

Germán Silveira

Diffuser des films par écrit : dictature, censure et politique éditoriale de la Cinémathèque uruguayenne

Résumé

Pendant les années de dictature militaire en Uruguay (1973-1984), les lieux de culture furent systématiquement persécutés. En ce qui concerne l'activité cinématographique, le régime avait imposé un mécanisme d'autocensure et les distributeurs n'allaient pas prendre le risque de faire entrer au pays des films qui auraient pu être censurés. Malgré des conditions répressives importantes à la liberté d'expression, la Cinémathèque uruguayenne (créée en 1952) s'est lancée dans la publication de *Cinamateca Revista* à partir 1977. La revue avait pour objectif essentiel d'informer car, dans le cadre d'un régime qui contrôle l'information, le simple fait d'informer, la volonté de le faire ou les différents moyens déployés dans ce but, deviennent déjà un acte de contestation. En ce sens, une rubrique de la revue intitulée « Le cinéma qu'on ne voit pas » est devenu un cas emblématique de contestation culturelle au régime. Cet article s'intéresse à cette section de la revue en tant que stratégie de diffusion par l'écrit du cinéma interdit. Raconter des films était une façon de faire connaître au public les films que pour des raisons politiques n'étaient pas projetés dans le pays, et ainsi préserver le cinéma de l'oubli et de la censure.

Abstract

During the years of military dictatorship in Uruguay (1973-1984), cultural institutions were systematically persecuted. With regards to foreign cinema, the regime imposed a system of self-censorship where distributors avoided the risk of bringing films that could be censored into the country. Despite these repressive conditions, the Uruguayan Film Archive (established in 1952) began publishing the magazine *Cinamateca Revista* starting in 1977. Its main objective was to inform. Under a totalitarian regime, spreading information can itself become an act of resistance, and a section of the magazine entitled "The Unseen Cinema" became an emblematic example of cultural challenge to the regime. This article focuses on how this regular magazine feature effectively became a means of distributing banned films in printed form. Summarizing was a way of spreading information about films that for political reasons were not screened in the country, thus preserving them from censorship and loss.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

DIFFUSER DES FILMS PAR ÉCRIT : DICTATURE, CENSURE ET POLITIQUE ÉDITORIALE DE LA CINÉMATHÈQUE URUGUAYENNE

par Germán Silveira

La Cinémathèque uruguayenne a été créée en 1952, sous l'impulsion du mouvement des ciné-clubs. Historiquement, la création de la Cinémathèque coïncida avec les années de grande affluence du public dans les salles de cinéma de Montevideo, années de l'essor de la culture cinématographique. Celle-ci, il faut le préciser, est dépourvue d'industrie cinématographique et promue, essentiellement, par la vieille garde de critiques, dans les quotidiens et les hebdomadaires des années 1940-1950. Pourtant, le processus de création des archives du film en Uruguay doit s'inscrire dans une logique régionale et internationale de développement de ce type d'institutions. L'influence qu'eut alors Henri Langlois dans la région fut particulièrement importante pour la création des cinémathèques de Buenos Aires (1949), Sao Paulo (1949) et Montevideo (1952). La particularité de ces archives réside dans le fait qu'elles sont issues du mouvement des ciné-clubs dans leurs pays respectifs. C'est-à-dire que leur gestation s'est faite au sein de la société civile, par l'initiative de particuliers, indépendamment de l'État, à l'image de leur marraine, la Cinémathèque française¹.

Dès sa fondation, la Cinémathèque Uruguayenne comprit que sa tâche devait s'articuler entre la préservation et la projection des films. Il ne s'agissait pas d'archives destinées uniquement à garder et préserver le patrimoine filmique. Dès le début, la notion de « cinémathèque » que l'institution uruguayenne prétendait privilégier était celle d'un équilibre entre le travail de préservation et de diffusion. Il s'agissait d'un modèle et d'une conception de cinémathèque dont Langlois, depuis sa position à la Cinémathèque Française, se fit le principal défenseur. Pour Langlois, le travail de préservation ne pouvait pas être conçu sans un travail de diffusion de ce matériel filmique préservé², modèle qu'adopta la Cinémathèque uruguayenne dès sa création.

Un autre intérêt majeur de cette période fondatrice était celui de faire partie d'un réseau d'échange, en vue de la consolidation du patrimoine cinématographique. Les archives de la Cinémathèque uruguayenne furent initialement approvisionnées par

les films des archives des deux grands ciné-clubs de l'époque (*Cine Universitario* et *Cine Club del Uruguay*). Mais, au fur et à mesure que ses activités acquéraient de plus en plus d'autonomie, l'appartenance à des réseaux comme la Fédération internationale des archives du film (Fiaf) devint fondamentale. L'affiliation de la Cinémathèque uruguayenne à la Fiaf est devenue effective lors du Congrès de Vence en 1953³.

La formation des archives, qui constitue probablement la face la moins visible des activités d'une cinémathèque, va constituer, en même temps, la première étape d'une politique de programmation plus complexe qu'on ne le pense. D'un côté, au moment de penser un programme, il faut d'abord s'assurer de disposer des films que l'on se propose de montrer, c'est-à-dire que l'institution doit avoir accès à ce matériel. D'un autre côté, projeter des œuvres n'est pas uniquement montrer les films que l'on préserve. La fonction principale qu'une cinémathèque doit respecter est, comme l'indiquent Gauthier et Laurent, celle de « donner en fait aux films produits le caractère d'œuvres d'art que l'organisation industrielle et commerciale de la production leur arrache⁴ ». Ainsi, ces auteurs signalent qu'une cinémathèque « propose une hiérarchisation des œuvres dont la programmation est l'emblème » et « contribue à leur restituer une dimension artistique que les conditions de production et de diffusion des œuvres ont par trop occultée⁵ ».

Vers la fin des années 1970 la Cinémathèque uruguayenne est devenue une des archives du film les plus respectées de la région. L'année 1975 marqua le début de la période que nous appelons de « consolidation institutionnelle ». Cette année fut principalement marquée par la mise en place d'un système d'abonnement mensuel pour que le public ait le droit d'assister librement aux projections quotidiennes de la Cinémathèque. L'institution commença aussi à publier le bulletin mensuel avec la programmation des séances quotidiennes dans ses différentes salles. En conséquence, les abonnés commençaient à devenir visibles, à se montrer. Ils sont devenus le public « de » la Cinémathèque.

Paradoxalement, les années de consolidation institutionnelle coïncidèrent avec les années de dictature militaire (1973-1984). En ces temps obscurs l'institution s'est forgé une réputation au niveau local et international sur la base d'un travail culturel indépendant. Rappelons que la Cinémathèque uruguayenne demeurait, depuis sa création, une institution privée. Ses ressources économiques provenaient fondamentalement de la location des films de ses archives et des abonnements mensuels. À la différence des modèles publics comme, par exemple, celui du British Film Institute, l'institution ne recevait aucun type de soutien économique de la part de l'État, et ne se trouvait donc pas sous son autorité administrative. Ainsi, malgré les

circonstances répressives contre les lieux de culture mises en place par le régime, la Cinémathèque a montré des signes de résistance culturelle et mené un travail de diffusion de la culture cinématographique inédite jusque là dans le pays. Ce travail s'appuyait fondamentalement sur deux piliers : la projection des films et la politique éditoriale (publication des dépliants de programmation mensuels, des cahiers thématiques, des fiches critiques et du magazine *Cinematica Revista*).

Cet article s'intéresse particulièrement au travail éditorial que la Cinémathèque uruguayenne a déployé pendant les années de dictature, à partir d'une analyse des textes publiés dans la section « Le cinéma qu'on ne voit pas » du magazine *Cinematica Revista*. On se propose de décrire les mécanismes que cette institution cinématographique trouva pour diffuser des films qui n'arrivaient pas dans le pays, ou ne pouvaient pas être projetés, des films dont le public aurait pu ne jamais entendre parler. En d'autres mots, des films « morts ». À l'aide d'une lecture critique des articles présentés dans cette section de la revue, le texte se propose de voir comment ces films, méconnus par le public, redevaient des œuvres vivantes par leur présentation écrite.

Censure et contestation

En relation avec la présentation (écrite) des films, nous dirons alors avec Roland Barthes que le langage possède la propriété de donner à l'image un sens bien précis. Le sémiologue français affirme qu'il n'est pas approprié de parler d'une culture de l'image et que « nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture, parce que l'écriture et la parole sont toujours des termes pleins de la structure informationnelle⁶ ». Selon Barthes, le langage verbal est utilisé pour réduire le nombre de significations possibles que l'image peut avoir.

À propos de cette relation entre les mots et l'image, Pierre Sorlin dit que « le message écrit dérouté moins que le message visuel : le premier impose ses propres règles de déchiffrement, tandis que le second semble ne pas offrir de prise⁷ ». L'historien affirme que « rarement deux spectateurs voient la même image⁸ » et que le relevé neutre des éléments d'une image (la dénotation) serait « irréalisable » car « toute description engage une lecture⁹ ». D'après Sorlin, la multiplicité des parcours que propose le message iconique, global, à la différence du message visuel, linéaire, est à l'origine de ce qu'on appelle la « polysémie ». En ce sens, l'historien dit :

On appelle parfois « polysémie » ce caractère spécifique de l'image ; le terme n'est pas excellent : il semble vouloir dire que l'image propose un grand nombre de messages mais, en fait, seul le choix de l'observateur regroupe certains éléments iconiques, sélectionnés dans un ensemble à la limite infini (théoriquement chaque trait, chaque

nuance, chaque rapport entre traits ou entre tonalités pourrait être pris en compte) pour en tirer un message. D'elle-même, l'image ne « parle » pas¹⁰.

La Cinémathèque uruguayenne a toujours appuyé son travail de diffusion cinématographique sur différents matériaux écrits. Le public choisissait le film qu'il voulait voir à travers le dépliant mensuel de la programmation, qui contenait également des informations sur le cycle auquel appartenait ce film. En même temps il trouvait des articles en profondeur sur la filmographie du réalisateur dans la revue, *Cine-mateca Revista*. Une fois dans la salle, le public avait accès à une « fiche critique » proposant des données techniques, ainsi qu'une brève analyse du film, citant également le plus souvent des passages d'autres critiques publiées dans des revues étrangères (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*). Une particularité se trouve au cœur de cette activité pour la période étudiée : les publications auront lieu dans un contexte marqué par le manque de liberté d'expression.

À ce sujet, l'écrivain et politique tchèque Vaclav Havel, un des représentants les plus notoires de la résistance au régime communiste, affirme que, entre les intentions du système totalitaire et celles de la vie ordinaire, il existe un abîme très profond. La vie – dit l'auteur – poursuit le pluralisme et une façon de s'organiser et de se constituer indépendamment, tandis que le système totalitaire vise « le monolithisme, l'uniformité et la discipline¹¹ ». Mais, en même temps, il remarque que cette image traditionnelle de la dictature comporte une part importante d'improvisation :

La plupart du temps, les mécanismes du pouvoir ne sont pas fixés très solidement, une place importante est laissée dans ce domaine au hasard et à l'arbitraire. Il existe encore des facteurs socio-mentaux, et d'autres, réels, permettant certaines formes de résistance au pouvoir. En bref, il y a encore beaucoup de points faibles qui peuvent lâcher avant que l'ensemble des structures du pouvoir n'ait eu le temps de se stabiliser¹².

En Uruguay, le régime militaire n'avait pas mis en place un mécanisme « légal » de censure. Il existait uniquement un décret municipal du gouvernement de la ville de Montevideo, qui datait de novembre 1973, selon lequel était défendue « la publication de photos des films interdits aux mineurs de moins de 18 ans sur les affiches publicitaires des films¹³ ». En ce qui concerne la projection des films, Henry Segura, éditeur de la revue de la Cinémathèque, explique : « La censure se pratiquait à voix basse. La police intervenait mais il n'y avait jamais de papier où les films interdits étaient mentionnés¹⁴ ». Dans la même ligne, l'historienne de l'art Olga Larnaudie suggère que « leur seule présence était le contrôle¹⁵ ». De cette façon, la stratégie du régime était celle d'imposer un mécanisme d'autocensure car les distributeurs n'allaient pas prendre le risque de faire entrer dans le pays des films qui auraient pu être censurés.

Dans cette logique, les films « interdits » par décret par la dictature, non seulement pour la Cinémathèque, mais pour la distribution cinématographique en général, furent vraiment très peu nombreux. *L'empire des sens* (Nagisa Oshima, 1976) a été l'un des films officiellement interdits pendant la dictature et n'a pas pu être projeté. Le film *Le parrain II* (Francis Ford Coppola, 1974) a aussi été interdit à cause d'une scène qui se déroulait à La Havane pendant la chute de Fulgencio Batista, donc pour des raisons explicitement politiques¹⁶. Luis Elbert, membre du comité directif de la Cinémathèque, se souvient de deux autres cas de censure officielle, en ces mots :

La Patagonie rebelle [Héctor Olivera, 1974] a été expressément interdit par le Conseil d'État. Et puis *Jésus-Christ Superstar* [Norman Jewison, 1973] est un autre film qui a été interdit parce que, d'après la femme du président Bordaberry, il s'agissait d'un film-blasphème. Donc ils n'ont pas été projetés. Ils étaient interdits dans les séances que les distributeurs devaient faire pour les représentants du gouvernement¹⁷.

Dès lors, comment expliquer le critère de la censure en Uruguay ? En premier lieu, la base de la censure était l'arbitraire d'un groupe de militaires qui décidait l'autorisation ou l'interdiction de projeter les films. En second lieu, dans le cas de la Cinémathèque où, dans la plupart des cas, il ne s'agissait pas de films nouveaux, le mécanisme de censure ou d'approbation était celui de la négociation. Mais il faut également tenir compte des caractéristiques d'une institution comme la Cinémathèque, dont la programmation pouvait prévoir la projection d'un film pendant un laps de temps très court et, dans le cas de certains cycles, le film pouvait même être programmé un seul jour. Ainsi protégée par la propre nature de son dispositif de programmation, l'institution se permettait d'aller un peu plus loin que la censure ne le permettait : Un film polémique était projeté un jour et le lendemain ne l'était plus. Donc, comme le suggère Havel, l'espace de l'arbitraire n'est pas du tout un espace fermé. Et comme l'arbitraire est devenu, dans le cas de la censure culturelle en Uruguay, le principal mécanisme d'action de la part du régime, cela allait finalement permettre des formes de contestation différentes. La politique éditoriale développée par la Cinémathèque fut aussi une de ces formes.

Manuel Martínez Carril, directeur de la Cinémathèque uruguayenne à l'époque, estime que la censure en quelque sorte a enrichi la communication avec le public¹⁸. Les responsables de l'institution étaient obligés de chercher des voies alternatives pour contourner la censure et l'accent était donc mis sur le non-dit, sur l'implicite. L'autre moyen pratiqué était celui de la voie opposée, celle de la provocation. Pendant cette période, les images avec un contenu érotique, de nudité ou de violence étaient interdites en vertu du critère de la protection de « la morale publique ». Dans le cas de la revue ou du bulletin de programmation, la publication de nus

(systématiquement de femmes) pour illustrer un article faisait notamment partie d'une ligne éditoriale, sinon de contestation, du moins de provocation vis-à-vis du régime. Le dépliant qui annonce le film *Portier de nuit* (Liliana Cavani, 1974) illustre ce propos.



Fig. 1 : Dépliant de programmation, juillet 1980. Charlotte Rampling, *Portier de nuit*.

Le cas du film *L'empire de la passion* (Nagisa Oshima, 1978) reste un autre exemple emblématique : tandis que *L'empire des sens* (Oshima, 1976) avait été interdit de projection dans le pays (il ne serait projeté qu'en 1985, après le retour de la démocratie), la Cinémathèque put projeter la deuxième partie, *L'empire de la passion*, en pleine dictature, à partir du 1^{er} janvier 1981. Les contradictions étaient à l'ordre du jour : l'affiche de ce dernier fut censurée, mais le film ne fut pas interdit. Pour la

promotion du film, la Cinémathèque utilisa quand même l'image (coupée). Elle publia en couverture de *Cinemateca Revista* la partie qui ne suggère que le volcan, et laissait hors cadre la partie supérieure de l'image qui suggère le pelvis féminin.

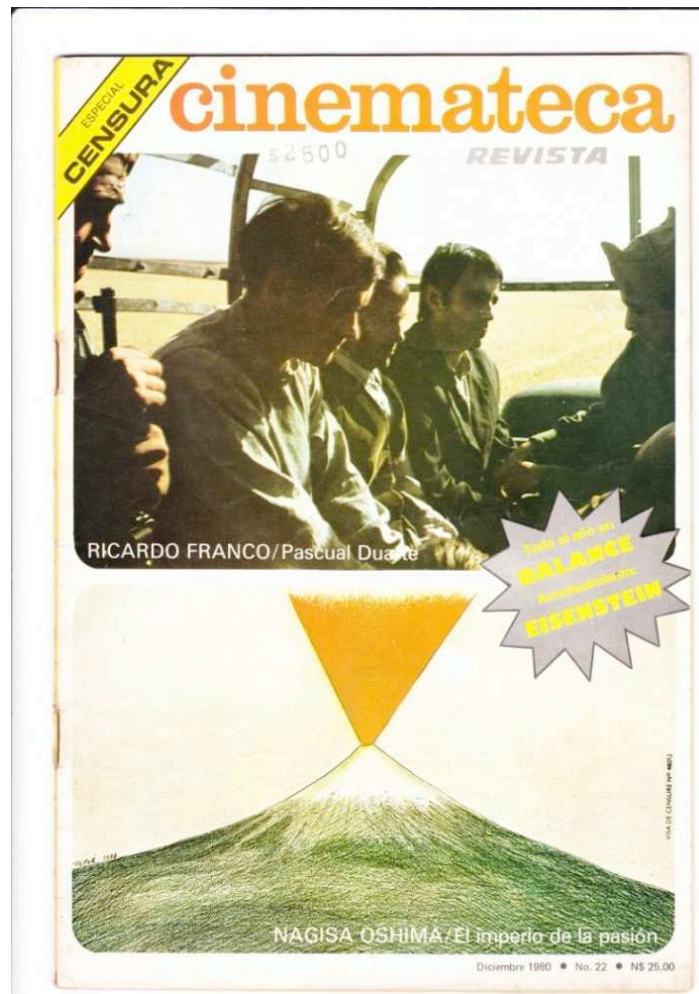


Fig. 2. Couverture de *Cinemateca Revista* avec l'image interdite (coupée) de *L'empire de la passion*¹⁹.

De ce fait, à un moment où la parole publique était interdite ou, du moins, était l'objet de suspicions, la Cinéma athèque uruguayenne trouva une autre façon de communiquer avec son public par l'intermédiaire du cinéma. Ce dialogue avec le public n'eut plus seulement lieu à travers les images. La parole écrite, en tant que forme de communication alternative, joua probablement un rôle tout aussi significatif que la projection des films. C'est ainsi que la publication de quarante numéros de *Cinemateca Revista* pendant cette période devint un alibi pour ce public avide de

lecture critique (sur des films). Et d'une certaine façon, à en juger par la pérennité de la revue, le fait d'écrire sur le cinéma n'était peut-être pas perçu par le régime comme une activité (trop) dangereuse.

En ce qui concerne particulièrement *Cinamateca Revista*, son éditeur, Henry Segura, explique que l'objectif essentiel était d'informer :

Dans le cadre d'un régime qui censure et qui, dans tous les cas, contrôle l'information, le simple fait d'informer, la volonté de le faire ou les différents moyens déployés dans ce but, deviennent déjà un acte de contestation²⁰.

La revue de la Cinémathèque était un pari risqué dans les circonstances difficiles que traversait le domaine culturel. Ses idéologues étaient conscients que dans un contexte marqué par l'absence de liberté de presse, lancer un magazine pourrait être un contresens. Mais ils connaissaient bien le monde de la presse. Henry Segura était journaliste d'*El País* (principal quotidien national uruguayen), Martinez Carril s'était formé à la critique journalistique et Luis Elbert était collaborateur assidu de plusieurs journaux et hebdomadaires. Ils étaient donc habitués au jeu de la censure et des stratégies pour l'éluder.

***Cinamateca Revista* : Le cinéma qu'on ne voit pas**

El cine que no se ve (Le cinéma qu'on ne voit pas) était le titre d'une rubrique de la revue qui proposait aux lecteurs des informations sur des films qui n'arrivaient pas à Montevideo « pour de multiples raisons », parmi lesquelles certaines pouvaient être nommées (la distribution des films) tandis que d'autres ne pouvaient pas l'être (l'interdiction imposée par les autorités). « Le cinéma qu'on ne voit pas » était donc le titre suggestif que les éditeurs du magazine avaient trouvé pour parler des films interdits, ainsi que pour parler des films qui n'arrivaient pas dans le pays pour des raisons de distribution commerciale. Ainsi, la Cinémathèque offrait régulièrement des commentaires sur ces films, comme l'indique la revue, « dans le secret espoir que quelqu'un aura le courage de les projeter et d'acheter des droits pour la région²¹ ». En juillet 1977, dans son premier numéro, la revue présentait les objectifs de la section de la façon suivante :

Le cinéma important que l'*aficionado* local n'a pas vu (et qu'il ne verra probablement jamais) est bien plus considérable d'un point de vue quantitatif que la liste des films de grande valeur connus ces dernières années. Ce phénomène est devenu plus critique pendant la décennie des années 70, d'une part à cause de la crise du marché local, et d'autre part du fait des limitations ou entraves à l'entrée des films et à leur projection [...]. Pour combler ces lacunes, il pourrait être utile d'accomplir une révision systématique des films qu'on ne verra jamais. Pour cela il est important de croire en des té-

moignages d'autrui ou en ceux des rédacteurs de la cinémathèque lors de voyages à l'étranger. Tel est l'objectif de cette rubrique²².

La Cinémathèque décidait alors de lancer la section dédiée au cinéma interdit ou méconnu dans la région. Comme le suggère un passage du texte de présentation ce cinéma était non négligeable :

Ici, on ignore encore l'œuvre du japonais Yasujiro Ozu, considéré par la critique étrangère comme un maître du cinéma moderne. On n'a pas vu un seul film d'Émile de Antonio, réalisateur américain dont certains films devraient être situés, selon des enquêtes menées en 1975 auprès de spécialistes internationaux, parmi les 10 meilleurs films de l'histoire du cinéma. On connaît seulement deux films de Jean-Marie Straub, qui ont été projetés dans des séances trop restreintes des ciné-clubs. Même le cinéma latino-américain n'arrive pas au Río de la Plata²³ et malgré la distance réduite qui nous sépare de centres de production comme Rio et Sao Paulo, on ignore aussi l'évolution conceptuelle et esthétique de Nelson Pereira dos Santos. Pour sûr, on ne verra pas le dernier Glauber Rocha (primé à Cannes) et personne ne saura quelles ont été les dernières innovations populistes du vieux *cinema novo* brésilien [...] ²⁴.

Un an après sa projection en France et en Allemagne, *La Marquise d'O* (1976) d'Éric Rohmer inaugure la section *El cine que no se ve* du magazine. L'article suggère que le film n'a pas été projeté en Uruguay à cause « de douteux profits commerciaux » que les distributeurs de films pourraient en tirer. Ceci s'expliquerait par le fait que Rohmer affiche un « jeu plutôt intellectuel » dans le film que « le spectateur classique » ne serait guère « prêt à accepter ». *Cinamateca Revista* reprend l'analyse que Frédéric Vitoux propose dans un article de la revue *Positif*²⁵, pour présenter le film comme « un travail important et un exemple extrême d'adaptation littéraire²⁶ ». Malgré les vertus artistiques du film, l'article reconnaît un certain degré d'expérimentation, raison pour laquelle la distribution commerciale n'était pas assurée :

Le film manque délibérément de musique, de sorte que tout le monde écoute les dialogues de façon intime. Le rapport qu'entretient le cinéma de Rohmer avec la littérature reste aussi une particularité de *La Marquise d'O*. Cela ne va certainement pas encourager le spectateur normal. Mais comme exercice de renouvellement du langage cinématographique, le film est clairement l'un des plus risqués. Pour cette raison il serait bon qu'on puisse y avoir accès normalement. Même si l'on pense aux risques financiers que le cinéma non conventionnel fait courir aux distributeurs. On le sait, le cinéma est une industrie, mais il est aussi un art²⁷.

Chimes at Midnight (1965), d'Orson Welles, n'avait jamais été projeté en Uruguay. Le deuxième article de la section dédiée au cinéma méconnu s'exprime comme suit sur cette absence :

Il y a douze ans Orson Welles a fait *Chimes at Midnight*. Depuis cette date, le film obtint une importante reconnaissance internationale, mais il a été profondément ignoré

au niveau local. Bien que le film compte quelques scènes de batailles et le prestige de Shakespeare dans les dialogues, les chances d'être distribué ici semblent peu vraisemblables²⁸.

Orson Welles n'était pas inconnu dans la région. Toutefois, certains de ses films n'avaient pas été projetés. Tel est le cas d'*Othello* (1952), une autre adaptation de Shakespeare. Une fois de plus, le magazine oppose la valeur artistique du cinéma aux intérêts commerciaux de la distribution : « Si le film n'a pas été connu au *Rio de la Plata* c'est pour des raisons qui ont à voir avec l'industrie et les affaires cinématographiques », peut-on lire dans un autre passage. L'article poursuit avec une brève analyse de la présence du « mal » dans l'œuvre de Welles pour s'arrêter ensuite sur *Chimes at Midnight* en particulier. À ce sujet, le document signale :

Welles a pour habitude d'interpréter des personnages qui se proposent de corrompre les autres et peut être la société : Kane dans *Citizen Kane*, Arkadin dans *Mr. Arkadin*, un officier de police dans *Touch of Evil*, le puissant et mystérieux personnage d'*Une histoire immortelle*. L'idée est aussi présente dans *Chimes at Midnight*. D'après ce que d'autres ont pu observer, la forme est une préoccupation majeure du réalisateur tout au long du film : un long travelling est interrompu plusieurs fois, les plans généraux d'une bataille sont interrompus par des inserts afin de dynamiser l'action. La maîtrise du réalisateur s'appuie sur un drame de Shakespeare, tout en respectant les personnages, les situations et même les mots. Dans les mains de Welles, le film devient ainsi une réflexion sur les problèmes du monde actuel. Il semblerait donc indispensable de connaître une œuvre considérée comme magistrale par la critique étrangère²⁹.

Lancelot du Lac (1974) de Robert Bresson fait partie de la série des films que *Cine-mateca Revista* (re)découvre dans la section « Le cinéma qu'on ne voit pas ». Dans cette adaptation de la légende du roi Arthur, Bresson « a éliminé tous les éléments fantastiques et légendaires pour faire du film un reportage ou plutôt un registre de la vie quotidienne³⁰ ». Comme dans les exemples précédents, l'article octroie au film des qualités artistiques qui « pourraient provoquer une certaine perplexité chez le spectateur habitué au cinéma commercial³¹ ».

Comme on peut l'observer, le discours mis en place par la revue de la Cinémathèque construit, implicitement, deux types de spectateurs : un spectateur naïf, incapable de reconnaître les recherches stylistiques de Bresson (et des autres « auteurs ») et un spectateur formé, éclairé, capable de les apprécier. Ce dernier est, bien entendu, celui qui assiste aux séances des cinémathèques ou des ciné-clubs. Comme il s'agit d'un public minoritaire, cela expliquerait le manque d'intérêt des entreprises à distribuer le film. La possibilité d'un échec commercial est présentée encore une fois comme une entrave à la distribution. Dans le cas de *Lancelot du Lac*, un des films les plus personnels de Bresson, les rédacteurs de la revue n'étaient pas très optimistes quant aux possibilités de sa projection dans le pays :

Au cours des dernières années, dans la mesure où la crise cinématographique en Uruguay s'est accentuée, la distribution hésita de plus en plus à distribuer les films du réalisateur. Aujourd'hui, Bresson est pratiquement quelqu'un d'inconnu pour les amateurs locaux. Et qui plus est, *Lancelot du lac* pourrait dérouter les esprits. Raison pour laquelle les agents commerciaux ne voudraient pas courir un risque³².

Dans la description de *Lancelot du Lac*, ainsi que dans d'autres critiques, le langage utilisé devient parfois peu précis. Les rédacteurs font appel à de longues phrases complexes, parfois incompréhensibles. Le passage suivant, qui décrit la dernière scène du film, laisse voir cette rhétorique :

Un faucon survole la forêt sanglante. Ce qui reste c'est le jeu dénué de sentiments et de valeurs : l'homme, la femme, l'ami, le vassal. Et les ressorts dramatiques sont réduits à un pur jeu de hasard, au destin, à la présence d'une force supérieure, en fonction de laquelle surgissent les espoirs, la nécessité de tenir la parole et, de cette façon, la mort³³.

L'utilisation de longues phrases, le vol poétique, une rhétorique chargée, apparaissent comme des caractéristiques régulières de la revue. Cette façon d'écrire, ce « style » caractéristique d'un moment historique, d'une époque, répond sûrement au contexte social dans lequel la revue évoluait. Une écriture hermétique, elliptique, peut-être parfois comprise comme une stratégie menée pour éluder la censure ou, du moins, pour établir une connivence (de type littéraire) avec un public plutôt intellectuel. De plus les censeurs (des militaires), d'après l'opinion commune de l'époque, n'étaient précisément pas des personnes très cultivées. En ce sens, plusieurs anecdotes hilarantes ou à caractère surréaliste font partie de l'imaginaire collectif de cette période. Une des plus évoquées reste, par exemple, celle de la confiscation, dans une foire du livre, d'un ouvrage sur le cubisme, suspecté de référer à Cuba.

Le langage (cette fois cinématographique) se trouve aussi au cœur de la défense du cinéma d'auteur mené par la Cinémathèque uruguayenne et sa revue. Une analyse de la filmographie du cinéaste américain Jon Jost vient confirmer cette position. Sous le titre *Les expériences de l'innovateur Jon Jost*, ce dernier est présenté comme « un rénovateur du langage et des possibilités expressives du cinéma ». Un passage du texte dit :

Jon Jost construit son propre langage, sans se laisser influencer par les autres. Il définit ses propres structures et méthodes dans chaque film. En même temps il planifie une évolution constante. Pour cette raison, lorsqu'on veut comprendre son premier long métrage, il est nécessaire de revoir ses productions précédentes³⁴.

Jost est décrit comme « un réalisateur indépendant reconnu par la critique³⁵ ». Cependant, l'accès du grand public à son œuvre n'était pas évident. D'après *Cinematoca Revista*, « ses films atteindront difficilement les marchés internationaux, l'Uruguay compris³⁶ ». L'opposition entre auteur et industrie est une nouvelle fois

mise en avant par les rédacteurs pour expliquer la méconnaissance de ses films : « Les préoccupations expérimentales mènent Jost à un affrontement permanent avec l'industrie cinématographique qui l'a tout simplement radié³⁷ » du circuit commercial.

Le texte s'arrête sur l'analyse de plusieurs films du réalisateur, à l'aide d'un texte du critique Allan Sutherland publié dans la revue anglaise *Sight and Sound*³⁸ : *City* (1964), *Leah* (1967), *Traps* (1967), *13 Fragments & 3 Narratives from Life* (1968), *Speaking Directly* (1974), *Angel City* (1976) and *Last Chants for a Slow Dance* (1976) sont les films évoqués dans l'article. Le dialogue que le réalisateur construit avec le spectateur est présenté comme un des traits essentiels des films. À ce propos, on lit :

Jost travaille la relation aux spectateurs à partir de la duperie de la fiction lorsque, par exemple, la protagoniste de *13 Fragments...* prévient : « Tout est faux. Les films sont faux. Il a écrit tous ces mots-là, chacun de ces mots ». Ce type de situations interroge la position préalable du public dans l'histoire. C'est précisément le but de Jost : « Je ne conclus pas les choses afin de désorienter le spectateur³⁹ ».

Un article sur le cinéma vénézuélien, publié en août 1978, acquiert un ton politique plus direct. Intitulé « L'apparition d'un cinéma national au Venezuela⁴⁰ », le texte expose le développement du cinéma depuis 1971 à partir de circonstances « inattendues ». Apparemment, d'après cette chronique, un groupe de femmes avec très peu de connaissances en matière de cinéma parvint à poser les bases d'une industrie cinématographique. En plus, au Venezuela, la production était pratiquement nulle, ce qui rend la tâche encore plus louable. Pour ces raisons-là, il s'agit d'une des histoires « les plus insolites et extraordinaires de l'histoire du cinéma⁴¹ » et ses protagonistes ont reçu l'exotique appellation de « amazones du cinéma⁴² ».

Cela mena les rédacteurs de *Cinematoca Revista* à recréer un cadre féministe de résistance. Les femmes derrière ce projet fondateur sont présentées ainsi comme des courageuses défenseuses du cinéma national. Elles ont promu des lois pour réguler la diffusion de films étrangers et stimuler la production locale. L'article reprend un reportage de *Sight and Sound* (Spring 1978) où la vénézuélienne Mariannella Saleta expliquait la situation qu'elles devaient affronter, en ces mots :

Le Venezuela, comme beaucoup d'autres pays du Tiers Monde, était à la merci des compagnies étrangères. Les américains contrôlaient toute la distribution des films dans le pays. La circulation des films n'avait jamais été régulée. Les distributeurs devaient tout simplement payer un tarif douanier. Pour protéger ses intérêts, les compagnies étrangères avaient constitué un bloc unifié qui pouvait dicter les conditions et les prix aux salles de projection locales. Dans des pays avec une industrie cinématographique consolidée comme l'Argentine, le Brésil et le Mexique, le contrôle à la distribution des films étrangers existait déjà. Mais au Venezuela, où la production nationale

n'existait pratiquement pas, le projet d'une loi de protection du cinéma national était vu comme quelque chose de surréel⁴³.

Malgré cela, l'article raconte qu'en 1973 la pionnière Saleta parvint à obtenir une résolution de la part du Ministère de l'Économie selon laquelle un fonds de 220 000 dollars était créé pour subventionner la production de films nationaux. C'était le point de départ du Bureau vénézuélien du cinéma, auquel se joignirent María Isabel Loperena, présentée comme « fille de réfugiés espagnols, diplômée de Cambridge où elle fut activiste contre la guerre et membre de mouvements féministes radicaux » et Silvia Allegret, « étudiante de sociologie et communication⁴⁴ ». Elles avaient toutes les deux une particularité : « aucune d'elles n'avait des connaissances sur le cinéma et la production de films⁴⁵ ».

L'implémentation, en 1976, d'une loi établissant un pourcentage de distribution de 30% des films nationaux dans les salles de cinéma conduisit la *Motion Picture Export Association* à menacer le marché vénézuélien : « Le cinéma américain [quitterait] le marché » si la disposition n'était pas abandonnée. Cela motiva une réponse encore plus ferme du Ministre de l'Économie, « suite à une réunion d'urgence avec le triumvirat féminin⁴⁶ ». Non seulement la mesure a été confirmée, mais toutes les copies de films étrangers ont été confisquées. Le bureau cinématographique, dirigé par Marianella Saleta, María Isabel Loperena et Silvia Allegret, pouvait assurer ainsi la disponibilité « d'un nombre important de films pour les salles de Caracas pendant quelques mois⁴⁷ ». À cet égard l'article signale que même le président de la Motion Picture Association of America (Mpa), Jack Valenti, « avouait qu'il n'avait jamais affronté une résistance aussi frontale à la *Motion Picture* et à ses mandes⁴⁸ ».

En ce qui concerne les résultats obtenus avec les mesures d'encouragement au cinéma national, le texte remarque « la sensibilité à des sujets d'actualité » et « une claire empreinte réaliste⁴⁹ » des nouveaux réalisateurs, Oziel Rodríguez, Franco Rubartelli, Román Chalbaud ou José Enrique Guédez. D'après *Cinematoteca Revista*, ces nouveaux cinéastes vénézuéliens ont su montrer « un nouveau visage de l'Amérique Latine et ils ont promu un mouvement culturel original, indépendant et dynamique⁵⁰ ». L'article mentionne en conclusion qu'« aujourd'hui, le Bureau de Marianella emploie un staff de 25 personnes, dont 20 femmes, pour maintenir la primauté féministe⁵¹ ».

Dans la lignée du cinéma latino-américain, la section « Le cinéma qu'on ne voit pas » dédie une note au film *Chuquiago* (1977), du bolivien Antonio Eguino⁵². Il va sans dire que le cinéma latino-américain engagé des années 60 et 70 avait été complètement interdit non seulement en Uruguay mais dans les autres pays en dicta-

ture (Argentine, Brésil, Bolivie, Pérou, Paraguay). Bien que *Chuquiago* ne soit pas un film militant, la critique sociale est toujours sous-jacente. Le film raconte quatre histoires parallèles, structurées autour de quatre personnages : une jeune étudiante rebelle de la bourgeoisie, « qui rêve de la rébellion universitaire pour changer non la société, mais la relation avec ses parents⁵³ », un enfant *aymara* abandonné dans la grande ville par ses parents indiens, le fils d'un maçon qui rêve d'émigrer aux États-Unis et un bureaucrate sans scrupules.

Antonio Eguino avait été photographe du réalisateur Jorge Sanjinés (exilé en 1971). Ce dernier était un des plus notoires représentants du *nouveau cinéma latino-américain* des années 1960, un mouvement cinématographique régional en ligne avec l'idéologie de la révolution cubaine, constitué par des écoles très diverses (telles que le *cinema novo* brésilien, l'école documentaire de Santa Fe et le cinéma du Groupe *Cine Liberación* en Argentine, le mouvement documentaire cubain et uruguayen, le nouveau cinéma chilien, entre autres) et qui changea définitivement la façon de faire et de comprendre le cinéma en Amérique Latine. Malgré ces antécédents, Antonio Eguino parvint à produire *Chuquiago* vers la fin de la dictature (1971-1978) du militaire Hugo Banzer en Bolivie. Comme il s'agissait d'un film critique de la réalité sociale, d'après *Cinamateca Revista* la distribution du film au *Río de la Plata* était quelque chose de très « difficile ». Sans mentionner directement les raisons, la revue laisse entendre qu'aucun distributeur n'allait courir le risque d'être censuré par les militaires.

En ce qui concerne le récit du film, sous prétexte de décrire la situation bolivienne le magazine trouve le moyen de faire allusion aux conditions imposées par la dictature uruguayenne. À cet égard, l'article présente Antonio Eguino comme

un réalisateur d'une forte sensibilité cinématographique et ayant des idées précises sur le cinéma d'un pays chargé de contradictions. Avec une importante population indigène, la Bolivie se trouve toujours en quête de son identité culturelle. Le film questionne les influences culturelles étrangères assimilées par une partie de la société de consommation dans la grande ville. Ainsi, l'histoire est en rapport avec ce que le propre réalisateur appelle « cycle d'incommunication sociale » : chaque épisode est un élément isolé du film, sans lien avec les autres. Bien que la dernière scène établisse un lien entre eux, ce n'est que pour accentuer l'idée de l'isolement⁵⁴.

L'expression « cycle d'incommunication sociale » apparaît en gras dans la revue. Certainement pour mettre en exergue les conditions d'isolement dans laquelle se trouvent les personnages du film. Mais il s'agit également d'une condition qui dépasse les frontières du film. L'incommunication peut être entendue comme une conséquence de l'abolition des droits de réunion et de liberté d'expression imposée par les dictatures sur la société civile. Les rédacteurs de l'article soulignent que cette

idée se trouve déjà exprimée dans le titre *Chuquiago*. Ce mot signifie la ville de La Paz en aymara, mais, « ironiquement, dans cette ville, on ne parle pas la langue des indigènes⁵⁵ ». En même temps, la ville sépare ses habitants : « Chacun des personnages se montre déçu. Le film ne le dit pas clairement, mais la raison de cette frustration pourrait être la ville de Chuquiago ; ou peut-être le pays ; ou encore ce qui se passe avec les gens⁵⁶ ». L'allusion au contexte politique est incontestable.

Un article dédié au cinéma de la révolution sandiniste au Nicaragua va réaffirmer l'esprit latino-américaniste plus direct et engagé politiquement qu'adopta, parfois, la section « Le cinéma qu'on ne voit pas ». Si le titre de la note est assez ambiguë (« Les origines du cinéma nicaraguayen⁵⁷ »), le contenu n'admet pas une double lecture. Déjà au début du texte, *Cinematica Revista* prend parti en faveur (du cinéma) du mouvement sandiniste. À cet égard, on lit :

Le 29 mai 1979, le Front Sandiniste de Libération Nationale et d'autres forces démocratiques lancèrent une offensive pour renverser le régime d'Anastasio Somoza. Après sept semaines de combat, précisément le 17 juillet, Somoza abdiqua et prit le chemin de l'exil aux États-Unis. Ces événements ont changé l'histoire du Nicaragua. Ils ont aussi changé le sens du cinéma nicaraguayen⁵⁸.

La note décrit brièvement les objectifs cinématographiques du gouvernement révolutionnaire, avec la création de l'Institut Nicaraguayen du Cinéma (Incine) en 1979. Carlos Vicente Ibarra, un des responsables de l'institut, s'exprime en ces termes : « La conquête des écrans a pour objectif d'éduquer un nouveau public. La tâche ne sera pas facile tandis qu'elle se trouve en étroite relation avec l'alphabétisation de la population et la croissance économique du pays⁵⁹ ». Jusqu'à ce moment-là, la production de cinéma au Nicaragua était au service du régime de Somoza. *Producine* était en charge « de la production des actualités cinématographiques *Nicaragua adentro* et *Nicaragua en marcha*, des médias de propagande quotidienne du gouvernement⁶⁰ ». Qui plus est, « les cent-cinquante salles de cinéma programmaient exclusivement des films américains⁶¹ ». La révolution sandiniste proposait, bien entendu, de changer ce panorama.

Suite à la description de la situation cinématographique pendant le régime de Somoza, le texte de *Cinematica Revista* retrace les productions menées par le mouvement sandiniste. Parmi les plus importantes, les rédacteurs mentionnent le film *Victoria de un pueblo en armas* du réalisateur Miguel Necochea, « premier long métrage en 16 mm qui montre les étapes les plus importantes de la lutte contre la dictature de Somoza, la victoire du Front Sandiniste de Libération Nationale et la reconstruction du pays⁶² ». La chronique reprend aussi un entretien du théoricien italien Guido Aristarco avec le réalisateur. Necochea explique que le film naquit avec l'objectif de faire un document sur les origines du mouvement sandiniste, à

partir d'un entretien avec l'un de ses fondateurs, Tomás Borge. Mais plus tard, « l'équipe de production décidait de raconter l'histoire du pays à partir de 1954⁶³ » et le résultat donna lieu à la première production cinématographique du FSLN. La chronique de la section *Le cinéma qu'on ne voit pas* rend compte aussi du film du réalisateur allemand Peter Lilienthal, *La Insurrección* (1980), inspirée du mouvement nicaraguayen. *La Insurrección* raconte l'histoire d'un jeune soldat qui fuit l'armée et rejoint les files insurgées. En ce qui concerne les conditions de production du film, Lilienthal réfléchit : « J'avais vraiment très peur de faire ce film immédiatement après cette époque terrible. J'ai trouvé des gens tellement traumatisés que, par exemple, ce n'était pas possible de voir la *Guardia Nacional* dans la rue sans qu'il y ait des tirs ».

Ce n'était pas évident à l'époque, en Uruguay, qu'un magazine se prononce si ouvertement sur le cinéma nicaraguayen et sur le mouvement sandiniste. Le pays était sous une dictature du même signe que celle de Somoza. Il était interdit de formuler des appréciations sur des mouvements de libération nationale. En plus, en version locale, le Mouvement de Libération Nationale Tupamaros, avait été maîtrisé par les militaires et ses membres tués ou incarcérés à la fin des années 1960. Avoir des livres ou des documents sur le sujet était aussi motif d'incarcération. Toutefois, dans ce contexte, *Cinematéca Revista* publia cette chronique que, comme un bateau dans la nuit, les censeurs n'ont pas vue.

La question du cinéma en Amérique Latine pendant les années 1960-1970, doit être nécessairement comprise à la lumière des processus politiques et sociaux qui furent marqués, comme l'explique le théoricien colombien Jesús Martín-Barbero, par la coexistence de régimes dictatoriaux au sud du continent et de fermes luttes de libération au centre⁶⁴. Dans ce contexte, le culturel va signaler « la perception des dimensions inédites du conflit social, la formation de nouveaux acteurs – régionaux, religieux, sexuels, générationnels – et de nouvelles formes de rébellion et résistance⁶⁵ ». La Cinémathèque Uruguayenne devint précisément un « nouvel » acteur culturel qui émerge dans des circonstances critiques particulières, pour assumer un rôle qu'elle n'avait pas rempli jusqu'à ce moment-là.

Ainsi, dans le contexte latino-américain des années 1960-70, le cinéma s'est transformé, suivant l'expression de Sorlin, en un « lieu de conflits⁶⁶ ». Cela veut dire, dans le cas qui nous concerne, un lieu privilégié pour les affrontements idéologiques, à l'heure où, d'une part, la révolution cubaine cherchait une caisse de résonance pour faire entendre et répandre ses idées, et d'autre part, les dictatures trouvaient un moyen pour affirmer la construction de « la nation ». Dans un panorama pour le moins complexe, cette période historique en Amérique Latine fut donc

fortement marquée par des événements politiques d'envergure (révolution cubaine, emplacement des dictatures, luttes de libération) et, à l'intérieur de ces différentes expériences sociales, les pratiques culturelles ne s'inscrivaient pas dans le vide : elles allaient au contraire jouer un rôle considérable dans la lutte pour la définition de la situation politique. Dans plusieurs cas, la frontière qui sépare le culturel du politique allait devenir pratiquement invisible.

Parmi d'autres articles dont la connotation politique reste très importante, celui dédié à *Hitler, un film d'Allemagne* (République Fédérale d'Allemagne, 1977) de Hans Jürgen Syberberg est incontournable. Notamment si l'on tient compte du contexte politique et social de l'Uruguay, où toute mention (qui pouvait ressembler à une comparaison) du régime nazi était déjà mal vue par le gouvernement militaire. Pourtant, d'après ce qu'on peut lire dans le commentaire du film, la revue prenait parfois des risques et les allégories n'étaient pas si indirectes. À ce propos, la note dit :

Un diable explique que Hitler, dont les actes sont trop malveillants, devra chercher un refuge sous terre. Le récit fait référence à l'enfer, où l'on trouve des juges et des avocats nazis. La bande sonore permet d'écouter des enregistrements de personnes qui brûlaient des livres. Cela permet d'établir des proximités avec les héritiers actuels de Hitler, qui répètent les mêmes formes d'expression corrompues⁶⁷.

Quelques lignes plus loin, l'article s'arrête sur la description de la troisième partie du film (« La fin du conte d'hiver »). Les allusions au contexte contemporain deviennent encore plus fermes, lorsqu'on transcrit ces mots de Hitler, représenté comme un guignol dans le film : « L'Allemagne du III^e Reich était seulement le prélude du théâtre mondial. Les héritiers sont partout, en Afrique, en Asie, en Amérique du Nord et du Sud, en Europe et dans l'Allemagne d'aujourd'hui⁶⁸ ». Finalement, l'article transcrit un passage d'un entretien avec Syberberg, où il explique la durée du film comme suit :

J'avais de l'argent pour produire un long métrage normal, mais avec ces fonds j'ai produit une œuvre de sept heures, divisée en quatre parties. Je ne crois pas que ce soit trop long. Hitchcock prenait quatre-vingt-dix minutes pour expliquer un seul assassinat. Pour ma part, je dois expliquer cinquante millions de morts. En fait, j'ai un peu honte d'avoir employé seulement sept heures⁶⁹.

Rappelons que le travail éditorial de la Cinémathèque allait de pair avec la fonction de projection des films. Cette dernière accomplissait aussi un rôle central dans la diffusion d'un type de cinéma, indépendant, critique, dont l'accès n'était pas évident en temps ordinaire et, encore moins, pendant la période de dictature. À cet égard, l'institution devait courir des risques. Luis Elbert, qui était en charge de la programmation, raconte : « Nous avons projeté plusieurs films, beaucoup de films

qui pouvaient être discutables. Autant que possible, on les projetait. Et on les a projetés parce qu'ils n'étaient pas interdits⁷⁰. C'est-à-dire, comme on a vu, ils n'étaient pas officiellement interdits.

Parmi les cycles plus polémiques programmés par la Cinémathèque on peut notamment citer, entre autres, ceux dédiés au cinéma féministe : « La femme et sa sexualité⁷¹ » (février 1978), « Allemagne : le cinéma féministe » (juin 1979) et « Minorités sexuelles » (juillet 1978) ; ou ceux consacrés au cinéma de la période nazi : « Le cinéma du III^e Reich » (septembre 1977), « Quand les nazis arrivent au pas » (juillet 1979) et « De Weimar à Hitler » (avril 1983) ; ainsi que le cycle intitulé « Les ouvriers », avec des films de G. W. Pabst, *La tragédie de la mine* (1931), du yougoslave Dušan Makavejev, *Love Affair, or the case of the Missing Switchboard Operator* (1967), René Clément, *La bataille du rail* (1946) et S. Eisenstein, *Stachka* (1924), entre autres.

Ce genre de cycles permettait aussi d'apprécier le rôle de fer de lance que la Cinémathèque voulait assurer au sein de la culture cinématographique, d'autant que, par exemple, le mouvement féministe n'était pas du tout développé dans le pays et particulièrement peu envisageable dans les conditions politiques existantes. À propos des problèmes suscités par le cycle dédié aux films sur le nazisme, l'éditeur de *Cinematoca Revista* raconte :

Ce que nous prétendions faire était de montrer comment un régime comme le nazisme articulait ses dispositifs totalitaires à travers le cinéma, à travers des chefs-d'œuvre comme ceux de Leni Riefenstahl. À cause de ce cycle, j'ai été interrogé au Ministère de la police. Ils se sont montrés opposés à la projection de ce type de films. Le dialogue a été bien étrange parce qu'ils m'ont dit que s'ils ne voulaient pas les [productions] trop à gauche, ils ne les voulaient pas non plus trop à droite⁷².

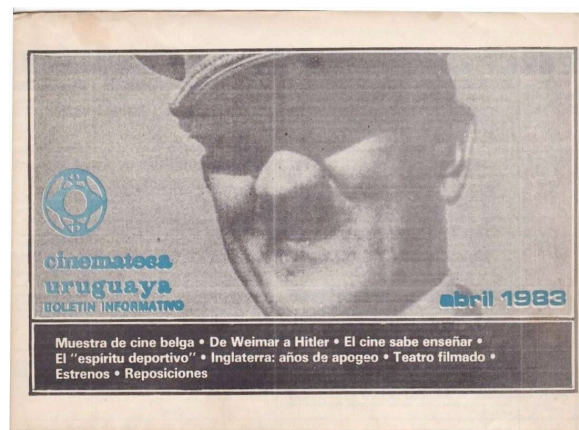


Fig. 3. Cycle « De Weimar à Hitler ». Dépliant de programmation, avril 1983.

En pleine guerre froide, la Cinémathèque a aussi programmé des cycles intitulés « Pologne : les années Gomulka » (novembre 1977), « Antécédents de Wajda » (décembre 1978), « Semaine de cinéma yougoslave » (avril 1980), « Bulgarie: Recherches expressives » (mars 1978), « Quinzaine de cinéma bulgare » (mars 1981), « Semaine de cinéma tchécoslovaque » (février 1980 et mai 1981), ce qui a permis au public uruguayen d'entrer en contact, de façon inédite, avec un nombre très important de films contemporains produits dans les pays du bloc de l'Est.

En avril 1981, la Cinémathèque programmat une « Semaine du cinéma espagnol », avec des titres qui n'étaient pas du tout innocents. Il s'agissait d'un cycle de cinéma politique portant sur les dernières années du gouvernement du Général Franco. Le programme fut conçu avec du matériel envoyé à Montevideo par le Ministère des affaires étrangères espagnol. En plus, le cycle fut présenté à la Cinémathèque uruguayenne par le directeur de la Filmothèque espagnole, Florentino Soria, et la réalisatrice Pilar Miró, qui allait devenir quelques mois plus tard la directrice générale de la Cinématographie espagnole. Les négociations autour du cycle avec les censeurs permettent d'entrevoir les arguments mis en avant par la Cinémathèque pour projeter ces films. Henry Segura raconte comment les censeurs essayèrent d'interdire les films du réalisateur Martín Patino, en ces termes :

Il y avait tout le temps des bras de fer, surtout au niveau des projections. Par exemple, lors de la Semaine du cinéma espagnol, ils tentèrent de censurer *Très chers bourreaux* (1977), un reportage sur les trois derniers responsables du « *garrote vil* » [lacet étrangleur], et *Caudillo* (1974). Nous avons même dû différer les séances lorsque les salles ne suffisaient pas à contenir le public qui affluait car les agents des services secrets faisaient pression pour que nous ne projetions pas les films. Mais à l'époque, nous avions des alliances en or et quand les censeurs ont exigé l'annulation de la projection des films, nous leur avons répondu qu'ils devaient parler directement avec l'ambassadeur espagnol, car il s'agissait d'une activité officielle de l'Ambassade. Finalement, nous avons pu projeter les films⁷³.

Une arme essentielle que les membres de la Cinémathèque avaient en leur pouvoir pour négocier la projection des films était les contacts politiques étrangers. La seule présence d'un ambassadeur ou d'une personnalité étrangère dans la salle était bien entendu un élément de pression sur le régime. Pourtant, plusieurs autres facteurs entraient en jeu au moment où un film qui pouvait poser des problèmes était projeté dans les salles de la Cinémathèque. Parmi ces facteurs on peut mentionner non seulement la solidité des liens que la Cinémathèque uruguayenne avait tissés avec les ambassades et les ambassadeurs, mais aussi la relation soudée avec des cinéastes étrangers, l'Unesco, les centres nationaux de cinématographie des pays étrangers et, finalement, le public, qui jouait indirectement un rôle non négligeable en remplis-

sant les salles⁷⁴ à chaque fois qu'un cycle ou un film *a priori* polémique était programmé.

Le travail de diffusion de la culture cinématographique déployé par la Cinémathèque uruguayenne par sa politique éditoriale n'avait autre but que celui de préserver le cinéma. Préserver le cinéma de l'oubli, de la censure, de l'interdiction, de la distribution commerciale. En ce sens, le travail de diffusion du cinéma par l'écrit peut être comparable au travail de préservation du matériel filmique. Sans la présentation écrite de ces films méconnus, le public n'aurait eu aucun moyen d'accès à un nombre important d'œuvres de plusieurs réalisateurs. Raconter un film devenait un acte de préservation.

Pendant la période de dictature (1973-1984), les films d'Andrzej Wajda, Andrei Tarkovsky, Ousmane Sembène, Márta Mészáros, Luis Buñuel, Alain Resnais ou Nelson Pereira dos Santos (pour ne citer que quelques « auteurs ») ont été diffusés par la Cinémathèque, faute de quoi personne à Montevideo ne les aurait connus. C'est à dire que les films qui n'arrivaient pas dans le pays à cause de la distribution internationale ou pour des circonstances politiques trouvaient une voie alternative de diffusion dans la Cinémathèque. Dans la plupart des cas, les films étaient projetés. Autrement, l'information écrite se substituait à la tâche de projection.

Fidèle à son esprit fondateur, en s'inspirant du legs de Langlois, la Cinémathèque uruguayenne est parvenue à diffuser son patrimoine filmique dans les conditions les plus difficiles (économiques, politiques et sociales), usant de stratégies jusqu'alors inattendues. Un point important est que la Cinémathèque s'est développée sur un modèle cinéphilique et sur le refus de l'instrumentalisation du cinéma par une politique de propagande révolutionnaire, modèle prôné par les intellectuels cubains et par certains cinéastes engagés. C'est sans doute cet affichage cinéphilique qui a permis à la Cinémathèque de pouvoir prolonger ses activités et sa programmation pendant la période de dictature, malgré l'audace, en termes politiques et sociaux, de certains de ses cycles et la publication de certains articles.

La tâche accomplie par la Cinémathèque ne doit donc pas être comprise comme une réaction aux contraintes imposées par le régime militaire, mais comme une action de promotion de la culture cinématographique, au sens large. La culture se trouvait au centre du projet politique de l'institution. Pour le dire de façon plus appropriée, la culture était au cœur de la politique institutionnelle de la Cinémathèque. Aussi, dans le contexte répressif des années de dictature, son rôle s'est transformé. De façon pratiquement inattendue, l'institution forma culturellement une génération de jeunes pour qui les manifestations artistiques étaient pratiquement inexistantes. La Cinémathèque était un lieu de culture unique. Ainsi, le public

en grand nombre assistait aux projections, suivait la programmation et les salles de cinéma se transformaient en espaces de liberté.

Notes

¹ Pour une histoire du processus de création des cinémathèques en Amérique Latine, voir Germán Silveira, « Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970 », *Artl@s Bulletin*, vol. 3, n° 2, automne 2014, p. 36-47.

² Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Paris, Cinémathèque française/Hazan, 1998, p. 53.

³ Lettre de F. Gaffary à la Cinémathèque uruguayenne, le 24 novembre 1953. Document consulté au Centre de documentation de la Cinémathèque uruguayenne.

⁴ Christophe Gauthier et Natacha Laurent, « Zoom arrière : Une tentative pour incarner une idée de cinémathèque », *Journal of Film Preservation*, n° 74/75, novembre 2007, p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

⁷ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 65-66.

¹¹ Václav Havel, « Le Pouvoir des sans-pouvoir », dans *Essais Politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1989, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ Jaime Costa, *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, Ricardo Romero, 2009, p. 104.

¹⁴ Entretien avec Henry Segura, Montevideo, 13 octobre 2010.

¹⁵ Entretien avec Olga Larnaudie, Montevideo, 9 novembre 2011.

¹⁶ Manuel Martínez Carril, *La batalla de los censores. Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo, Irrupciones, 2013, p. 145.

¹⁷ Entretien avec Luis Elbert, Montevideo, 10 octobre 2012.

¹⁸ Entretien avec Manuel Martínez Carril, Montevideo, 25 septembre 2010.

¹⁹ *Cinematca Revista*, n° 22, décembre 1980.

²⁰ Entretien avec Henry Segura, Montevideo, 16 novembre 2011.

²¹ « El cine que no se ve. *La marquesa de O*, un cine intelectual », *Cinematca Revista*, n° 1, juillet 1977, p. 36-37. Notre traduction.

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ *Río de la Plata* est le toponyme utilisé en Amérique du Sud pour se référer à l'Argentine et à l'Uruguay. En ce qui concerne la distribution cinématographique régionale, généralement ces deux pays font partie du même pool.

²⁴ « El cine que no se ve. *La marquesa de O*, un cine intelectual », art. cit., p. 37.

- ²⁵ Frédéric Vitoux, « L'histoire et la morale (la marquise d'O...) », *Positif*, n° 183-184, juillet 1976, p. 109-112.
- ²⁶ « El cine que no se ve. *La marquesa de O...* », art. cit., p. 36.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 37.
- ²⁸ « El cine que no se ve. *Chimes at Midnight*, Shakespeare por Orson Welles », *Cinematca Revista*, n° 3, octubre 1977, p. 31-33.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 32.
- ³⁰ « El cine que no se ve. *Lancelot du Lac* de Robert Bresson », *Cinematca Revista*, n° 4, novembre 1977, p. 40-41.
- ³¹ *Ibid.*, p. 40.
- ³² *Ibid.*
- ³³ *Ibid.*, p. 41 : « Un halcón sobrevuela el bosque ensangrentado. Queda, descarnado, el juego de sentimientos y valores: el hombre, la mujer, el amigo, el vasallo. Y los resortes dramáticos se reducen al juego del azar, el destino, la presencia de una fuerza superior a los personajes, en función de la cual surgen las esperanzas, la necesidad de cumplir la palabra empeñada, y por esa vía la muerte ».
- ³⁴ « El cine que no se ve. Las experiencias del innovador Jon Jost », *Cinematca Revista*, n° 8, avril 1978, p. 42-43.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 42.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ *Ibid.*
- ³⁸ L'article mentionne le nom de la revue et de l'auteur (Allan Sutherland), mais sans faire référence à la date de publication ou au numéro de *Sight and Sound* d'où *Cinematca Revista* obtient l'information.
- ³⁹ « El cine que no se ve. Las experiencias del innovador Jon Jost », art. cit., p. 42.
- ⁴⁰ « El cine que no se ve. En Venezuela surge un cine nacional », *Cinematca Revista*, n° 10, août 1978, p. 36-37.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 36.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ *Ibid.*
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ *Ibid.*
- ⁵¹ *Ibid.*
- ⁵² « El cine que no se ve. Los cuatro rostros de Bolivia, en Chuquiago », *Cinematca Revista*, n° 19, août 1980, p. 30.
- ⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ « El cine que no se ve. Los comienzos del cine nicaragüense », *Cinemateca Revista*, n° 24, juin 1981, p. 33-34.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Jesús Martin-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Mexico, Gustavo Gili, 1987, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁶ Raphael Muller et Thomas Wieder (eds.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 11.

⁶⁷ « El cine que no se ve. Famoso y polémico, el Hitler de Syberberg », *Cinemateca Revista*, n° 25, juillet 1981, p. 41-44.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁰ Entretien avec Luis Elbert, *op. cit.*

⁷¹ Ce cycle fut aussi accompagné d'une traduction en espagnol de l'ouvrage *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen, publiée dans la collection *Cuadernos de la Cinemateca* (Cahiers de la Cinémathèque).

⁷² Entretien avec Henry Segura, 13 octobre 2010, *op. cit.*

⁷³ Entretien avec Henry Segura, 16 novembre 2011, *op. cit.*

⁷⁴ Dès 1978 la Cinémathèque comptait deux salles situées dans son bâtiment central et, en même temps, elle louait deux autres salles au centre ville de Montevideo.