

Introduction
**Imaginaires cinématographiques
des turbulences politiques dans les Amériques latines**

Jimena Paz OBREGÓN ITURRA et Adela PINEDA FRANCO

Depuis sa naissance, le cinéma entretient une relation profonde et intime avec le politique. Ce média inventa notamment des moyens novateurs et inédits de capter et mettre en scène la violence avec laquelle cinéma et politique ont fréquemment partie liée. Dans un sens large on entendra ici par politique ce qui se rapporte à l'exercice du pouvoir dans la gestion des affaires communes au sein d'un collectif, qu'il prenne ou non une forme étatique, dès lors que ce pouvoir se déploie dans la sphère publique. Il sera donc question de rapports de force, domination ou soumission institués ou non-institués, ainsi que d'accommodements, compromis et négociations en vue de la construction d'espaces de partage et de coexistence. Plus que d'autres outils culturels le cinéma interagit avec les systèmes de pouvoir : il est à la fois incarnation et enjeu du politique; en tant que processus de production et praxis esthétique, dès ses origines il façonna des imaginaires partagés devenant fréquemment un instrument puissant de propagande. Néanmoins, il prit également le contre-pied des systèmes disciplinaires, visant à contrôler les esprits, grâce au caractère ouvert et non-univoque qu'il partage avec d'autres arts dont la réception échappe sans cesse aux desseins de leurs propres créateurs, suscitant des lectures et interprétations jamais totalement prévisibles. Tout au long du XX^e siècle les conflagrations armées se déploierent tout autant sur les écrans des salles obscures que sur les champs de bataille. Parallèlement aux révolutions, guérillas et guerres sales, au cœur même des processus d'élaboration et de diffusion des films, se livrèrent des luttes pour l'hégémonie cinématographique. Cet ouvrage collectif envisage tout autant le cinéma du pouvoir que le pouvoir du cinéma, mettant l'un et l'autre en perspective. Il analyse comment le cinéma assume et intègre les bouleversements sociopolitiques de l'Amérique latine ou bien au contraire comment il les esquivé, détourne ou tient à distance. Dans l'espace envisagé la production cinématographique est très inégalement répartie. En termes de volumes de production trois grandes cinématographies nationales se détachent – Argentine, Brésil et Mexique – et concentrent neuf dixièmes des créations. Mais l'impact du cinéma se fait sentir également ailleurs puisqu'un pays comme Cuba, avec un nombre de films bien inférieur, réussit à son tour à percer

et à se faire une place dans la distribution internationale. Par ailleurs, il convient de garder à l'esprit que les films circulent encore peu d'un pays latino-américain à l'autre, malgré les efforts accomplis en ce sens par nombre de festivals, et que la production étasunienne demeure massivement hégémonique; dans l'espace considéré elle capte quasiment partout plus de quatre-vingt-dix pour cent des spectateurs achetant une place de cinéma.

L'ouvrage ne se tient pas à ce qu'on entend généralement par « cinéma politique » – engagé ou militant – catégorie associant action politique et pratique cinématographique. En Amérique latine, dans la mouvance des Nouveaux Cinémas des années 1960, émergea un cinéma engagé, ancré dans les réalités sociales propres au continent, dont le propos était de nourrir d'un langage latino-américain, voire latino-américaniste l'expression cinématographique, et d'échapper à ce qui était dénoncé comme un néocolonialisme assujettissant la région. Malgré son intérêt, le cinéma militant ayant par ailleurs été l'objet de recherches approfondies, il ne sera donc que très marginalement abordé dans ce livre¹. En revanche, l'ouvrage intègre à la réflexion certaines cinématographies qui, tout en ne se voulant pas politiques ou n'abordant pas des questions dites politiques, méritent d'être envisagées au regard du politique tel qu'il se déploie dans les sociétés qui les produisent et les regardent. Comme l'affirme Christian Zimmer : « Tous les films sont politiques. Ou aucun. Ou, plus exactement, c'est le cinéma en tant que phénomène global qui l'est². » Si tout film implique des relations de pouvoir, dans sa production et sa diégèse, ceci est d'autant plus prégnant dans une aire continentale fortement politisée comme l'Amérique latine, dans laquelle les visions du destin commun sont franchement divergentes et souvent radicalement antagoniques. En outre, nos recherches s'étendent au-delà des seuls films historiques bien que, dans la majorité des cas envisagés, il y ait effectivement une certaine distance temporelle entre les faits racontés et l'élaboration filmique qui s'en inspire. Le décalage temporel est fréquent et quasi inéluctable, ne serait-ce qu'en raison du temps indispensable à la création audiovisuelle. Certaines cinématographies nationales revisitent constamment des éléments marquants de l'histoire de leurs pays, au gré et en fonction des préoccupations de leur présent, en cherchant une légitimation dans cet héritage. Dans la région, probablement davantage que dans d'autres parties du monde, la prégnance du politique interfère en grande mesure avec les créations artistiques, parmi lesquelles le cinéma. Par son mode de production et de diffusion, celui-ci s'avère en général très exposé et perméable aux enjeux politiques. L'histoire souvent mouvementée des Amériques latines a également nourri les imaginaires lointains, en particulier ceux de l'Europe et des États-Unis, tantôt en tant qu'idéaux et utopies à atteindre, tantôt en tant que repoussoirs ou épouvantails.

1 Voir Susana VELLEGGIA, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Altamira, 2009. Dans le présent ouvrage il en est question surtout dans l'article de Martínez Haro et dans la deuxième partie consacrée à la révolution cubaine.

2 Christian ZIMMER, *Cinéma et Politique*, Paris, Seghers, 1974, p. 149.

On trouvera bien entendu dans ce livre l'analyse des cinématographies liées aux phénomènes politiques connus sous le terme de « révolutions », particulièrement les plus importantes du vingtième siècle : la Révolution mexicaine et la Révolution cubaine. Cependant, la réflexion collective autour des connexions entre cinéma et « révolutions » a d'emblée voulu se distancier de l'emprise commémorative – prolongement des bicentenaires des révolutions d'indépendance, auxquels s'ajoute, au Mexique, le centenaire de la Révolution de 1910 – pour éviter de figer ces événements dans leur singularité. Aussi, dès l'origine du colloque ayant servi d'amorce à cet ouvrage³, avons-nous opté pour replacer la question des « révolutions » au sein d'une série d'autres phénomènes de changement politique et de protestation sociale dont le projet de rupture n'avait pas connu d'institutionnalisation triomphante, soit parce qu'il n'avait pas réussi soit parce qu'il n'avait pas tenté de prendre le pouvoir. Dans son acception courante, le terme « révolution » évoque des événements marquants qui demeurent sans conteste des référents de choix dans les processus de création audiovisuelle. Gardons nonobstant à l'esprit que si les Révolutions mexicaine et cubaine sont toujours cataloguées ainsi, d'autres phénomènes pareillement désignés présentent des caractères très variés. Vayssière signalait que les acceptions du terme différaient assez sensiblement entre le français et l'espagnol : alors qu'en français le changement structurel serait dominant, en Amérique latine le terme engloberait des situations plus diverses et étendues⁴. Toutefois, comme le rappelle cet auteur, définir ce qu'est ou non une révolution dépasse la question lexicale, et ce d'autant plus que la notion déborde largement le domaine politique. Aussi, nous semble-t-il pertinent de reprendre et d'étendre la réflexion menée par Gérard Jorland qui, à partir des révolutions scientifiques, souligne plusieurs erreurs autour du vocable « révolution » lui-même, sources de malentendus et confusions ; en particulier l'idée d'un changement à la fois soudain et radical faisant oublier l'indispensable « suture » ou jonction qui le rend possible⁵. Dans le domaine politique ces remarques conservent à notre avis toute leur pertinence, car le renversement du pouvoir en place a beau impliquer des bouleversements, ceux-ci ne peuvent être absolus ; dans des mesures variables les élites émergentes prennent appui sur l'ordre ancien. Ainsi, à un moment caractérisé par le bouleversement, le désordre, voire le chaos, peut succéder, ou non, un deuxième temps instaurant un ordre nouveau. Pour certains, seul le moment du renversement constituerait véritablement une révolution ; parler d'institutionnalisation d'une révolution relèverait d'un abus de langage⁶.

3 Il s'agit du colloque *Imaginaires cinématographiques des turbulences dans les Amériques : Révolutions, révoltes, crises* qui s'est déroulé à Rennes du 22 au 24 février 2011, parallèlement à Travelling Mexico, 22^e édition du festival de cinéma de Rennes Métropole.

4 La recension d'une vingtaine de dictionnaires et d'encyclopédies ibéro-américains suggère une perception plus diversifiée et moins radicale du mot « révolution ». Pierre VAYSSIÈRE, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Le Seuil, 1991 (nouvelle édition 2001), p. 11.

5 Gérard JORLAND, « La notion de révolution scientifique aujourd'hui », p. 131-146, *Revue européenne des sciences sociales*, XL-124, 2002, p. 132-136.

6 P. VAYSSIÈRE, *op. cit.*, p. 17.

Notre approche consiste à élargir la réflexion en ayant recours à la notion métaphorique de « turbulences », qu'il nous faut expliquer et préciser. L'utilisation de métaphores dans la recherche scientifique est récurrente et incontournable, qu'elle soit ou non l'objet d'explicitation ou de réflexivité et bien qu'elle pose toujours des problèmes méthodologiques⁷. L'élaboration ou l'appropriation de métaphores relève de la recherche d'une intelligibilité supplémentaire grâce aux procédés de transfert qui leur sont propres. Suite à la dite « affaire Sokal », la vieille question du mauvais usage des métaphores a resurgi de manière on ne peut plus polémique⁸. Il n'en demeure pas moins que les procédés analogiques, dont font partie les métaphores, semblent inhérents aux raisonnements de type sociologique tels que les définit J.-C. Passeron⁹. Ainsi, si des extensions peuvent être abusives et des forçages s'avérer arbitraires – y compris jusqu'au dérapage incontrôlé – c'est aussi en explorant les inadéquations ou points de rupture (là où « la métaphore disjoncte »), en mettant à l'épreuve la pertinence des constructions analogiques, qu'une recherche peut avancer et s'enrichir¹⁰.

La métaphore des turbulences est employée principalement en psychologie – où il est question des désordres émotionnels de l'adolescence –, dans l'analyse financière – qui décrypte les fluctuations des marchés – et bien entendu en météorologie – lorsque l'on « traverse une zone de turbulences » –, mais aussi de façon ponctuelle et sur un mode mineur dans d'autres disciplines. En l'occurrence, en proposant son emploi pour repenser des phénomènes de contestation politique et sociale nous souhaitons élargir les horizons d'analyse et échapper, dans les questionnements et problématiques, aux découpages binaires entre stabilité et instabilité, ordre et désordre, etc. ; en mettant l'accent sur le mouvement, l'imprévu et les fluctuations plus ou moins intenses, nous avons fait le pari que la métaphore des turbulences favoriserait aussi une salutaire prise de distance face aux approches normatives. Articulée aux imaginaires cinématographiques, elle a permis de croiser des interrogations et des savoirs autour des productions audiovisuelles dans les Amériques latines ; elle était conçue comme un outil permettant de mieux éclairer les phénomènes étudiés mais qui, inévitablement, pouvait en laisser d'autres dans l'ombre. Chemin faisant il a donc fallu la mettre à l'épreuve et voir dans quelle mesure elle pourrait, ou non, acquérir un plus haut degré de conceptualisation¹¹.

Une des limites rapidement perceptible dans l'utilisation de la métaphore « turbulences » est qu'elle pourrait conduire à sous-évaluer le rôle des acteurs dans les processus évoqués et risquerait du même coup d'évacuer la question cruciale

7 G. BUSINO, 2000 et 2003.

8 Voir parmi beaucoup d'autres : J. BOUVERESSE, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 1999 et J.-C. PASSERON, « Analogie connaissance et poésie », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000.

9 J.-C. PASSERON, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

10 En s'appuyant sur Passeron, mais aussi sur Weber et Wittgenstein, Bernard LAHIRE reprend l'ensemble de ces questions : *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005.

11 Ce dessein fait partie du projet scientifique porté par le Groupement d'intérêt scientifique (GIS), Institut des Amériques, IDA-Rennes. Il dépasse par conséquent le travail que nous accomplissons à partir du cinéma.

des rapports de force. Néanmoins, la problématique des imaginaires cinématographiques, à laquelle nous la relient, réintroduit avec force la question du politique. On ne rappellera jamais assez à quel point ces imaginaires sont au centre de puissants enjeux de pouvoir, que ceux-ci soient politiques, économiques, symboliques ou esthétiques. De multiples affrontements, compétitions et concessions se jouent lorsque les imaginaires se matérialisent en prenant corps dans des productions cinématographiques singulières dont la signification est négociée et coproduite par les nombreux acteurs, y compris par les spectateurs eux-mêmes.

Les articles qui composent ce volume traitent d'une période d'approximativement cent ans qui va des premières rencontres entre cinéma et politique, durant la première décennie du vingtième siècle, jusqu'au temps présent et inclut donc l'analyse de quelques productions cinématographiques très récentes. Bien que certaines parties soient centrées sur des cinématographies d'un pays en particulier, l'ouvrage n'accorde pas de prééminence aux traditions nationales, ni d'ailleurs aux approches chronologiques. Démarches diachroniques – examinant des tendances structurelles dans les flux de l'histoire – et démarches synchroniques – considérant le fonctionnement d'une société à un instant donné –, s'y complètent. Le livre souligne le poids des contextes historiques – de production et réception – et met l'accent sur l'importante relation entre cinéma et politique, à partir de diverses optiques, périodes et traditions cinématographiques. L'organisation des contributions autour de cinq parties invite à une lecture en dialogues croisés, au sein et au-delà des historiographies nationales, établissant des liens conceptuels entre les travaux des différents auteurs. À partir de leurs aires de compétence, à la fois territoriales et disciplinaires, ils répondent chacun à leur façon aux idées, interrogations et hypothèses qui avaient été soumises à leur réflexion autour des imaginaires cinématographiques des turbulences politiques en Amérique latine.

La première partie qui concerne le Mexique s'intitule « Révolution mexicaine et cinématographies : entre effervescence et chaos ». Aurelio de los Reyes s'attache à l'étude du public des salles obscures et de la distribution et projection de films, durant les longues années de la Révolution. Sa démarche consiste à reconsidérer des opinions couramment admises sur les cinématographies de la Révolution, entre autres l'idée préconçue selon laquelle le cinéma était depuis ses débuts un appareil idéologique constitutif de l'institutionnalisation de la Révolution mexicaine, au service d'une vision utopiste et immanente de la nation. L'originalité de l'auteur consiste à déplacer l'approche du champ de la représentation à celui, en l'occurrence moins habituel, de la perception : c'est bien du « cinéma dans la révolution » dont il est question et non pas du « cinéma de la révolution ». Sa contribution, s'appuyant sur une foisonnante documentation d'époque, suggère que le Mexique moderne n'est pas uniquement né des mythes d'une Révolution « congelée », mais d'une diversification sociale, économique et culturelle en œuvre dans des phénomènes urbains et technologiques comme le cinéma. Hugo Lara et Julia Tuñón partent d'un bref état de la recherche sur le cinéma de la Révolution mexicaine et le nationalisme d'État depuis les années 1930, particulièrement durant l'âge d'or du cinéma

mexicain (1939-1952). À partir de quelques films paradigmatiques dans lesquels des images binaires (civilisation-barbarie, ville-campagne, cheval-train, etc.) véhiculent une grande partie de la mythologie révolutionnaire, ils envisagent l'idéologie du progrès à l'origine de la Révolution; ces productions séduisent les spectateurs, grâce en particulier au rêve d'un avenir meilleur pour les générations futures. Ces deux travaux convergent de façon très complémentaire dans l'analyse des métaphores cinématographiques qui permettent de rendre sensible, au moyen du langage audiovisuel, des situations aussi extrêmes que celles vécues durant la Révolution de 1910. En particulier « la bola » – force irrésistible emportant tout sur son passage, tourbillon révolutionnaire sillonnant le territoire jusqu'à dans ses recoins les plus reculés – apparaît comme une des élaborations esthétiques et conceptuelles se connectant le plus clairement aux « turbulences » qui ont servi de point de départ à la réflexion collective. La complémentarité entre l'analyse de la représentation et celle de la perception/réception à l'œuvre dans cette partie, dessine un riche panorama des liens entre le cinéma et la Révolution mexicaine.

La deuxième partie de cet ouvrage, « Démythifications et appropriations de la Révolution cubaine par le cinéma », s'éloigne d'une approche centrée uniquement sur les films et les créateurs consacrés et nous met en garde contre le paradigme de la révolution comme méthode d'analyse et modèle conceptuel qui privilégierait la rupture radicale entre un avant et un après. Emmanuel Vincenot remet par exemple en cause l'idée préconçue d'une filiation directe et exclusive entre la Révolution cubaine et la naissance d'un cinéma national; il explore également les liens cachés entre sphère publique et privée durant et après la Révolution cubaine avec le cas des documentaires de l'entreprise *Cineperiódico*. Toutefois, il ne s'agit pas de nier l'ampleur des transformations politiques, culturelles, économiques, et sociales induites par la Révolution dans la vie des cubains, mais d'explorer la relation complexe entre le champ esthétique et les bouleversements révolutionnaires. Dans le champ événementiel¹² de la Révolution cubaine, il s'agit de dévoiler les croisements de plusieurs itinéraires cinématographiques, la tâche se révélant d'autant plus cruciale que pour l'essentiel il est question d'une histoire secrète, évacuée du discours officiel, que l'auteur reconstruit à l'instar d'un enquêteur en pleine filature. La réflexion d'Émilie Poirier sur les mouvements cinématographiques à Cuba avant et après la Révolution, part de l'exploration d'un courant cinématographique importé : le néoréalisme italien. L'adéquation du néoréalisme italien au contexte cinématographique cubain ne peut cependant pas être abordée uniquement comme une question d'influence européenne sur l'Amérique latine, mais comme une stratégie d'incorporation axée sur les dimensions idéologiques et politiques des processus de transculturation. Il s'agit d'étudier comment la politique

¹² Paul VEYNE indique : « Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel (lequel est divisible à l'infini et n'est pas composé d'atomes événementiels); aucun historien ne décrit la totalité de ce champ, car un itinéraire doit choisir et ne peut passer partout; aucun de ces itinéraires n'est le vrai, n'est l'Histoire », *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 57.

révolutionnaire se construit par une transposition stratégique des ressources filmiques néoréalistes : dans l'esprit triomphal de la postrévolution, il n'y avait plus d'espace pour les thématiques néoréalistes (révoltes des partisans et revendications ouvrières), si ce n'était pour évoquer une période antérieure à la révolution. Ilka Kressner reprend pour sa part le concept philosophique de la « ruine » et redonne du sens à son lexique visuel et à son articulation formelle dans le cinéma contemporain prenant Cuba pour objet. À rebours d'une interprétation de la ruine comme signe d'un temps passé sans signifié dans le présent, Kressner constate au contraire qu'elle est un discours sur l'espace qui exprime la matérialité du changement socioculturel. Dans plusieurs films contemporains sur Cuba, la ruine ne renvoie pas en première instance aux monuments commémoratifs d'une révolution institutionnalisée ni à l'image réactionnaire d'un temps idéalisé d'avant la révolution; il s'agit plutôt d'une métaphore des situations contradictoires et pluri-temporelles, qui revendique le potentiel politique d'une société dans le présent.

Alors que les deux premières parties renvoient le lecteur à deux traditions nationales, celle du cinéma des Révolutions mexicaine et cubaine, les suivantes adoptent des points de vue tout autres. La troisième partie, « Imaginaires cinématographiques des relations familiales et de genre », reconfigure le champ critique de ces traditions à partir de cadres théoriques très contemporains ouverts par les études de genre (« *gender studies* ») dont la prise en compte conduit aussi à reconsidérer les bouleversements des relations familiales. Dès lors que la famille se présente comme la structure traditionnelle qui conforte les mythologies d'une nation, ces études envisagent les représentations des conflits familiaux et le questionnement des rôles traditionnellement dévolus aux femmes en tant que symptômes des bouleversements politiques. Bernd Hausberger analyse sur une très longue période des cinématographies issues des deux côtés de l'Atlantique ayant trait à la Révolution mexicaine, en y repérant comment les créateurs s'emparent des relations interpersonnelles pour exprimer des dynamiques qui dépassent la stricte sphère privée (classes sociales, rapports de production, etc.). Cinématographiquement parlant la famille apparaît comme une des instances les plus à même de signifier efficacement autre chose qu'elle-même, et bien des films qui recourent à ce procédé conquièrent les faveurs du public. L'idéologie patriarcale est abordée de manière critique par Patricia Torres en soulignant le caractère précurseur de *La Negra Angustia*, film mexicain sur la Révolution. La réalisatrice met en scène une femme, devenue chef militaire de la Révolution, se débattant dans des contradictions qui tiennent à son identité de genre mais également « ethnique ». À une soixantaine d'années d'intervalle, dans un contexte national, linguistique et culturel tout autre, un film récent du cinéma brésilien analysé par Mônica Horta Azeredo, soulève nombre de questions qui recourent celles de Torres; autour d'une représentation de la femme cantonnée à des rôles et fonctions stéréotypés émerge une même interrogation sur une inégalité sociale qui se greffe sur une hétérogénéité ethnique et culturelle, source de souffrance.

La quatrième partie, « Mémoires traumatiques au cinéma », relativise l'importance de ces deux traditions en décentrant le regard des cinématographies majoritaires et marquantes, pour mettre en valeur un autre type de cinéma qui traverse l'Amérique Latine et se construit autour des déchirures toujours à vif des mémoires traumatiques : l'assassinat d'un leader politique qui instaura la violence comme métaphore ironique de la nationalité en Colombie; la douloureuse démystification de l'utopie révolutionnaire au Mexique dans des films contestataires sachant surfer à contre-courant; et l'échappatoire par le rire dans le cinéma de grande diffusion produit durant la postdictature chilienne, dans laquelle on peut lire aussi un mode d'expression cryptée du trauma politique.

Les films documentaires des premiers temps déclenchèrent un effet de réalité dû en partie à une puissance technique : la capacité de ce médium merveilleux d'enregistrer la réalité physique. Cette ontologie reposa sur l'idée que quelque chose provenant de la réalité matérielle s'imprégnait à l'intérieur de la caméra et était restitué lors de la projection du film¹³. La croyance en une « caméra-réalité¹⁴ » entraîna des propositions ontologiques¹⁵ sur la capacité révélatrice de l'image filmique à capter ce qui n'est pas visible à l'œil nu et échappe à tout discours institué. Toutefois, cet ouvrage ouvre une interrogation sur les limites que présente l'aspiration à atteindre la réalité par la transparence filmique. Boris Corredor fait la chronique de la réception d'un documentaire qui, au début du vingtième siècle en Colombie, provoqua un excès de vraisemblance avec l'apparition à l'écran « en tant qu'acteurs à gages » des véritables assassins d'un politicien révolutionnaire de haut rang. Une telle apparition remit en cause « l'effet de réel » et provoqua l'horreur chez les spectateurs prenant conscience de façon « brechtienne » de la dimension fictionnelle du documentaire : la dérision d'une telle apparition marque les limites que la vraisemblance impose à la réalité, parce qu'elle dévoile la banalité d'un système qui fait de la justice un acte théâtral en découvrant le pacte narratif de la caméra avec l'ordre politique. En partant des conditions et circonstances de production du film *Rojo Amanecer* dénonçant, vingt ans après le massacre des étudiants mexicains à Tlatelolco, la répression exercée par le régime issu de la Révolution, Laura Martínez Haro reconstitue les vicissitudes de sa réception; l'auteur nous montre comment ce film à l'origine frondeur, contestant la version autorisée de l'événement, s'est aujourd'hui imposé comme la référence incontournable d'une nouvelle histoire officielle. Par ailleurs, l'ouvrage envisage un autre type de cinématographie, en suggérant qu'au cinéma le politique peut prendre des chemins de traverse, et en rappelant qu'un film n'est jamais une donnée close ou transparente. Jimena Obregón Iturra explore l'émergence des sexy-comédies dans le contexte chilien de la postdictature et s'interroge sur une homologie entre le traitement particulier du thème de l'inceste dans un film chilien à grand succès – *El Chacotero Sentimental* – où éros, sexualité et

13 Emmanuel PLASSERAUD, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, PUS, 2007, p. 83.

14 Siegfried KRAKAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

15 André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma* (1975), Paris, Cerf, 2002.

libido ont la part belle, et le visage politique consensuel du pays qui réclamait le retour de Pinochet après son arrestation à Londres en 1998.

Enfin, dans la dernière partie, « Les turbulences latino-américaines revisitées par le cinéma mondial », nous avons voulu inclure des regards cinématographiques éloignés qui intègrent les réalités latino-américaines à leurs propres contextes historiques et cinématographiques, en l'occurrence étasuniens et italiens. Dès ses origines Hollywood a cherché à monopoliser le domaine du réel en pratiquant une exhortation au vraisemblable; il joua sur l'imaginaire politique et révolutionnaire latino-américain en convoquant les mythes de la démocratie américaine à partir de narrations garantissant l'effet de réel et consolida ainsi l'ingérence des États-Unis dans la région. Le cas du Mexique révolutionnaire développé dans cet ouvrage est à cet égard exemplaire. Cependant, bien que l'interventionnisme culturel étasunien prenne appui sur l'efficacité de la cinématographie hollywoodienne, Adela Pineda Franco expose la complicité entre cette industrie et l'État mexicain postrévolutionnaire, les deux tirant profit (économique et politique) d'une représentation dépolitisée de la mémoire de Francisco Villa. L'auteur relativise une approche binaire du monde : lutte anticolonialiste émancipatrice versus domination impérialiste. Elle montre comment le style classique de Hollywood devient aussi une stratégie idéologique de l'État mexicain qui voulait neutraliser tous les mouvements résiduels de la révolution résistant encore à l'intégration nationaliste. À son tour Victoria Livingstone dévoile l'idéologie sous-jacente à ce discours à partir de l'examen des stratégies narratives et cinématiques d'un film en coproduction entre le Brésil et les États-Unis (*O que é isso, companheiro ?*). L'analyse interroge la relation littérature-cinéma et dévoile les machinations économiques hollywoodiennes en montrant la domestication par l'industrie nord-américaine d'un imaginaire politique subversif, caractéristique de l'Amérique latine des années soixante. Selon Livingstone, le film cannibalise le texte autobiographique d'un ex-révolutionnaire brésilien et neutralise ainsi son intention politique. Le style hollywoodien se vante d'avoir un rapport direct avec la réalité historique à partir de critères narratifs réalistes ; cependant, Raffaele Moro démonte ce rapport en illustrant comment la tradition cinématographique du « Spaguetti Western » des années soixante s'empare et subvertit nombre de traits et de figures du système signifiant hollywoodien. Les cinéastes italiens effectuent une dénonciation « fanonienne » du colonialisme dans le Tiers-monde en parodiant le style hollywoodien de la Révolution mexicaine. Cette parodie dévoile l'intertextualité cinématographique d'Hollywood qui dans ces films fonctionne totalement déconnectée de la réalité politique mexicaine. Selon Alberto Moravia : « Le Western d'Hollywood est née d'un mythe; le Western italien du mythe d'un mythe¹⁶. » Aussi, le travail de Moro souligne la postérité paradoxale du réalisme qui s'est épanoui dans les années soixante, lui-même parodie du réalisme étasunien.

¹⁶ Cité par Christopher FRAYLING, « Popular cinema, politics and the Western : the case of the Mexican Revolution » (inédit) : « *The Hollywood Western was born from a myth; the Italian one is born from a myth about a myth.* »

Malgré leurs différences thématiques, des correspondances théoriques et méthodologiques émergent entre les différentes parties. L'analyse de la réception cinématographique au début du vingtième siècle au Mexique réapparaît par exemple lorsqu'il est question de la relation modernité-formation nationale en Colombie. La construction nationale – mexicaine ou colombienne en l'occurrence – fut une expérience politiquement problématique. L'émerveillement et l'expérience du choc produits par le cinéma sur une population devenue foule étaient en contradiction avec une nation se donnant pour but de constituer des sujets sociaux rationnels convenablement formés pour intégrer une culture homogène. Dans les premiers temps du cinéma, avec les précurseurs de la cinématographie Louis Lumière et Georges Méliès, la divergence fut manifeste entre l'aspiration à un cinéma « civique » qui instruirait le public en montrant la réalité « telle quelle » et le cinéma de divertissement visant à détourner des préoccupations de la réalité en amusant avec le merveilleux¹⁷. De nos jours, l'opposition entre ces deux conceptions de la perception cinématographique semble s'être émoussée; afin d'attirer l'attention du public tout est devenu divertissement, y compris l'instruction civique. Cependant, tout au long du vingtième siècle, le lien entre la réalité physique et la perception cinématographique donna lieu à une réflexion aux multiples prolongements autour des critères de vraisemblance, de véracité et de réalité. Bien que la définition théorique de ces termes ne constitue pas leur propos premier, plusieurs articles de cet ouvrage soulignent leurs liens, examinent les techniques de représentation cinématographique du réel, tissent les rapports entre réalité politique et discours sur la réalité filmique et observent, non seulement comment le cinéma représente une certaine époque historique, mais également comment l'apparition du cinéma a changé le domaine de la perception humaine et la relation entre l'imaginaire et la réalité. Il s'agit de comprendre les processus qui sous-tendent le jeu de séduction cinématique, les enjeux de pouvoir, les manœuvres économiques de l'industrie filmique ainsi que la critique sociale qui dénonce la prépondérance impérialiste. Finalement cet ouvrage formule quelques hypothèses concernant le rapport entre l'effet de réel et la réception cinématographique. La réception et la perception différentielles suscitées par les créations audiovisuelles indiqueraient que, malgré la puissance du mode de représentation hégémonique et l'illusion d'une culture pleinement mondialisée, chaque film est perçu et interprété selon les codes et les attentes propres aux divers publics qui se les approprient. Un film sur la prise d'otage d'un ambassadeur des États-Unis au Brésil suscite des réactions contrastées au sein d'un public étatsunien ou brésilien, de même qu'il n'éveille pas les mêmes échos parmi ceux qui s'en souviennent que parmi ceux qui n'étaient pas encore nés au moment des faits. De la même manière, un film sur l'action policière, le crime organisé et la corruption au Brésil est investi de significations diverses si le spectateur est totalement étranger au référent filmique ou bien s'il est brésilien, s'il réside dans un quartier huppé ou bien dans une favela. Ces articles

17 Régis DUBOIS, *Une histoire politique du cinéma : États-Unis, Europe, URSS*, Arles, Sulliver, 2007.

pointent aussi les « affects » et les « croyances » en tant que catégories de la réception cinématographique en suggérant le rôle de l'empathie affective dans l'emprise idéologique de tel ou tel film sur les spectateurs¹⁸. Les turbulences en question ne remuent pas les mêmes affects selon que le spectateur se trouve en chair et en os dans l'œil du cyclone ou qu'il se situe dans un périmètre protégé.

Enfin, au terme de cette introduction nous voudrions pointer deux questions générales qui mériteraient, nous semble-t-il, bien d'autres prolongements. La première concerne la nécessaire mise à distance des théories purement linguistiques pour aborder les métaphores en général et, *a fortiori*, les métaphores cinématographiques¹⁹. Si « la métaphore renvoie en fait à une imagination verbale et visuelle », si elle est bien une « opération mentale complexe » et non pas seulement « un phénomène langagier²⁰ », son analyse devrait impliquer beaucoup plus intensément un moyen d'expression comme le cinéma qui se trouve à la croisée des chemins. La deuxième question, paradoxale et à maints égards troublante, émergea à plusieurs reprises au cours de cette réflexion collective dans laquelle la métaphore des turbulences s'est trouvé être tout à la fois outil et objet d'analyse. L'interrogation dépasse le fait de savoir si les turbulences seraient une bonne ou une mauvaise métaphore pour comprendre les bouleversements et changements politiques et sociaux qui interagissent avec le cinéma, c'est-à-dire si la notion permet ou non une meilleure compréhension des faits considérés, si elle stimule l'approfondissement de la réflexion ou si, déjà usée, elle nous fait tourner en rond. Le paradoxe saisissant se situe plutôt dans le procédé métaphorique lui-même, partagé à la fois par la pratique artistique étudiée et par les disciplines qui l'étudient²¹. Comment le transport métaphorique peut-il être en même temps un ressort créatif offrant une merveilleuse liberté aux artistes qui s'en emparent et un outil de la recherche scientifique soumettant les chercheurs à des règles et des protocoles stricts? Ambivalence, ambiguïté et polysémie d'un côté, nécessaire exigence de netteté, de précision et de rigueur de l'autre. Où se place donc le partage des eaux? Autrement dit, à quel curseur peut-on se fier? Ainsi cette recherche, riche d'enseignements multiples, nous ayant permis de situer les problématiques émergentes dans les rapports entre cinéma et turbulences politiques en Amérique latine, a simultanément ouvert d'autres chantiers de recherche qui se présentent d'ores et déjà comme des vrais défis. Le livre que vous avez entre les mains se veut donc à la fois l'aboutissement d'un long processus de recherche et d'échanges, et une étape dans un parcours individuel et collectif

18 Sur ce thème, voir Ludovic CORTADE, *Le cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*, Publications de la Sorbonne, 2008.

19 Ainsi J. GERSTENKORN, qui s'est attaché à comprendre les métaphores proprement filmiques, soulignait : « J'ai longtemps été bloqué par le souci de trouver un correspondant ou un équivalent filmique à chacun des éléments constitutifs du procès métaphorique *en langue* ». *La métaphore au cinéma. Les figures de l'analogie dans les films de fiction*, Paris, Méridiens Klincksick, 1995, p. 12. Aussi, il revendique la notion de champ métaphorique qui permettrait de considérer tout à la fois le verbe et l'image, au lieu de transposer étroitement au cinéma des catégories forgées à partir de métaphores verbales.

20 J.-J. WUNENBURGER, « Métaphore, poétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000, p. 47.

21 Voir J.-C. PASSERON, *op. cit.*, 2000, et J.-J. WUNENBURGER, *op. cit.*, 2000.

que nous espérons poursuivre et prolonger. Aussi, nous tenons à réitérer nos remerciements à l'IDA Rennes, à l'origine du projet, ainsi qu'à la MSH-Bretagne, aux institutions d'enseignement (université Rennes 2, IEP-Sciences-Po-Rennes) et de recherche (ERIMIT, CRAPE), aux collectivités territoriales et à l'équipe de Clair Obscur « Travelling Mexico ». Sans l'appui moral et financier de ce large réseau et le concours précieux des PUR, ce projet aurait été un pari intenable. Nous remercions enfin les collègues nous ayant fait confiance pour éditer leurs travaux et tous ceux qui par leurs commentaires, corrections, traductions et mises en pages ont rendu possible cette parution.

BIBLIOGRAPHIE

- Actes du colloque international, *Tomás Gutiérrez Alea et le cinéma cubain : une esthétique dans/de la révolution*, HERNÁNDEZ, Sandra (dir.), Nantes, Université, de Nantes-CRINI, coll. « voix off n° 5 », 2003.
- BOREL, Marie-Jeanne, « Métaphores et analogies dans le discours des sciences de l'homme et de la société », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000, [En ligne, <http://ress.revues.org/704>].
- BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma* (1975), Paris, Cerf, 2002.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) », p. 147-248, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BERTHIER, Nancy et LAMORE, Jean, *La Révolution cubaine (1959-1992). Cinéma et Révolution à Cuba (1959-2003)*, Paris, Sedes-CNED, 2006-2007.
- BLANQUIÈRE-POUMETTE, Monique et GILLE, Bernard, *Films des Amériques latines*, Paris, Éditions du Temps, 2001.
- BOUVERESSE, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 1999.
- BUSINO, Giovanni, « Notes sur les métaphores fondatrices de la connaissance sociologique », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000, [En ligne, <http://ress.revues.org/711>].
- BUSINO, Giovanni, « La place de la métaphore en sociologie », *Revue européenne des sciences sociales*, XLI, 2003, [En ligne, <http://ress.revues.org/539>].
- Caravelle* n° 83 – *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, « La France et les cinémas d'Amérique latine », PUM, 2004.
- Caravelle* n° 92 – *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, « Cinéma du réel en Amérique latine (XXI^e siècle) », PUM, 2009.
- Cinémas d'Amérique Latine*, Revue annuelle de l'Association rencontres cinémas d'Amérique latine (ARCAIT), directeur de la publication : François Saint-Dizier, PUM.
- CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*, Publications de la Sorbonne, 2008.
- DUBOIS, Régis, *Une histoire politique du cinéma : États-Unis, Europe, URSS*, Arles, Sulliver, 2007.

- FERRO, Marc et PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Révolte, Révolution, Cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- GETINO, Octavio, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, Santiago, LOM, 1998.
- GETINO, Octavio, *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2007.
- GERSTENKORN, Jacques, *La métaphore au cinéma. Les figures de l'analogie dans les films de fiction*, Paris, Méridiens Klincksick, 1995.
- JORLAND, Gérard, « La notion de révolution scientifique aujourd'hui », p. 131-146, *Revue européenne des sciences sociales*, XL-124, 2002, [En ligne, <http://ress.revues.org/579>].
- KRAKAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.
- LAHIRE, Bernard, *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005.
- LAMIZET, Bernard, *Politique et identité*, PUL, 2002, p. 12.
- MORIN, Edgard, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio et AUGUSTO, Sergio, *Le cinéma brésilien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le Cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le Cinéma mexicain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le Cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté : historiographie et comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.
- PASSERON, Jean-Claude, « Analogie connaissance et poésie », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000, [En ligne <http://ress.revues.org/706>].
- PLASSERAUD, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, PUS, 2007.
- VELLEGGIA, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Altamira, 2009.
- VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma 1. Logistique de la perception*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1984 (édition augmentée de 1991).
- VAYSSIÈRE, Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Le Seuil, 1991 (nouvelle édition 2001).
- Travelling Buenos Aires*, 19^e festival de cinéma de Rennes Métropole, programme, 2008.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Métaphore, poétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVIII, 2000, [En ligne, <http://ress.revues.org/707>].
- ZIMMER, Christian, *Cinéma et Politique*, Paris, Seghers, 1974.