'autant plus enthousiaste que dans le contexte de l'après-guerre et la guerre froide, les traditionnelles sources de productions politiques et artistiques semblent s'être embourbées.

Le cinéma cubain, dont l'acte de naissance est officiellement lié à la création de l'Institut Cubain d'Art et Industrie Cinématographique, quelques mois à peine après le triomphe de la Révolution, constitue l'un des piliers du Nouveau Cinéma Latino-américain.

Alfredo Guevara, un proche de Fidel Castro, fera de l'ICAIC un lieu privilégié de l'expression artistique cubaine. Il prône un cinéma libre et critique en rupture avec les modèles hégémoniques qui l'ont précédé :

De este modo se creará el repertorio de imágenes y vivencias, de obras concretas, que nos falta. Se establecerán los términos de confrontación propicios a la crítica, a la superación y los hallazgos, encontraremos así el espejo en que vernos, ese cristal en que nos reconoceremos o descubriremos con placer, horror o asombro.²

L'histoire de l'ICAIC est donc intrinsèquement liée à l'histoire de la Révolution et la variété de ses productions en fait un terrain idéal pour interroger les rapports qu'entretiennent l'art et le pouvoir. Après la « décennie prodigieuse » qui va de 1959 à 1969, le cinéma cubain, à l'image de la société, s'enfonce dans « le quinquennat gris » ou « la décennie noire », marquée par la mort de Che Guevara en Bolivie en 1967, l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie soutenue par Fidel Castro, l'affaire Cabrera Infante en 1968 puis l'affaire Padilla et le Premier Congrès National de la Culture et de l'Éducation, en 1971. Autant

¹ « [...] Dans tout dispositif, nous devons démêler les lignes du passé récent et celle du futur proche : la part de l'archive et celle de l'actuel, la part de l'histoire et celle du devenir, la part de l'analytique et celle du diagnostic. » Gilles Deleuze : Foucault, Historien du présent, *Magazine littéraire* 257, sept. 1988.

² Alfredo Guevara, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », 1963.

d'éléments qui freinent les élans, alors que sur le plan économique, l'échec de « la Zafra de los 10 millones » a des conséquences lourdes sur tous les secteurs.

Artistes et intellectuels sont alors sommés de se ranger derrière la bannière révolutionnaire et de s'exprimer en fonction de valeurs de plus en plus contraignantes³.

Et si au sein de l'ICAIC, qui concentre l'essentiel des moyens de production cinématographique, Alfredo Guevara parvient à défendre une liberté d'expression peu commune dans les autres arts, les paramétrages de plus en plus serrés aboutissent à la censure ou à l'autocensure, au nom même du principe de défense de la Révolution.

C'est précisément dans ce climat où la désillusion et le désarroi gagnent les rangs des plus convaincus (le cas de Humberto Solas, considéré comme l'un des chantres de la révolution, et dont le film *Un día de noviembre* achevé en 1972 ne sortira en salle qu'en décembre 1978 en est un exemple) que Sara Gómez tourne son premier film.

Jeune femme afro-cubaine issue de la classe moyenne, elle étudie le piano puis le journalisme, la philosophie et l'ethnologie avant de se tourner vers le cinéma où elle fait ses premiers pas, comme bon nombre d'apprentis cinéastes de sa génération, en travaillant comme assistante et en tournant une dizaine de courts-métrages documentaires.

En 1974, Sara Gómez n'a que trente et un ans mais déjà plus de dix ans d'expérience auprès des maîtres de l'ICAIC que sont Tomás Gutierrez Alea, Jorge Fraga et García Espinosa, lorsque elle se lance dans son premier long métrage.

Je vous propose une traversée de son film à la lumière de l'article fondateur de Julio García Espinosa intitulé « Por un cine imperfecto » daté de 1969. Pour lui, les cinéastes doivent décoloniser les écrans. Il ne s'agit plus de rechercher l'approbation du vieux continent ou du Nouveau Monde nord américain – dont le cinéma « parfait » est jugé « réactionnaire » – mais de trouver une nouvelle voie en phase avec les bouleversements qui secouent le continent latino américain et au sein duquel l'île de Cuba entend jouer un rôle déterminant.

Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten y viven en un mundo que puede cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar, y revolucionariamente. [...] El hombre es más creador que imitador.⁴

Je tenterai à partir de cet axe de lecture du film de vous montrer quel dispositif Sara Gómez met en œuvre pour nous faire pénétrer la société cubaine, et ce que révèle son dispositif filmique.

I. La révolution filmique au coeur de la révolution idéologique

L'un des objectifs de la nouvelle société cubaine était d'en finir avec les discriminations des anciens régimes fondées sur la race, la classe sociale ou le sexe. Après une campagne nationale d'alphabétisation, une réforme toute aussi ambitieuse de l'habitat met à contribution les classes populaires marginalisées jusqu'alors. De nouveaux lotissements sont édifiés par les habitants eux-mêmes, les enfants sont envoyés à l'école et le chômage est enrayé par la mise au travail de tous.

³ Tous ces événements marquent un fléchissement vers ce que Humberto Solás, chantre de l'ICAIC considéra comme « une maladroite institutionnalisation marxiste de la culture » (cité par Rufo Caballero, « Habría que estar en mi piel », *Revolución y cultura*, La Habana, n°2-3, junio de 1999, p. 5, repris par J. A. Borrero, *Cuba : cinéma et révolution*, sous la direction de J. Amiot et N. Berthier, Le Grimoire-LCE-Grimia, Lyon, 2006, p. 118.

⁴ Julio García Espinosa, « Por un cine imperfecto », *La doble moral del cine*, E.I.L.C.T.V Ollero & Ramos editores, San Antonio de los Baños, Madrid, 1996, p.25-26.

En se plongeant dans le quotidien des habitants du quartier pauvre de Miraflores, reconstruit en 1962, elle met en application les préceptes énoncés par García Espinosa dans son article intitulé « Por un cine imperfecto » qui répond à son tour au Cinema Novo et à « l'esthétique de la faim » des brésiliens Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos, au « Tercer Cine » des Argentins Solanas et Getino ou encore au Nouveau Cinéma Bolivien de Jorge Sanjinés.

Son discours vise à donner la parole aux oubliés de la révolution et à révéler leurs difficultés et la nature des contraintes qui pèsent sur eux, afin de comprendre pourquoi ils constituent des foyers de résistance.

Le dispositif filmique est une prouesse en soi et c'est sans doute ce qui nous permet de pénétrer un univers jusqu'alors peu représenté à l'écran. Sara Gómez repousse en effet les limites franchies par Tomas Gutiérrez Alea dans *Memorias del subdesarrollo* (1968) qui n'hésitait pas à transgresser les contraintes génériques de la fiction et du documentaire. La cinéaste va au-delà de cette pratique transgénérique qui deviendra d'ailleurs l'une des marques du cinéma cubain. Elle tisse sa trame en entremêlant le documentaire et la fiction qui s'imbriquent au point de se fondre.

On s'engage dans ce film hybride par deux voies :

- le documentaire qui retrace l'histoire en train de se faire du nouveau quartier de Miraflores et de ses habitants, pour la plupart afro-cubains, filmés dans leur vie quotidienne.
- la fiction qui raconte l'histoire d'amour entre Mario et Yolanda, incarnés par des acteurs professionnels.

L'impression d'étrange familiarité qui saisit le spectateur est due au fait que la relation conflictuelle entre les deux protagonistes de la fiction se trouve parfaitement intégrée aux conflits générés au sein de la communauté de Miraflores par l'application des nouveaux codes imposés par la révolution.

Que ce soit à échelle individuelle ou à échelle collective, les comportements sont hissés au premier plan, non pas pour les dénoncer mais pour les appréhender autrement. Le but est de comprendre comment, quinze ans après l'avènement de la révolution et les multiples changements que celle-ci a introduit dans la société cubaine, des résistances demeurent et des situations officiellement abolies perdurent.

L'histoire du quartier havanais de Miraflores est filmée selon des modalités qui rappellent le Free Cinema, lui-même influencé par le néoréalisme et la nouvelle vague. La caméra portée à l'épaule donne une grande liberté de mouvement. Les plans moyens et les effets de zooms avant et arrière conjuguent la proximité physique avec les intervenants et la captation de l'espace, sujet du film au même titre que les histoires individuelles. Enfin, le scénario co-écrit avec Alea, réinvente l'histoire d'amour en allant à la rencontre de chaque protagoniste et de ses problématiques quotidiennes, étroitement liées aux fonctionnements de la collectivité.

Le résultat obtenu tient aussi au fait que la réalisatrice s'est immergée pendant plusieurs mois avec une équipe technique réduite dans le quartier réhabilité de Miraflores. Le contact qu'elle a établi avec les ouvriers, les mères de familles, les enseignants et les enfants apporte une dimension chorale à son travail. Cette démarche obéit à la recommandation de García Espinosa :

Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva en el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente, el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora,

conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, psicólogos, economistas, etcétera.⁵

En intégrant les habitants au tournage, mentionnés au générique comme « personnages réels », elle déborde les contraintes génériques du documentaire et de la fiction, et surtout crée un nouveau régime d'énonciation qui prend la relève du postulat formulé par Espinosa :

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. [...] El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.⁶

Cela ne signifie pas que la qualité et la technique sont superflus mais plutôt que le cœur d'un film révolutionnaire se situe ailleurs, là où l'art disparaît et où le tout apparaît. Sara Gómez, dont nous avons mentionné le parcours exemplaire, maîtrisait suffisamment la technique pour prétendre s'en passer. Et Alea abonde dans ce sens qui rappelait :

A Sara le hubiera gustado hacer cine sin cámaras, sin micrófonos : directamente y es lo que le da esa fuerza.⁷

Du début à la fin du film, l'histoire individuelle de Mario et Yolanda et l'histoire collective du quartier de Flores sont montées, assemblées, en séquences alternées qui s'imbriquent les unes dans les autres. Les deux catégories, fictionnelle et documentaire s'interpellent et se répondent ainsi dans un dialogue qui intègre également des analyses apparemment méta-diégétiques, constituées de fragments de documentaires préexistants.

Ces inserts n'obéissent pas à ce que l'on pourrait considérer comme une volonté de documenter le réel d'un point de vue sociologique. Ils enrichissent la narration, tout en rompant la linéarité du récit. Ainsi l'extrait du moyen métrage documentaire de l'Argentin Fernando Birri sur les enfants des bidonvilles qui longent la voie ferrée, *Tire Die*, de 1958, élargit sa réflexion sur les causes du sous-développement cubain à toute l'Amérique Latine.

Cet insert est bien sûr un hommage au fondateur de l'École documentaire de Santa Fe, c'est-à-dire à un compagnon de lutte qui partage sans doute autant qu'elle l'opinion de García Espinosa concernant la dénonciation :

No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen consciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan.⁸

Sara Gómez pratique un cinéma fondé sur ce que García Espinosa appelle « la communication-expression pour tous ».

El cine no es una comunión para nadie. El cine es comunicación-expresión para todos. [...] La relación autor-cine en el cine cubano de hoy : información sistemática, lucha de ideas, director (y no productor) responsable máximo del equipo, rechazo a los mecanismos de consagración, rechazo del cine como Meca. La relación autor-cine es siempre un punto de partida como lo es también la relación espectador-cine.⁹

Le film n'est plus envisagé comme un tout fermé sur soi, une démonstration, mais comme une ouverture sur l'autre.

⁵ J. García Espinosa, op. cit., p. 27

⁶ Ibid., p. 27-28.

⁷ Cité dans *Cine Cubano*, La Havane, n°127, 1989, p. 39 et repris dans l'article de N. Berthier et M. Roumette « Un certain regard », *Cuba : Cinéma et révolution*, op. cit. p. 125.

⁸ J. García Espinosa, op. cit., p. 26.

⁹ J. García Espinosa, op. cit., « En busca del cine perdido », (1971), p. 29-33, p. 31.

L'extrait de *Tire Die* de Fernando Birri explique les origines et surtout les conséquences de l'exclusion de franges entières de la population sur les comportements. Il éclaire donc le récit fictionnel de Mario relatant son enfance misérable à Yolanda.

La cinéaste n'hésite pas à transgresser une nouvelle fois le règne de la fiction en consacrant un large extrait documentaire à la culture Abakuá. La dimension ethnologique de ce fragment intercalé dans la fiction se révèle à son tour significative pour comprendre l'attitude du personnage de Mario, héritier d'une histoire scellant fraternité virile et « machisme ».¹⁰

L'article écrit à quatre mains de Monique Roumette et Nancy Berthier consacré à *De cierta manera*, synthétise sa démarche :

Dans le film, donc, Sara Gómez fait cohabiter librement fiction et documentaire, sans égards pour les lois de la vraisemblance dramatique, dans le but de rendre compte, par tous les moyens possibles, de la réalité socioculturelle conflictuelle qui l'occupe. Elle contraint le spectateur à un mode de perception complexe, « décolonisée » par rapport au cinéma « parfait ».¹¹

II. Que révèle le dispositif à l'œuvre dans « De cierta manera » ?

Sara Gómez a tourné un film engagé qui s'attaque à la réalité cubaine dans toute sa complexité. Loin de tout dogme, elle est portée par sa condition de femme afro-cubaine et de réalisatrice à se pencher sur les causes du sous-développement encore à l'œuvre dans la nouvelle société. Plutôt que de valoriser les acquis de la Révolution, la cinéaste démontre qu'il ne suffit pas de légiférer pour que les mentalités changent radicalement et ce faisant adhère pleinement à l'un des principes fondamentaux du « cinéma imparfait » tel qu'énoncé par Espinosa :

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedica fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo.¹²

Les personnages sont moins des symboles que des êtres humains filmés dans leur processus d'intégration des nouvelles données. Mario (Mario Balsameda) est un mûlatre qui a failli mal tourner et pour qui la Révolution fut un rempart et une voie de sortie de la misère et de la marginalité. Son parcours l'a conduit à abandonner ses croyances, ce que la prêtresse de santería lui reproche affectueusement lorsqu'il conduit Yolanda pour qu'elle assiste à une cérémonie. De même, lui qui tout jeune voulait être « ñáñigo », c'est-à-dire appartenir à la société des Abakúas, dont la structure secrète, exclusivement masculine et le principe d'entraide rappellent la franc-maçonnerie, a renoncé à ce pan de la culture dont les origines sont raciales. En revanche, il ne peut se défaire de certaines attitudes jugées intolérables par Yolanda et qui sont en fait les traces présentes d'un héritage qui n'a pu être éradiqué. A plusieurs reprises, il se trouve en proie à des situations qui font émerger les valeurs profondes qui structurent sa personnalité.

¹⁰ La cinéaste exhume les origines du folklore cubain et s'inscrit une fois encore dans la voie revendiquée par García Espinosa : « El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. » op. cit., p.27-28.

¹¹ N. Berthier, M. Roumette « Un certain regard », *Cuba, Cinéma et révolution*, op. cit. p. 130.

¹² « El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. », J. G. Espinosa, op. cit., p.27.

Ouvrier dans une usine d'autobus, il dénonce le mensonge d'un de ses compagnons au cours d'une assemblée publique de travailleurs mais regrette son geste qui va à l'encontre de l'amitié virile et de son traditionnel code de l'honneur. Sa relation avec Yolanda le conduit à s'interroger sur sa conduite au sein de la collectivité et dans l'intimité.

Yolanda Cuéllar, Yolanda dans le film, campe une jeune institutrice issue des classes moyennes, nouvellement nommée dans une école municipale de Miraflores, et dont les convictions sont ébranlées au quotidien par les résistances de ses élèves, de leurs parents, et les critiques de ses collègues qui la jugent trop rigide dans son travail. Mariée très jeune, elle s'est séparée de son époux qui voulait lui imposer de le suivre lorsqu'il fut muté pour réaliser son service rural. Résolument moderne, elle étudie et travaille et ne semble pas prête à tolérer les manifestations du machisme de Mario, qui lui a bien du mal à accepter son indépendance. (-Tu es toujours seule ? demande Mario. – Je suis toujours indépendante, lui répond-elle).

On l'aura compris, le film fonctionne autour d'un axe principal : la délicate évolution des mentalités.

Lors d'une des dernières séquences du film, Yolanda reproche à Mario son machisme en imitant son déplacement et le ton de sa voix (« Hay que hacer el papel para que se sepa en la calle », lui lance-t-elle). Cette plaisanterie faite dans l'intimité constitue en fait un écho contradictoire à une scène précédente où les compagnons de Mario réunis autour d'une partie de dominos entre hommes, le mettaient en garde contre son attitude à elle.

Autant le décalage socio-culturel, énoncé très tôt dans la diégèse, lorsque chacun dresse son portrait à l'autre (Yolanda : « Tengo 25 años, mi familia tenía recursos » ; Mario : Mi familia sí que no tenía recursos como tú dices ») ne semble pas poser de problème à la jeune femme, autant celui-ci est stigmatisé « en société » par un couple de ses amis dont le comportement est empreint des préjugés propres à une société bourgeoise d'« ancien régime ». Lors d'une soirée au restaurant, l'amie de Yolanda lui rappelle que la Révolution c'est bien beau mais que tous ne sont pas égaux, sous-entendant que Mario ne correspond pas à ce à quoi Yolanda peut prétendre.

Yolanda elle-même est en prise avec ses propres contradictions. Maîtresse d'école à Miraflores, elle avoue sa surprise et son désarroi face à une situation qu'elle n'imaginait pas possible à ce stade de la Révolution. Face à l'attitude « anti-sociale » de ses élèves et de leurs mères – les pères ayant abandonné le foyer dans les deux cas évoqués-, elle se braque sur ses principes théoriques. « Je sais que j'ai raison et je ne changerai rien à mon attitude » crie-t-elle à ses collègues lors d'une concertation houleuse.

Ce constat est relayé par la voix off :

Pero la cultura que vive en los planos más profundos de la conciencia en forma de hábitos, costumbres, valores, normas, puede resistir a los cambios sociales.

Pour la cinéaste, il ne s'agit pourtant pas de sanctionner les échecs de la révolution mais bien au contraire de nourrir l'action à venir d'une observation à hauteur d'hommes et de femmes, de ce qui résiste aux différentes stratégies d'intégration prônées par le nouveau régime. Face à la négation par les instances dirigeantes de l'existence de problèmes dont la source est raciale et culturelle, Sara Gómez insiste sur leur permanence dans l'actualité. En mettant en relation histoire et présent, elle veut favoriser le processus en cours par une approche critique constructive.

C'est dans ce but qu'elle multiplie les points de vue des personnages : les comportements de ceux-ci varient en effet en fonction du lieu où ils se trouvent. L'histoire d'amour entre Mario et Yolanda est l'occasion de mettre en relation le parcours de deux individus profondément différents et différemment influencés par la mise en place d'une société nouvelle. Tous deux ont grandi avec elle et leurs contradictions, leurs défauts et leurs failles montrent que la régénération culturelle (pour reprendre l'expression de Michael Chanan) n'est pas un processus automatique, surtout dans les classes marginales. Seule une prise de conscience mutuelle des influences et des résistances de chacun peut les conduire vers une évolution commune.

Le film s'ouvrait puis était ponctué par une alternance de plans de démolition de bâtiments anciens en zoom avant, et de plans en zooms arrière des nouvelles constructions, comme une métaphore spatiale de l'histoire cubaine. L'espace filmique représentait ainsi la simultanéité du temps passé et du temps présent. Il se termine sur un plan d'ensemble des nouveaux bâtiments au milieu desquels cheminent côte à côte Mario et Yolanda, après une dispute. Est-ce à dire que la voie de l'engagement passe par la connaissance et la reconnaissance de l'autre ?

Conclusion

Dans le contexte des années 70, face à une tendance à l'homogénéisation qui tend à politiser la sphère esthétique au profit du politique, autrement dit à marier l'idéologique et le culturel, Sara Gómez applique ce que Michel Foucault appelait « la morale de l'inconfort »¹³. *De cierta manera* tient d'avantage d'un état des lieux personnel de ce qui constitue la singularité irréductible des individus. A travers la trajectoire des personnages réels et fictifs, elle interroge les modalités de la construction de ce que le philosophe appelle « le sujet social ». Ce faisant elle actualise la Révolution dans ce qu'elle a de vivant, sans se préoccuper des conservatismes ambiants.

Non seulement la cinéaste met en application les principes exposés par García Espinosa dans sa défense d'un « cinéma imparfait » mais elle se montre également farouchement « hérétique », suivant la recommandation formulée en 1963 par Alfredo Guevara. En effet, elle ignore les dogmes et s'éloigne des sentiers battus de la célébration et de l'exaltation pour se plonger dans les marges. Son engagement traduit sa quête d'authenticité envers et contre toutes formes de contraintes.

Il n'est pas étonnant que malgré son décès prématuré à l'âge de trente et un an, juste avant de terminer la post-production de son premier et dernier film, elle fasse aujourd'hui encore figure de modèle, comme en témoignent les documentaires, articles et mieux encore, les films (*Hasta cierto punto*, Alea, 1977) qui lui sont consacrés ou qui entretiennent un lien réactualisé avec cette cinéaste hors du commun.

Laurence Mullaly est Maître de conférences à l'Université Bordeaux III Michel-de-Montaigne. Elle a soutenu en 2005 une thèse sur l'adaptation cinématographique de l'œuvre de Julio Cortázar par Manuel Antin, à l'Université Paris-Sorbonne Paris IV. Ses recherches portent sur le cinéma et la littérature dans l'aire hispano-américaine contemporaine (Cuba, Argentine, Mexique, Espagne).

¹³ M. Foucault, « Pour une morale de l'inconfort, une recension de *L'ère des ruptures* de Jean Daniel », repris dans *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 784.