

Part (ielle-iale) histoire du cinéma argentin

Voici une part de l'histoire du cinéma argentin, ou si vous préférez — et pour commencer — une histoire partielle car elle ne sera pas exhaustive, mais attachée à un parcours à travers six séquences, et partielle, car celles-ci me sont chères, très attachantes pour au moins trois raisons :

1. Elles laissent voir un parti pris cinématographique très daté (parfois aussi politique et éthique), mais pour cela même, toujours actuel.

2. Elles donnent à voir la ville de Buenos Aires et quelques usages sociaux que ses habitants y pratiquent, parmi lesquels le cinéma lui-même.

3. Elles font surgir les tensions qui parcourent la culture argentine depuis le XIX^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui.

Le cinématographe parvient à Buenos Aires dès 1896, créant une effervescence qui ira en grandissant jusqu'aux années 40. C'est donc la première étape, celle de l'éclosion et le développement technique et créatif, sinueux en raison des difficultés techniques importées lentement de l'Europe d'abord, puis des Etats-Unis. La première salle est créée en 1900, et les sociétés de *noticieros* (actualités filmées) fleurissent pour accompagner les événements de la haute société ou des autorités politiques. Grâce à l'économie agricole fleurissante, et à un partage sectaire des bénéfices validé par l'Etat national, les immigrants européens affluent en masse, la campagne commencera à se dépeupler attirée par les lumières de la ville, et la nation fête centenaire de la Révolution d'indépendance en grande pompe (1910). C'est alors que surgissent les premiers enregistrements documentaires plus longs, tandis que les personnages issus de la tradition théâtrale font naître peu à peu un cinéma de fiction.

En 1915 le film *Nobleza gaucha* de Eduardo Martínez de la Pera et Ernesto Gunche, constitue un premier succès exceptionnel. Mêlant des plans documentaires des activités rurales et une efficace mise en scène mélodramatique, le film retravaille ostensiblement un fonds littéraire qui est aussi identitaire : celui des gauchos —le genre de la *gauchesca* avec le texte phare du *Martín Fierro* (1876-1879)— et des immigrants (la picaresque du personnage Laucha de Payró —années 20— et le théâtre grotesque de Discépolo —années 30-40—) .

Séquence I (générique du début et scène de l'arrivée en ville à 38 minutes)

L'intrigue du film développe le rapt d'une paysanne par son patron, qui l'emmène vivre en ville dans une maison en pierre de taille de style français, pour montrer ensuite sa libération par son amoureux gaucho et leur retour à la campagne, où l'idylle se poursuit grâce à un accident mortel à cheval du patron. C'est en raison de cette intrigue qu'on a voulu y voir une présentation

schématique et simpliste de la campagne et la ville, dans la droite ligne de l'anitnomie civilisation y barbarie de D. F. Sarmiento. Même si le monde paysan, y est associé à la vertu, et Buenos Aires, au profit et aux excès, le film montre surtout à quel point la campagne commençait déjà à être colonisée par les usages urbains imposés par le train et les immigrants, entre autres.

La pampa et l'estancia étaient déjà un refuge identitaire pour des propriétaires mis à mal dans leur situation de domination politique et économique sans partage qu'une nouvelle loi électorale (suffrage secret et universel, mais masculin) était venue perturber.

Dans le film, on note la présence de deux couples de personnages

El estanciero (le Patron) Don Genaro (l'immigrant italien) ; la criollita-El Gaucho Juan. Ces couples sont socialement antithétiques (le patron, ses employés ; l'immigrant, son voisin ouvrier)

Leur caractérisation est schématique et opposée : le patron est abusif, le gaucho est bon et séducteur, l'immigrant est maladroit mais généreux

Leurs genres sexuels sont hétérogènes, diversement marqués: le patron croît pouvoir posséder les femmes comme la terre, brutalement ; l'immigrant vit avec sa femme et cuisine, le gaucho est seul, libre, célibataire ; la jeune femme cr2ole, est toute sensibilité, car elle souffre des excès de son maître, mais agit aussi avec intelligence dès qu'elle en a l'occasion.

Les intertitres littéraires ont été rajoutés après un échec initial auprès du public, et même s'ils n'ont pas grande chose à voir avec les plans, les spectateurs ont adoré retrouver des passages du texte le plus célèbre pour le Argentins.

Le photographie du film est fine, travaillée, même si on n'a aucun premier plan. En revanche, on voit deux travellings (dans le train et dans le tramway), les premiers de l'histoire du cinéma argentin.

L'alternance efficace des cadrages (généraux à la campagne, plus proches en ville) et surtout, les effets tantôt comiques tantôt dramatiques des discours divers personnages ont rencontré rapidement la faveur du public. Le film a rencontré un succès foudroyant, avec des bénéfices plus jamais répétés (six cent mille pesos pour un investissement initial de vingt mille). Une des marques les plus populaires de yerba (infusion amère héritée des indiens guaraníes) porte le nom du film.

En 1917 sont projetés le premier film d'animation (satyrique, *El apóstol*, aujourd'hui perdu) et un long métrage rare, *El último malón* de Alcides Greca, qui met en fiction les derniers raids d'indiens mocovíes de 1904 et dénonce leurs conditions de vie inhumaine. Ce film a été sauvé par Fernando Birri dans les années 50, et a eu une influence considérable sur le mouvement de cinéma militant qu'il a alors fondé à Santa Fe.

*

Stimulée par ces succès auprès du public, surgit une incipiente industrie du film locale : une dizaine d'entreprises de production mais aussi des studios et des laboratoires artisanaux pour le développement des bobines et ainsi éviter le lent et couteux transport en Europe. Jusqu'aux années 1931, le cinéma muet

développe des films de genre, assez pauvres en imagination (mélodrames urbains ou ruraux, polars, premiers films sémi-pornos), mais surtout pauvres en maîtrise technique, vu le faible développement financier. Sauf les films déjà mentionnés, le public dédaignera jusqu'à aujourd'hui le cinéma argentin et lui préfère déjà le cinéma américain, techniquement et esthétiquement plus réussi. En 1930 survient le premier d'une longue série de coup-d'Etat avec des conséquences nombreuses, auprès des cinéastes arrivistes et de spéculateurs qui chantent la gloire des putschistes.

Mais c'est un film tourné en France en 1931 qui va changer la donne du cinéma argentin pour les deux décennies suivantes : *Las luces de Buenos Aires* de Adelqui Millar a eu un grand succès en partie grâce à la présence de Carlos Gardel, mais surtout grâce à l'avènement du cinéma sonore et de l'engouement mondial pour le tango. Avec 1600 cinémas, dont 600 sonores, Buenos Aires est alors l'épicentre d'une production très nourrie de films à grand spectacle dont la matière principale sont les morceaux de tango interprétés par les stars du moment, parmi lesquelles les Niní Marshall, Libertad Lamarque et de Ada Falcón, et les orchestres de Magaldi, Canaro et Fresedo parmi d'autres.

Parmi ces films à succès, il y a en d'un côté simple ceux qui pratiquent une mise en scène en vue de numéros tango, et d'un autre, ceux qui transposent des pièces de théâtre de boulevard, saynètes ou grotesque alors très en vogue. *Tango !* de Moglia Barth (1933), est un bon exemple du premier genre, le premier film parlant argentin, est une comédie légère incarnée par les grandes vedettes du moment (Libertad Lamarque, Tita Merello...) ; *Les Trois Lubies* de Enrique Susini, en est un autre typique du second, puisqu'il est tiré d'une pièce de théâtre qui dépeint avec humour la vie populaire de la capitale.

On l'aura compris, sauf quelques rares exceptions comme *Prisioneros de la tierra* de M. Soffici (1939), le cinéma argentin, fait essentiellement en studios, et selon des codes surannés, est alors fortement orienté vers le spectacle populaire, axé sur les stéréotypes des comédies insouciantes, des lourds mélodrames ou des bluettes pour jeunes filles. Comme le marché local était alors insuffisant et rétif et que beaucoup de marchés hispanophones se fermaient en raison de la deuxième guerre mondiale, l'industrie du film argentin entre en crise. Plusieurs studios ferment, les films médiocres prolifèrent, on cherche le profit rapide et facile. L'influence du général Juan Domingo Perón, président de la République entre 1946 et 1955, ne facilite pas la reprise, avec la censure idéologique, les listes noires, la persécution d'artistes antipéronistes. Dans un contexte nationaliste, populiste, de revendication sociale, il y a quelques rares film qui sortent de la médiocrité, parmi lesquels *Balle de chiffon* (L. Torres Ríos, 1948), un grand classique, où l'enfance et la passion du football sont décrites avec fraîcheur, vigueur et tendresse, et aussi *L'Affaire de Buenos Aires* (H. Fregonese, 1949), film policier, allie une action trépidante au style semi-documentaire d'influence nord-américaine dans une histoire pourtant typiquement "portègne".

*

La saignée du cinéma national, dépourvu d'investissements et de renouvellement esthétique, se poursuit inexorablement pendant les années 50,

dans un climat social rarefié par les complots militaires et les purges. En 1955 éclate le coup d'Etat qui renverse Perón sous le nom de *Révolution libératrice* et qui bannit le Péronisme pendant presque 30 ans. C'est une période de grande instabilité politique (les partisans de Perón sont poursuivis, les syndicats sont embrigadés et les classes populaires, appauvries). S'il y a une croissance économique liée à l'industrialisation et à une incipiente consommation massive, l'embellie ne profite pas au cinéma national, dont les conflits bourgeois à la Torre Nilsson et *La Maison de l'ange* (pourtant l'expression la plus aboutie) intéressent peu les classes modestes et ou moyennes.

Malgré les mesures de protection officielle instaurées en partie sous Perón, et dont la mise en pratique en pratique a été lente et épineuse après sa chute, l'industrie du ciném commence à se relever de la crise vers la fin des années 50 grâce à la création spontanée de ciné-clubs, de revues spécialisées, et à celle gouvernementale d'une première école de cinéma à La Plata et à Santa Fe (1956-1957). Le retour en Argentine de techniciens et de cinéastes formés dans l'Italie du néo-réalisme et dans la France de la Nouvelle vague, contribuera à changer le panorama cinématographique local, tel que le donne à voir le court métrage de D. J. Kohon. Avec Manuel Antín (né en 1926), Ricardo Alventosa (né en 1930), Lautaro Murúa (né en 1926) et Leonardo Favio et d'autres, ils ont pratiqué un cinéma autodidacte, filmé en extérieurs urbains, basé sur des conflits quotidiens, vécus par une jeunesse en train de se libérer du contexte répressif généralisé. Pour la première fois, la classe moyenne antipéroniste fait irruption dans le cinéma alors même que surgit un cinéma militant péroniste. Le cinéma argentin connaît parallèlement une diffusion et une reconnaissance internationales croissantes. Le deuxième travail filmique de D. J. Kohon a été le court-métrage *Buenos Aires* de 1958, dont nous verrons deux larges extraits.

Séquence 2 (premières 5 minutes, 2 dernières)

Il s'agit d'un objet très filmique très novateur, un portrait dialectique de la ville en plein essor moderniste, qui oppose les vues en contre-plongée des bâtiments modernes avec d'autres en contre-plongée d'un bidonville de Buenos Aires qui allait être rasé par le gouvernement militaire ayant renversé Perón. Le lien narratif proposé subrepticement à la fin d'un montage rythmique à la soviétique, est celui du travail effectué en ville par les habitants du bidonville. L'utilisation du zoom et l'agrandissement du film 16 mm en 35 ont été une initiative très novatrice. Le court métrage a causé l'effet d'une bombe à sa première projection, et a permis à Kohon de poursuivre une trilogie réussie, celle de *Prisonniers d'une nuit*, 1960, *Bref ciel*, 1961, *Trois Fois Ana*, 1969.

S'il y a eu dans ce court-métrage un geste politique, il avait été ouvertement anarchiste, dénonciateur des compromissions du futur président Frondizi (dont on efface le nom peint sur un mur) avec les militaires afin de tenir à l'écart les Péronistes (tout en promettant à ceux-ci le contraire). En choisissant de contraposer le bidonville à la ville moderne, et en intégrant la première dans la seconde par un lien social (les métiers que leurs habitants exercent au centre-ville)

et culturel (par une contiguité jusque là invisible), Kohon donne à voir ce que les militaires et les pseudo démocrates, tous anti-péronistes, niaient à l'époque, à savoir que l'on pouvait gouverner en écartant Perón, alors même que, malgré tous ses nombreux travers et excès, ses dix ans au pouvoir ont transformé durablement le pays, et notamment Buenos Aires par l'exode rural et l'élargissement de la classe moyenne.

A la différence de l'anarchisme provocateur de Kohon, Fernando Birri (né en 1925), formé lui-même à Rome, a exercé un cinéma politisé, de terrain, associé à des entreprises communautaires et/ou révolutionnaires. Il a conçu avec d'autres plus jeunes, la pratique filmique comme un outil de connaissance et de transformation de la société. C'est cette même voie qu'ont essayé d'emprunter aussi plus tard, sous différentes formes, Fernando Solanas (né en 1936), Raymundo Gleyzer (né en 1941) et Jorge Cedrón.

Essayant d'imposer un sceau révolutionnaire au Péronisme par le biais d'une nouvelle pratique cinématographique, Solanas a constitué avec O. Gettino le Groupe Cine Libération et ensemble ils ont réalisé *La hora de los hornos* (1968), film-fleuve, long de six heures, inachevé, qui cherchait à démonter les mécanismes néo-coloniaux et à devenir un instrument révolutionnaire. Plus tard, dans les années 80 et 90, avant et après avoir été député péroniste, il pratiquera le documentaire *Memoria del saqueo* (2004) et la fiction, *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) et *Sur* (1988), avec des résultats inégaux.

A la jonction entre les deux groupes, signalons deux électrons libres, eux-mêmes cinématographiquement opposés. D'un côté l'acteur Leonardo Favio, qui fait en 1965 *Chronique d'un enfant solitaire*, un premier film d'une sensibilité peu vue jusque là, usant d'un langage direct et pudique. Péroniste engagé, il pratiquera un cinéma de fiction, attaché à des figures populaires (*Juan Moreira*, 1973, *Gatica*, 1992) parfois importantes aussi pour les jeunes générations suivantes.

De l'autre côté, il y a Hugo Santiago, né en 1939 et qui a été l'assistant de R. Bresson dans le tournage de *Le procès de Jeanne d'Arc* et qui revenu en Argentine, réussit une production indépendante sur un scénario de Borges et Bioy Casares, ce sera le film culte *Invasión*. En cultivant le genre fantastique, Santiago impose la retenue dans le jeu des acteurs, évite la psychologie, et suscite l'étrangeté par le biais d'une bande son novatrice, faite de sons électroniques alors complètement novateurs. Aux deux camps en opposition (citoyens plus ou moins anonymes, mais décents, habillés en gris foncé, alors que les envahisseurs sont en gris clairs), il faut ajouter un autre protagoniste, c'est la ville de Aquilea, au plan en damier, géographie et aux frontières imaginaires très semblables à celles de Buenos Aires.

Séquence 3 (générique et scène musicale à 37 minutes)

Le Buenos Aires de Hugo Santiago est tout aussi mental que sentimental, à l'image de celui de Borges, né en 1899 et élevé dans le quartier de Palermo, dont la géographie urbaine a déjà disparu dans les années 60. Avec une structure narrative symétrique très précise, une photographie très soignée de Ricardo Aronovich, le film suit les agissements des résistants, autour d'un vieillard appelé

Don Porfirio, et de Julián Herrera, son bras droit. La femme de celui-ci, Irene, est elle aussi impliquée dans des agissements para-militaires douteux, qui mais ceux-ci se révéleront à la fin eux-aussi liés la résistance. Le couple de Julián et Irene maintient tout au long du film une stratégie d'évitement et de secret, qui fait penser d'abord aux schémas machistes par ailleurs opérants, mais qui en réalité mettent ici en acte la liberté et le courage féminin.

“La milonga de Manuel Flores” (poème de Borges, recueilli dans *Para cuatro cuerdas*, musique de Aníbal Troilo) illustre bien la fonction filmique active, nullement servile, que Santiago donne à la musique, puisque la composition alterne l'interprétation narrative avec sa transposition diégétique virtuelle qui avance une issue tragique (mais hypothétique) pour le personnage de Flores. Ici la mise en musique de Troilo et ailleurs de Piazzola, rend intemporelle la vision d'un Buenos Aires rongé sourdement par la peur et l'indifférence.

Ainsi, à la fin, un dialogue entre Don Porfirio et Julián préfigure l'évolution du climat social impérant dans les années 70 et 80 :

Julián — “Esta ciudad no tiene remedio”

Don Porfirio—“Siempre vale la pena seguir peleando”

J. — “¿A qué morir por gente que no quiere defenderse ?”

D. P.— La ciudad es más que la gente”

J.— “No me obligue a desobedecerlo...”

L'invasion aux signes inexorables, et inquiétants que le film laisse suspendue en clôture s'est avérée encore plus terrible quelques années plus tard avec le coup d'état militaire de 1976. Revenu en France juste avant, Hugo Santiago il a poursuivi ici une œuvre de metteur en scène théâtral et de de documentariste.

*

Avec la féroce répression qui s'est abattue sur les milieux ouvriers et intellectuels, le cinéma argentin a mis longtemps à se remettre des années de censure et de destruction du système éducatif. La première relève cinématographique est celle des années 80 et du début de 90, avec des cinéastes tels que Carlos Sorín (né en 1944), auteur de *Historias mínimas*, de Marcelo Piñeyro (né en 1953), auteur de *Plata quemada*, de Fabián Bielinsky (né en 1959), auteur de *Nueve reinas* (2000) et de Adolfo Aristarain (né en 1943) qui a réalisé *Lugares comunes* (2002) et récemment *Roma* (2004). Ces réalisateurs ont fait leurs premières armes dans le milieu de la publicité ou dans des écoles de cinéma argentines. Ils ont en commun un culte du cinéma hollywoodien de genre (le polar, la comédie, le *road movie*) et ont pratiqué un cinéma industriel, produit et distribué par des studios argentins ou des co-productions européennes. Par ailleurs, ils thématisent explicitement dans leurs derniers films aussi bien la situation de crise que les stéréotypes de l'identité argentine, demandant ainsi au spectateur d'avoir un regard rétrospectif qui est parfois complaisant à l'égard des responsabilités individuelles dans les crises présentes et passées.

Par contre, les tout derniers cinéastes, ceux de la fin des années 90, surgis lors de l'échec de la vague libérale et de la crise sociale et politique prônent un regard réaliste ou perplexe, mais résolument ancré dans un présent dépourvu d'espoirs et de perspectives. Sans constituer à proprement parler une génération, ils

partagent tous une expérience de réalisation difficile, celle de leur premier long métrage, un peu à l'image de *Pizza, birra, faso* (1997), co-réalisé par Bruno Stagnaro (né en 1973) et Adrián I. Caetano (né en 1969). D'autres films importants dans ce renouveau cinématographique sont *Rapado*, de Martín Rejtman (né en 1961), qui l'a réalisé en 1991 mais n'a pu le montrer au public qu'en 1996 ; *Mundo grúa*, (1999), de Pablo Trapero, (né en 1971) et enfin *La libertad*, (2000), de Lisandro Alonso (né en 1975).

Dans le groupe de plus en plus étoffé des derniers cinéastes, on retrouve également des jeunes femmes, à l'instar de Lucrecia Martel qui vient de sortir son deuxième long métrage, *La niña santa* ; de Paula Hernández (née en 1968), auteur de *Herencia* (2002) ; et Albertina Carri (née en 1973), qui a réalisé le très beau et dérangeant *Los rubios* (2003).

Alors que le pays traverse l'une des pires crises économiques de son histoire, entre la fin des années 90 et le début des années 2000, les tournages se font avec de petits budgets, dans des conditions modestes : pour les cinéastes indépendants les week-end, avec des équipements prêtés, pendant de longues périodes ; pour les cinéastes plus industriels, en province, avec des acteurs amateurs, comme c'est le cas de *Historias mínimas*. Les mises en scène s'éloignent souvent du scénario, car ils intègrent des éléments surgis lors du tournage, comme une irruption de la réalité environnante. Pour cela, dans leur grande majorité, ces films choisissent un cadre strictement contemporain au tournage, et fuient le plus souvent les évocations du passé historique. *Garage Olimpo* de Marco Bechis est l'un des rares films à avoir recréé la vie dans un camp de détention clandestin et mis en scène les méthodes de disparition employées par les sbires de la junte militaire.

Véritable chef d'œuvre, ce film a connu un accueil très marginal en Argentine, dû en partie au déni fréquent du passé récent et des responsabilités partagées entre civils et militaires dans les crimes contre l'humanité.

Séquence 4 (générique et dernière scène du film)

Dans ces trois séquences, on retrouve la structure circulaire du montage du film, organisé entre deux lâchages de victimes inconscientes dans les eaux du Río de la Plata : au début, on voit les eaux boueuses du fleuve au ras de la surface, accompagné du son d'une radio qui débite des informations contrôlées par la censure militaire ; à la fin, on voit un avion Hercules C 130, qui décolle avec un autre chargement de futurs disparus, dont l'héroïne du film María (Antonella Costa) arrêtée pour son travail d'alphabétisation dans les bidonvilles. Entre temps, elle a entretenu des relations amoureuses avec Félix, son tortionnaire, qui lui faisait miroiter une libération future du camp Olimpo, nom d'un ancien concessionnaire de voitures transformé en centre de tortures. Le film nous donne à voir une ville débordante de couleurs et de vie, mais indifférente aux contrôles et aux exactions des para-militaires qui agissent en véritables malfrats et voleurs sur des victimes civiles innocentes. La contraposition entre les images panoramiques aériennes, près du fleuve, et celles urbaines, au cadrage plus serré sur la chaussée, dit bien la mainmise militaire sur la ville.

De la même manière que *Garage Olimpo* ne prétend pas être une reconstitution fidèle du Buenos Aires de la dictature et intègre des réalités des années 90, on voit associés à la fiction des éléments du documentaire : des acteurs non-professionnels, des espaces urbains réaménagés, etc. Cette inclusion de stratégies provenant du documentaire dans les films de studios est faite sous un mode fortement auto-conscient, réfléchi et distancé, déjouant les prétentions sociales du genre documentaire quant à la capacité de dénoncer et/ou de transformer les réalités sociales montrées à l'écran, comme c'était souvent le cas dans les années 70. Les deux séquences suivantes nous permettront d'approfondir tout ceci.

Séquence 5 (générique de début du film)

Le générique de *Bolivia, 2001*, de A. Caetano (1969) est une suite de plans de détail d'un café-bar-restaurant où l'on sert l'asado (la viande grillée au feu de bois, spécialité culinaire aimée des Argentins). Ces plans de détails (sans autre présence humaine que celle audible, en off, du patron et du futur employé) servent de point de départ pour observer la réalité quotidienne à Buenos Aires depuis la perspective d'un immigré clandestin bolivien. Apparaîtront ainsi l'indifférence, l'incompréhension et surtout le racisme à l'encontre de Freddy, le serveur et "parrillero" du restaurant. Les icônes populaires, et en particulier ceux du football, permettent de croiser les regard autochtones à ceux étrangers. Le thème musical qui accompagne la synthèse télévisée du match entr la Bolivie et l'Argentine, annonce la soumission et le défaitisme qui gagnent progressivement l'immigrant jusqu'à ce qu'il soit brutalement assassiné par l'un des clients du bar. A la différence de ces fictions fortement orientées vers une critique sociale implicite mais apolitique, (dénonciation du rascisme, de la compromission et de l'indifférence de la classe moyenne), le documentaire tente de construire un autre regard sur le présent, en y intégrant la fiction, mais en se rivant à une proximité attentive et dépourvue de tout jugement moral, comme dans l'excellent *Bonanza* (2003) de Ulises Rossel. Ce documentaire est le portrait d'une famille qui habite sur le bord d'une route de province entre Buenos Aires et La Plata, et qui vit de petites combines souvent à la limite de l'illégalité. Proche de *Bonanza*, *Espejo para cuando me pruebe un smoking*, de López Moujan, suit le travail de l'artiste plasticien Ricardo Longhini sur plusieurs années, à partir de leur vécu commun de la répression policière du 20 décembre 2001.

Séquence 6 (premières 7 minutes)

Ici, le regard porté sur les vieilles carcasses de bateaux du Riachuelo (qui sépare au sud la capitale de la province), ou sur la place de Mai (le centre vide de la Capitale, le jour où le pouvoir exécutif l'abandonne sous la pression populaire, fortement réprimée par la police), porte en réalité sur les pratiques politiques argentines de ces deux dernières décennies. Et ce regard documentaire est sans appel, sans être jamais frontal, ni même implicite, comme dans les films de fiction :

il donne accès au clientélisme, à la corruption, mais aussi à la solidarité des laissés pour compte et à l'intelligence fine de quelques-uns pour saisir cet ensemble dans des œuvres artistiques novatrices. Le cinéma, celui de Rossel, Mouján et bien d'autres, est de celles-là. Comme le travail de Longhini, ce cinéma est lui-aussi fait de récupération de matériaux visuels abandonnés, délaissés par les médias, et redistribués dans le film.

*

Pour conclure, je voudrais revenir brièvement sur le rapport que ces six séquences ont créé avec deux éléments divers : la figure de l'autre, de l'étranger, et la littérature, en tant que forme artistique antérieure au cinéma, creuset d'une certaine identité argentine.

L'étranger est en effet une présence récurrente dans ces six séquences : l'italien Don Genaro dans *Nobleza Gaucha* ; le voisin, l'inconnu du bidonville dans *Bs As de Kohon*, transitant entre le centre et la marge ; les envahisseurs en gris clair, menaçants, et de plus en plus puissants de *Invasión* ; les nouveaux maîtres du pays, barbares vis-à-vis d'un ennemi protéiforme, civil, dans *Garage Olimpo* ; Freddy, le personnage bolivien invisible dans le générique initial de *Bolivia*, mais bel et bien présent dans son affirmation verbale "Peruano no, boliviano" ; et enfin la figure de l'artiste, étrange flâneur, au milieu des conflits sociaux, parti à la recherche de déchets pour faire un nouveau drapeau argentin, "Argentinitos". Il s'agit de diverses scansions d'une altération de l'identité argentine, mise à mal, mise en question, inquiétée par des personnages intrus, introduits sans invitation.

La littérature est en revanche une compagne fidèle du cinéma argentin que j'ai brièvement abordé. Celui-ci a toujours entretenu un rapport constant et variable avec la littérature, car c'est sur son métier à tisser que s'est forgé l'insaisissable identité argentine depuis Sarmiento, jusqu'à Saer, en passant par les compositeurs de tango des années 20-40 et du rock and roll des années 70-90.

C'est l'imbrication, l'intrication constante entre le cinéma et la littérature qui caractérise ce rapport, bien plus que la concurrence ou la défiance. Le regard aveugle mais visionnaire de Borges, ou celui expatrié de Cortázar, celui cinéphile de M. Figueras, celui enjoué et distant de Rejtman, montrent un commun attachement aux pouvoirs réflexifs de l'imagination (visuelle ou langagière), qu'elle soit littéraire ou cinématographique. Ces pouvoirs sont certes imaginaires, mais aussi bel et bien réels aussi puisqu'ils s'exercent avant tout et surtout sur soi-même, dans le but de voir sans œillères toutes les réalités environnantes, et de se mettre à leur écoute sans que la rumeur lancinante des idées reçues et des médias parasite notre écoute.

Bibliographie

- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Arcos Ed., Buenos Aires, 2006, 249 p.
- Bernardes, Horacio, Lerer, Diego, Wolf, Sergio, *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Fipresci Argentina, Ed. Tatanka, 2002, 172 p.
- Brodersen, Diego, Russo, Eduardo, *Cine ojo, un punto de vista sobre un territorio de lo real*, BAFICI, Buenos Aires, 2007, 141 p.
- Cinéma du réel, 2004*, Catalogue, BPI, Paris, 108 p.
- España, Claudio, *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, 351 p.
- Manzi, Joaquín, "(gran) Buenos Aires (gran) : el último cine", *Les villes et la fin du XXè siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations*, T. Orecchia-Havas (éd), Peter Lang, Bern, 2007, p. 397-423.
- , "Paris-Buenos Aires, allers-retours. A propos du dernier cinéma argentin", *Caravelle* n° 83, Toulouse, décembre 2004, p. 123-134.
- , "D'autres voix, d'autres domaines du dernier cinéma argentin", *Orus*, n° 1, Observatoire Universitaire des Réformes Universitaires, http://www.orus-int.org/revue/IMG/_article_PDF/article_13.pdf.
- Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*, Ed. Laertes, coll. Kaplan, Barcelona, 366 p.
- Peña, Fernando Martín, *Generación 60/Generación 90*, Malba, Buenos Aires, 2003, 287 et 336 p.
- Ricagno, Alejandro, "La révolte remonte", *Cinémas d'Amérique latine*, n° 11, Toulouse, 2003, p. 48-67.
- Rousseau, Gilles, "Buenos Aires", *La ville au cinéma*, sous la dir. de Thierry Jousse et Thierry Paquot, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris, 2005, p. 354-363
- Toledo, Teresa (coord.), *Miradas : cine argentino de los 90*, Madrid, AECL, 2000, 238 p.
- Satarain, Mónica (dir.), *Plano secuencia, 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, Ed. La Crujía, Buenos Aires, 2004, 239 p.

* * *



joak.man@free.fr