



HAL
open science

Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962)

Emilie Poirier

► To cite this version:

Emilie Poirier. Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962). Littératures. Université Rennes 2; Universidad de Guadalajara (Mexique), 2014. Français. NNT : 2014REN20021 . tel-01127322

HAL Id: tel-01127322

<https://theses.hal.science/tel-01127322>

Submitted on 7 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE / UNIVERSITE RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2
Mention : Espagnol
Ecole doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par

Emilie POIRIER

Préparée à l'Unité Mixte de Recherche (n°6258)
CEHRIO / Université RENNES 2
Centre de Recherches Historiques de l'Ouest

Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962)

Thèse soutenue le 26 novembre 2014
devant le jury composé de :

Luc CAPDEVILA
Professeur des Universités, Université Rennes 2

Emmanuel VINCENOT
Maître de conférences, Université Paris-Est Marne-La-Vallée

Lionel SOUQUET
Professeur des Universités, Université de Bretagne Occidentale

Patricia TORRES SAN MARTIN
Professeure des Universités, Universidad de Guadalajara /
Codirectrice de thèse

Gérard BORRAS
Professeur des Universités, Université Rennes 2 /
Directeur de thèse

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITE EUROPEENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

Ecole Doctorale – Sciences Humaines et Sociales

CERHIO UMR 6258

**Néoréalisme et cinéma cubain :
une influence à l'épreuve de la Révolution
(1951-1962)**

Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Présentée par **Émilie POIRIER**

Directeur de thèse : M. Gérard BORRAS

Codirectrice de thèse : Mme Patricia TORRES SAN MARTIN

Soutenue le 26 novembre 2014

Jury :

M. Luc CAPDEVILA, Professeur des universités - Université Rennes 2

M. Emmanuel VINCENOT, Maître de conférences - Université Paris-Est Marne-la-Vallée

M. Lionel SOUQUET, Professeur des universités - Université de Bretagne Occidentale

Mme. Patricia TORRES SAN MARTIN, Professeure - Universidad de Guadalajara
(Codirectrice de Thèse)

M. Gérard BORRAS, Professeur des universités - Université Rennes 2

(Directeur de Thèse)

Photographie de couverture tirée du n° 155 de la revue Cine Cubano, 2002, p. 61

Remerciements

Je voudrais tout d'abord exprimer ma reconnaissance envers les Professeurs Gérard Borrás et Patricia Torres San Martín pour toute l'attention portée à mon travail, pour leurs encouragements incessants et leurs conseils avisés, pour le temps qu'ils ont su m'accorder, même à grande distance et malgré toutes les responsabilités qui leur incombent.

Je remercie Giorgio Boccolari, le directeur des Archives Cesare Zavattini conservées à la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia (Italie) ainsi que sa collaboratrice Chiara Boschini, pour toute l'aide apportée durant mon séjour de recherches et pour avoir su m'orienter au mieux et avec la plus grande efficacité au sein de la collection pharaonique ayant trait à l'œuvre de Cesare Zavattini.

Je souhaite également mentionner l'accueil des plus favorables reçu au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome et notamment celui de Maria Cristina Di Nunzi qui a accepté que je consulte avec un regard amusé les carnets de notes, les lettres de recommandation et les diplômes obtenus par d'anciens étudiants cubains devenus célèbres depuis lors.

A Cuba, mes pensées vont à Luciano Castillo qui m'a reçue en toute simplicité à l'École de Cinéma de San Antonio de los Baños et qui a su me faciliter l'accès aux films compris dans mon corpus. A l'ICAIC, je remercie ma bonne fée Estela qui a su insister pour que puissent m'être ouvertes les portes des archives de l'Institut, ainsi que María Eulalia Douglas pour son accueil et sa curiosité envers mes recherches.

Je remercie enfin mes correcteurs Jacqueline Poirier, Johann Rehel, Marie Morel, Charles-Elie Le Goff, et mon ami italianiste Malik Ben Mala, pour leur patience et leur lecture attentive.

Introduction

Le néoréalisme italien représente un tournant indéniable au regard de l'histoire du cinéma mondial. On en retient désormais quelques caractéristiques, certes symptomatiques mais réductrices, tels le recours régulier à des acteurs non professionnels, des tournages en extérieur dans les rues de Rome, de Florence, de Naples ou de Milan, des teintes grisâtres, une narration nonchalante et des intrigues quasi-inexistantes. Au-delà de ces quelques poncifs, certaines images dominent le souvenir de tout un chacun : Anna Magnani qui s'effondre, touchée par une balle allemande dans *Roma città aperta* [Roberto Rossellini, 1945], le personnage d'Antonio Ricci collant des affiches dans les rues de la capitale dans *I ladri di bicicletta* [Vittorio De Sica, 1948], les sorties en mer des pêcheurs siciliens de *La terra trema* [Luchino Visconti, 1948] ou bien encore les mondines de *Riso amaro* [Giuseppe De Santis, 1949] effectuant la récolte des rizières du Piémont. Le néoréalisme n'est pas une école cinématographique et il n'existe, par conséquent, aucune norme associée. Il est de ce fait délicat d'émettre une définition recevable au regard de la diversité des films concernés.

Il a cependant eu assez d'unité pour influencer tel ou tel cinéaste étranger, comme l'écrivent Raymond Borde et René Bouissy en conclusion de leur ouvrage de référence intitulé *Le néoréalisme italien, une expérience de cinéma social*¹. Ce courant cinématographique a en effet eu des retombées sur nombre de cinématographies à échelle internationale et notamment en Amérique latine. Paulo Antonio Paranaguà, dans son ouvrage *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, consacre un chapitre entier à la question et conclut : « le cinéma italien d'après-guerre a eu un impact dans

¹ BORDE Raymond, BOUISSY René, *Le néoréalisme italien : une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1960, p. 136-137

plusieurs pays, et cette onde de choc n'a pas encore été étudiée à sa juste mesure² ». L'auteur ajoute qu'en Amérique latine, cette influence est perceptible durant quasiment vingt ans, soit deux décennies durant lesquelles un certain nombre de cinéastes latino-américains tentent d'assimiler et de transposer l'expérience italienne à leur propre environnement. Avant d'aborder le cas particulier du cinéma cubain, il sera d'abord question d'appréhender la *norme* à travers l'étude succincte de plusieurs films latino-américains représentatifs de ce phénomène, tous réalisés entre le début des années cinquante et la fin des années soixante.

Le chercheur Christian Viviani écrit avec justesse qu'il ne s'agit pas de voir fébrilement une influence du néoréalisme italien dans toute image au noir et blanc blafard, mettant en scène le monde ouvrier ou sous-prolétaire et utilisant des acteurs au visage dépouillé de tout maquillage flatteur³. Déterminer si une fiction se trouve ou non influencée dépend d'un ensemble d'exigences préalablement fixées par le chercheur. Raymond Borde et René Bouissy soulignent à ce propos l'importance d'une approche reposant tout autant sur l'analyse filmique que sur des indices extra-filmiques :

« Parler d'influence au cinéma est toujours délicat en l'absence d'enquêtes précises. Les historiens et les critiques ont une tendance bien naturelle à déceler les influences là où il n'y a que des rencontres. Quand il semble que deux films ont quelque point commun, on prend l'habitude d'établir entre eux des liens de parenté sans chercher à savoir si le metteur en scène *influencé* connaissait le film *influençant*. Or les films circulent moins facilement que les idées ou les symphonies. Combien d'américains connaissent le cinéma italien qui n'a fait – en dehors de *Rome ville ouverte*, de *Sciusciá*, du *Voleur de bicyclette*, de *Riz amer* et de *La strada* – que de timides apparitions dans les art-houses, les salles d'essai, des très grandes villes ? L'influence présuppose une communication dont la preuve n'est pas toujours facile à rapporter. Visconti a été l'assistant de Renoir : il est donc permis de supposer qu'*Ossessione* est marqué par le réalisme français des années 30, mais ce n'est qu'une simple présomption. Au contraire, lorsque Bimal Roy déclare, à propos de *Calcutta, ville cruelle*, qu'il a constamment pensé, en cours de tournage, au *Voleur de bicyclette* et qu'il tient De Sica pour son maître, voilà une preuve⁴. »

Le corpus filmique latino-américain retenu en première partie pour illustrer cette influence s'est pareillement constitué à partir de preuves extra-filmiques tangibles mais

² PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) : tensión y reconciliación. » in *Encuentro de la cultura cubana 1*, 1996, p. 77-78

« El cine italiano de posguerra tuvo un impacto y una capacidad de deflagración en varios países que todavía no han sido debidamente estudiados. »

³ VIVIANI Christian, « Peut-on parler d'un *free neorealism* ? » in *Positif* n° 629-630, juillet-août 2013, p. 46

⁴ BORDE Raymond, BOUISSY René, *op. cit.*, p. 139

également à partir de présomptions élémentaires : Certains films démontrent une sensibilité néoréaliste, traitent de thématiques familières au néoréalisme et font appel à des procédés propres au néoréalisme, sans pour autant que leurs auteurs aient publiquement associé leurs films au courant italien d'après-guerre. Cependant et malgré une distanciation nécessaire entre l'objet supposé *influencé* et l'objet *influençant*, certains films participent, parfois malgré eux, à un processus plus global et constituent des chaînons manquants entre le néoréalisme italien et ce qu'il sera donné de nommer *néoréalisme latino-américain*. Le corpus hybride retenu en première partie se constitue des films mexicains *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] et *Raíces* [Benito Alazraki, 1953] ; des films brésiliens *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos Santos, 1955], *Rio zona norte* [Nelson Pereira Dos Santos, 1957], *Vidas secas* [Nelson Pereira Dos Santos, 1963] et *Cinco vezes favela* [Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman, 1962], des longs-métrages vénézuéliens *La escalinata* [César Enríquez, 1950] et *Araya* [Margot Benacerraf, 1959], des réalisations argentines *Tire dié* [Fernando Birri, 1960], *Los inundados* [Fernando Birri, 1962], *El secuestrador* [Leopoldo Torre Nilsson, 1958] et *Crónica de un niño solo* [Leonardo Favio, 1965], et des films chiliens *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967], *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969], *El chacal de Nahueltoro* [Miguel Littín, 1969] et *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967]. Le rapport transculturel qui s'instaure entre ces films et le courant néoréaliste est complexe puisqu'il repose, selon la définition qu'en donne l'ethnologue et anthropologue cubain Fernando Ortiz, sur un syncrétisme né de l'assimilation et de l'adaptation d'un modèle importé préexistant. L'enquête est fastidieuse et une étude comparée exhaustive sur l'ensemble de la production latino-américaine d'influence néoréaliste s'avèrerait trop ambitieuse, dans la mesure où la formule a été réexploitée et réinvestie selon les composantes idiosyncrasiques propres à chaque cinéma national. Cependant, l'évocation concise de ce corpus, au-delà d'un simple catalogage, permet non seulement d'établir les liens observables vis-à-vis des films-sources italiens, mais surtout, de mettre en évidence les manifestations récurrentes de ce *néoréalisme latino-américain*. Malgré toutes les nuances à observer, cet état des lieux établi préalablement à notre problématique principale, permet de dresser ce qu'il serait donné de nommer des *constantes néoréalistes*.

Le cinéma cubain, volontairement laissé pour compte de cet inventaire, constitue l'objet d'étude principal de cette thèse car les relations qu'il entretient avec le

néoréalisme différent selon nous des cas de figure cités précédemment. Cuba est très certainement le pays qui a entretenu le plus d'échanges avec les maîtres à penser du néoréalisme. Pourtant et paradoxalement, de multiples contradictions viennent nourrir cette filiation néoréaliste supposée et maintes fois réaffirmée. Si après 1959, le cinéma cubain prérévolutionnaire n'est généralement pas digne d'être évoqué par les têtes pensantes de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques, l'ascendance du néoréalisme s'avère au contraire tout à fait recevable. La *théorie de la rupture* n'entre pas en considération lorsqu'il s'agit de se référer à cette parenté hautement plus estimable. Mais alors que Paulo Antonio Paranaguá écrit, à propos de l'œuvre de Luís Buñuel, que « le surréalisme n'est pas soluble dans le néoréalisme⁵ », le point de départ de notre étude a été de savoir si le cinéma révolutionnaire était, pareillement ou non, soluble dans le néoréalisme.

Comme il a été signalé précédemment par Raymond Borde et René Bouissy, l'influence présuppose avant toute chose une communication. Il semblait donc nécessaire, dans un premier temps, d'évaluer la place accordée aux réalisations néoréalistes au sein de la programmation cinématographique cubaine, dès la fin des années quarante jusqu'à la fin des années cinquante, période à laquelle s'exportent les productions concernées. Il s'agissait là d'estimer l'offre italienne disponible, dans la grande majorité des cas, dans le cadre de la programmation des ciné-clubs. Parallèlement, se devaient d'être abordées les retombées au sein de la critique cubaine afin de mesurer l'accueil réservé au courant cinématographique italien, et notamment sous la plume des futurs cinéastes cubains supposés influencés. Au positionnement théorique s'ajoute la formation pratique : le séjour des futurs cinéastes cubains Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, ainsi que le dominicain d'origine Oscar Torres, au Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, au début des années cinquante, semble souvent suffire à défendre cette orientation néoréaliste précoce, même si cette expérience mérite pourtant d'être reconsidérée à sa juste valeur. Il nous a enfin semblé nécessaire de dresser un panorama des antécédents filmiques cubains prérévolutionnaires pouvant potentiellement être associés, si ce n'est au néoréalisme, du moins à des tentatives de cinéma social, et ce, afin de reconsidérer au mieux le rôle dit essentiel joué par *El Mégano* [Julio García Espinosa, 1955] au sein de cette filiation avant 1959.

⁵ PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, Madrid, Fondo de Economía de España, 2003, p. 195

La troisième partie s'attachera à relever les marqueurs d'une inadéquation naissante entre le néoréalisme et le cinéma cubain révolutionnaire. Seront ainsi passés au crible les premiers films cubains posrévolutionnaires des anciens élèves du Centro Sperimentale soit *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959] *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959] et *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960]. Enfin, *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] a constamment été associé à *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] deuxième volet de la trilogie rossellinienne sur la guerre. L'étude comparée des deux œuvres en question semble donc nécessaire afin de déterminer au mieux dans quelle mesure cette assimilation constante se justifie.

Enfin et dans une quatrième partie, sera abordée en détail la collaboration professionnelle menée entre l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques et le scénariste italien Cesare Zavattini. Les scénarii de *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960] et *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962] sont généralement attribués à Cesare Zavattini, mais révèlent pourtant de rapports fortement problématiques vis-à-vis du scénariste italien. La consultation des Archives Zavattini, conservées à la bibliothèque Panizzi de Reggio Emilia, dans la région italienne d'Emilie-Romagne, offre par ailleurs une relecture de cette collaboration. Les comptes rendus des scénarii abandonnés au profit d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962] mais surtout la vaste correspondance entretenue, de part et d'autre de l'Atlantique, entre Cesare Zavattini et l'équipe de l'ICAIC, Alfredo Guevara en tête, ont permis de requestionner cette adéquation ambitionnée à l'occasion de cette collaboration.

L'ensemble de la réflexion menée cherche ainsi à reconsidérer, selon une approche diachronique, cette influence néoréaliste dite continue, du début des années cinquante jusqu'au début des années soixante. Cette influence revendiquée, si elle permet de restituer des parents dignes de ce nom à un cinéma cubain révolutionnaire qui s'affirme sans antécédents cinématographiques nationaux, suscite une certaine suspicion dans la mesure où le cahier des charges du cinéma cubain s'éloigne alors *a priori* fondamentalement de la raison d'être du néoréalisme.

Partie I

L'aura néoréaliste

Chapitre 1

Le néoréalisme italien et ses retombées mondiales

Qu'est-ce que le néoréalisme italien ?

L'étude menée autour de l'influence du néoréalisme italien sur d'autres cinématographies à l'international pose une question préliminaire qui amène une réponse fractionnée : qu'est-ce que le néoréalisme italien ? Les définitions d'usage s'attachent généralement aux mêmes lieux communs, souvent répétés et exempts de la complexité liée à ce phénomène cinématographique. La période historique concernée s'avère en premier lieu, aléatoire et fluctuante, selon les historiens du cinéma, mais tous s'accordent au demeurant à souligner sa courte existence. Pour Michel Serceau « le néoréalisme surgit en 1945 pour s'éteindre en 1953. [...] Ainsi s'inscrit-il entièrement dans une période historique qui, contemporaine en ses débuts de l'effondrement du nazisme, s'achève avec la mort de Staline, autre symbole totalitaire⁶ ». *Roma città aperta* [Roberto Rossellini, 1945] constitue, selon cet état de fait, le point de départ du courant cinématographique. Pour d'autres, le néoréalisme italien s'impose dès 1942/1943, avec la sortie en salle de trois réalisations venant couper court à la tradition des comédies, des *telefoni bianchi* et des films fascisants : *Quattro pase tra la nuvole* [Alessandro Blasetti, 1942], *I bambini ci guardano* [Vittorio de Sica, 1943] et surtout *Ossessione* [Luchino Visconti, 1943] marquent ainsi l'avènement du courant cinématographique. D'autres encore refusent la théorie de la rupture, ici associée à la libération de l'Italie, et défendent l'idée selon laquelle les balbutiements du courant

⁶ SERCEAU Michel, « Le néoréalisme italien » in SERCEAU Daniel, *Le cinéma : l'après-guerre et le réalisme*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1996, p. 116

néoréaliste sont préexistants dans certains films du *cinema di regime* qui en annoncent les signes avant-coureurs. Enrique Seknadje Askenazi s'attèle ainsi à étudier les liens entre la trilogie plus ou moins fascisante de Roberto Rossellini, soit *La nave bianca* [1941], *Un pilota ritorna* [1942] et *L'uomo dalla croce* [1943] et sa trilogie d'après-guerre composée de *Roma città aperta* [1945], *Paisà* [1946] et *Germania anno zero* [1948]⁷. Quant à la mort du courant cinématographique, les choses se compliquent encore davantage. Le néoréalisme s'essoufflerait de façon déterminante dès 1952 avec la sortie en salle d'*Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952]. Plusieurs données expliquent cette mort prématurée et notamment la situation politique de l'Italie, dominée, au début des années cinquante, par une démocratie chrétienne qui encourage une censure de plus en plus sévère. Se pose également la question du faible rendement de ces productions. On note cependant que cet éphémère courant artistique montre des soubresauts de vie jusqu'à la fin des années cinquante avec des productions telles qu'*Il ferroviere* [Pietro Germi, 1955], *Il tetto* [Vittorio de Sica, 1956] ou bien encore *La Ciociara* [Vittorio de Sica, 1960].

Ces délimitations tiennent également compte des parcours cinématographiques des réalisateurs estampillés néoréalistes : Vittorio De Sica, Luchino Visconti et Roberto Rossellini en constituent la *trinité canonique* comme l'appelle Jean Gili, suivis de près par des cinéastes tels que Giuseppe de Santis, Luigi Zampa, Pietro Germi, Renato Castellani, Alberto Lattuada, Luciano Emmer, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Mario Soldati et Aldo Vergano. Ces cinéastes, fréquemment cités, se trouvent généralement secondés par les mêmes scénaristes : Cesare Zavattini, dont il sera amplement question au cours de cette étude puisque celui-ci a été amené à travailler à plusieurs reprises en Amérique latine, forme ainsi un solide binôme aux côtés de Vittorio De Sica, entre le milieu des années quarante et la fin des années cinquante. Le nom de Sergio Amidei, autre scénariste à la productivité débordante, se voit également généralement associé aux grandes réalisations néoréalistes durant cette période.

Se pose ensuite la question des films néoréalistes en électrons libres, réalisés en dehors de la période supposée *règlementaire*, et/ou par des cinéastes s'inscrivant dans d'autres tendances cinématographiques. Federico Fellini, Michelangelo Antonioni et Pier Paolo Pasolini ont tous trois débuté leurs carrières comme scénaristes et assistants auprès des pères fondateurs néoréalistes mais s'en démarquent rapidement pour

⁷ SEKNADJE-ASKENAKI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, 263 p.

formuler de nouveaux postulats artistiques souvent rassemblés sous l'étiquette fourre-tout de *nouveau cinéma*. S'ils succèdent au néoréalisme sans s'en revendiquer nécessairement, ils réalisent cependant, au début de leurs carrières respectives, de curieux hybrides à mi-chemin entre l'héritage de leurs prédécesseurs et l'expression cinématographique qui les caractérisera à l'avenir. Dans cette catégorie peuvent être placés, entre autres, *La strada* [Federico Fellini, 1954], *Il grido* [Michelangelo Antonioni, 1957] et *Mamma Roma* [Pier Paolo Pasolini, 1962]. On peut alors potentiellement s'interroger sur l'existence d'une sensibilité ou d'une essence néoréaliste qui dépasserait les bornes temporelles que l'on a bien voulu lui fixer.

Précisons que l'ampleur de ce corpus filmique est également variable. Michel Serceau compte plus de quarante films d'inspiration néoréaliste réalisés entre 1945 et 1954⁸. Encore une fois, ce décompte dépend aisément des limites temporelles fixées. Si l'on prolonge l'existence du néoréalisme jusqu'à la fin des années cinquante, alors le nombre total de productions peut facilement augmenter. Dans les divers cas de figure, on relève une productivité non négligeable même si les réalisations néoréalistes ne représentent alors qu'une infime part du marché cinématographique de l'Italie d'après-guerre. La fiabilité des démarcations de ce corpus est également incertaine, dans la mesure où *l'identité du moribond*, comme l'écrit Amédée Ayfre, ne répond pas à une définition exacte :

« Il n'est guère passé d'année, au moins depuis 1948, qui n'ait enregistré quelque déclaration concernant la mort définitive du néoréalisme. [...] Mais pour pouvoir diagnostiquer officiellement avec certitude la mort ou la vie d'un individu, ne faut-il pas d'abord être sûr de son identité ? Or, lorsqu'il s'agit du néoréalisme, ce n'est jamais le même mort que l'on enterre ou le même vivant qui ressuscite. Chaque spécialiste a sa définition particulière, ce qui lui permet de prolonger ou de raccourcir sans scrupules la vie d'un patient toujours plus ou moins moribond⁹. »

Le néoréalisme ne peut se définir en tant qu'école cinématographique et s'apparente davantage à un mouvement spontané exempt de toute concertation préalable, nécessaire à l'élaboration d'une orientation théorique. Aucun manifeste n'a été rédigé collectivement et les termes d'une esthétique commune n'ont donc jamais été

⁸ SERCEAU Michel, *op. cit.*, p. 118

« Entre 1945 et 1954, les 43 films que l'on peut ranger dans la catégorie du néoréalisme ne représentent que 5 % de la production italienne. »

⁹ AYFRE Amédée, « Du premier au second néoréalisme » in *Etudes cinématographiques* n° 32-35, 1964, p. 55

établis. Comble de cette situation, nombreux furent les cinéastes, supposés néoréalistes, à ne pas avoir conscience de leur participation à cette dynamique cinématographique. Le néoréalisme enferme ainsi chiens et chats dans le même sac, comme le disait André Bazin, et sous cette étiquette, diverses orientations artistiques distinguent les cinéastes les uns des autres.

Véristes, documentaristes et humanistes

On observe tout d'abord chez certains néoréalistes une forte influence du romancier sicilien Giovanni Verga. Dès la fin du XIXe siècle, il est question, dans l'œuvre de Verga, et plus spécifiquement dans le cycle romanesque intitulé *I vinti* (*Les vaincus*), de l'humilité et de la résignation des plus démunis et du déterminisme social ambiant. L'auteur adopte un regard désabusé sur la religion et sur la destinée humaine en général. S'ajoute à cela l'idée d'un découragement et, par là même, de l'abandon de toute tentative de lutte. Les questions sociales sont amplement exposées et notamment la question dite méridionale, portant sur les déséquilibres économiques d'une Italie divisée entre l'essor industriel du nord et l'archaïsme du sud du pays. Ce sud accablé se trouve ainsi au cœur d'*I malavoglia*, roman de Verga duquel s'inspire Luchino Visconti pour la réalisation de *La terra trema* [1948] qui devait initialement être complété par deux autres volets, l'un sur la question agraire, et l'autre sur les mines de soufre. Observons par ailleurs que cette tradition littéraire naturaliste était déjà au cœur des œuvres du réalisme poétique français, courant cinématographique ayant influencé certains réalisateurs néoréalistes et notamment Luchino Visconti, qui fut l'assistant de Jean Renoir sur le tournage de *Partie de campagne* [1936] ainsi que sur celui des *Bas-fonds* [1937]. Comme l'observe très justement Enrique Seknadje-Askenazi : « L'écrivain Verga devait être au futur cinéma italien ce que Zola et Maupassant ont été au réalisme poétique français¹⁰ ». Les deux ont en commun l'exploration de milieux sordides, de ports, de banlieues industrielles maussades, de tavernes moroses, de ruelles sombres et de coupe-gorges. C'est dans cette tradition vériste que s'inscrivent les premiers films de Luchino Visconti, que l'on évoque *Ossessione* [1943], *La terra trema* [1948], ou bien encore, un peu plus tard, *Rocco e i suoi fratelli* [1960]. Tous dépeignent, d'une façon ou d'une autre, des personnages malmenés en situation d'échec et comme

¹⁰ SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, « A propos de la distinction, dans le champ du cinéma, entre néoréalisme littéraire et néoréalisme documentaire » in CASSAC Michel, *Littérature et cinéma néoréalistes : réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 230

l'écrit Marcel Martin : « Plutôt que ce qui naît, il [Luchino Visconti] excelle à peindre ce qui meurt. [...] Pour lui les hommes sont violents, la nature est cruelle et les sociétés se défendent avant de mourir¹¹ ».

L'œuvre néoréaliste rossellinienne s'apparente quant à elle davantage au courant dit des *documentaristes*, auquel sont également assimilés des cinéastes tels que Francesco De Robertis ou Luciano Emmer. Du cinéaste Roberto Rossellini, Jacques Rivette écrira dans les *Cahiers du Cinéma* qu'il ne *démontre* pas mais qu'il *montre*¹². La période néoréaliste de Rossellini se matérialise avant toute chose par sa trilogie d'après-guerre composée de *Roma città aperta* [1945], de *Paisà* [1946] et de *Germania anno zero* [1947]. Le premier, et sans aucun doute le plus fictionnalisé des trois films, a pour sujet la résistance des partisans italiens dans une Rome occupée et la traque sans répit alors menée par la Gestapo. Le second, dont il sera amplement question lors de la troisième partie de cette étude, est divisé en six unités narratives indépendantes et évoque le conflit belliqueux, à six moments et en six lieux distincts, du sud au nord de l'Italie. Le dernier volet a pour cadre Berlin détruite, et pour sujet la survie d'un jeune garçon d'une dizaine d'années nommé Edmund et de sa famille. La filmographie de Roberto Rossellini marque ensuite un tournant après sa rencontre avec l'actrice Ingrid Bergman qu'il fait tourner dans plusieurs long-métrages. *Stromboli* [1950], tout comme *Europa 51* [1952], ces films dit *bergmaniens*, peuvent également entrer dans la période dite néoréaliste du réalisateur, et ce malgré la présence de la star hollywoodienne.

Le lieu commun qui consiste à associer l'improvisation à un procédé récurrent du néoréalisme, ne s'applique absolument pas à tous les cas de figure mais prend une réelle signification dans le cas de Roberto Rossellini. Là où Luchino Visconti s'applique avec minutie à la composition des plans ainsi qu'à l'organisation des décors, Roberto Rossellini affirme tourner sans repérage préalable des lieux et improviser sa mise en scène en fonction du décor. Il ajoute choisir ses acteurs de complément sur place, au moment du tournage et ne pas écrire les dialogues à l'avance. Notons par ailleurs que sa trilogie d'après-guerre se caractérise par un rapport direct, dénué de sentimentalisme bon marché, au profit d'une neutralité pour le moins glaciale. Il est fait recours à la violence afin d'évoquer, sur un ton juste, les ravages matériels et psychologiques de la

¹¹ MARTIN Marcel, « Visconti et l'Histoire » in *Cinéma* n° 79, septembre-octobre 1963, p. 37

¹² RIVETTE Jacques, « Lettre sur Rossellini » in *Cahiers du Cinéma* n° 46, avril 1955, p. 14

seconde guerre mondiale et nombre de ses personnages semblent ainsi hanter les ruines de la guerre comme des âmes en peine au beau milieu d'un purgatoire.

La trinité canonique néoréaliste comprend enfin le binôme formé par le réalisateur Vittorio De Sica et le scénariste Cesare Zavattini. Vittorio De Sica est un homme ambivalent qui jouera les jeunes premiers pendant dix ans, de la fin du muet à l'entrée en guerre de l'Italie, avant de débiter enfin la mise en scène en 1940. Il réalise, après 1945, plusieurs films indéniablement associés au courant néoréaliste parmi lesquels *Sciuscià* [1946], *Ladri di biciclette* [1948], *Miracolo a Milano* [1951] *Umberto D.* [1952] et *Il tetto* [1955]. L'œuvre néoréaliste de Vittorio De Sica délaisse les thèmes de la résistance et de la libération pour se concentrer sur les maigres drames sociaux vécus par les petites gens des grandes villes italiennes en période d'après-guerre. L'orientation néoréaliste qu'il propose est ainsi souvent associée à cette idée un peu vague d'un courant dit humaniste à propos duquel André Bazin écrit :

« Le style de Rossellini est d'abord un regard, quand celui de De Sica est d'abord une sensibilité. La mise en scène du premier investit son objet de l'extérieur. [...] C'est par la poésie que le réalisme de De Sica prend son sens¹³. »

Cesare Zavattini signe les scénarii des films précédemment cités et de bien d'autres encore, aux côtés du réalisateur Vittorio De Sica. Maître à penser du néoréalisme s'il en est, le scénariste se démarque par des théories jusqu'au-boutistes en matière de réalisme. Le cinéma s'est selon lui fourvoyé en suivant l'orientation prise par Georges Méliès plutôt que celle suggérée par les Frères Lumière. Cesare Zavattini prône ainsi ce que l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta qualifie de *retour au point zéro*¹⁴. Le scénariste préconise une théorie dite de la *filature* ou autrement nommée en italien, du *pedinamento*. S'opposant en tout point au cinéma-spectacle, le *pedinamento* consisterait à filmer vingt-quatre ou quarante-huit heures de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien. André Bazin commentait ainsi à propos de *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] : « il n'y a même pas là matière d'un fait divers : toute cette histoire ne mériterait pas deux lignes dans la rubrique des chiens écrasés ». On observe ainsi chez le scénariste une volonté de *déromantiser* le cinéma, de rejeter tout ce qu'il peut induire d'exceptionnel, en lui préférant les événements insignifiants de tous les jours. Le

¹³ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le néoréalisme*, Paris, Editions du Cerf, 1962, p. 74

¹⁴ BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano 2, dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Editori Laterza, 2010, p. 24

scénariste s'inscrit en porte-à-faux vis-à-vis des codes cinématographiques classiques et écrit à propos du choix de ces personnages :

« Je suis contre les gens exceptionnels, les héros. J'ai toujours eu contre eux une haine instinctive. Je me sens froissé par leur présence, exclu de leur monde comme des millions de mes semblables. Ils donnent des complexes d'infériorité à tout le public. L'heure est venue de dire à chaque spectateur qu'il est le vrai protagoniste de la vie¹⁵. »

Les scénarii zavattiniens se caractérisent par l'intérêt qu'il porte envers l'infiniment petit qui prend souvent la forme d'un détail précis, prélevé à un instant donné du quotidien d'un homme lambda. Comme le disait le scénariste, « je suis comme un peintre devant une prairie et qui se demande par quel brin d'herbe il doit commencer¹⁶ ». Ajoutons pour finir que son écriture se caractérise par sa linéarité, ce qui permet généralement à la critique d'évoquer la dimension proustienne de son œuvre.

Plusieurs autres cinéastes adoptent quant à eux une orientation plus politique inspirée par les textes du marxiste Antonio Gramsci. On compte, parmi ceux-ci, Aldo Vergano, Carlo Lizzani, Giuseppe de Santis, Francesco Maselli mais également Luchino Visconti déjà évoqué précédemment. Proches du PCI, tous participent à une remise en question du fonctionnement libéral. Leurs personnages sont régulièrement assimilés à la classe sociale à laquelle ils appartiennent et participent ainsi à la formation d'un regroupement. Citons à titre d'exemples les mondines de *Riso amaro* [Giuseppe De Santis, 1949], les paysans de la coopérative de *Caccia tragica* [Giuseppe De Santis, 1947] ou les ouvriers d'*Il sole sorge ancora* [Aldo Vergano, 1946]. Pour Raymond Borde et René Bouissy, cette orientation commune aux cinéastes cités s'oppose en tout point au *qualunquisme* exempt de tout positionnement politique de films également classifiés néoréalistes tels que *Vivere in pace* [Luigi Zampa, 1947] ou bien encore *Un giorno nella vita* [1946] du réalisateur Alessandro Blasetti, ancien soutien du régime mussolinien. Dans le premier comme dans le second, la violence des affrontements de la guerre est perçue de loin, soit depuis le huis-clos d'un village où il fait finalement bon vivre, soit depuis un paisible couvent de religieuses. Dans un cas comme dans l'autre, sont mis en scène des personnages qui jamais ne se positionnent en faveur ou en défaveur des événements se déroulant pourtant près de chez eux.

¹⁵ ZAVATTINI Cesare, « Une idée du néoréalisme » in *Positif* n°629-630, juillet-août 2013, p. 22

¹⁶ BAZIN André, *op. cit.*, p. 87

Prédominant ainsi plusieurs tendances nourries par diverses sensibilités politiques, philophiques et esthétiques. Mais si tous ces réalisateurs ont pu être associés, à un moment ou à un autre, à un même courant cinématographique, c'est parce qu'en toute logique et au-delà de leurs signes distinctifs, leurs œuvres présentaient certaines concordances.

Un cinéma de contenu aux procédés innovants

François Debreczeni souligne à raison l'importance de la synchronisation du phénomène néoréaliste et écrit :

« [...] la nouveauté réelle de la technique néo-réaliste réside dans l'emploi de pratiques auparavant dissociées et dans le fait que tout un groupe de cinéastes les a appliquées pour réaliser plusieurs films¹⁷. »

Les critiques et essayistes marxistes Raymond Borde et René Bouissy englobent quant à eux l'ensemble de la production sous l'étiquette d'*expérience de cinéma social* et donnent à leur démonstration ce titre éponyme en 1960. Le néoréalisme est alors :

« le reflet des problèmes nationaux de l'Italie d'après-guerre [et évoque] la réforme agraire, le banditisme, le sous-emploi, la situation des fonctionnaires, la condition de la femme, et plus généralement, l'absence de perspectives dans une économie en faible essor¹⁸. »

D'aucuns considèrent cependant l'importance accordée aux thématiques et aux procédés néoréalistes comme réductrice car faisant fi de la dimension philosophique du courant cinématographique, abordée par André Bazin à la fin des années cinquante¹⁹, puis dans les années quatre-vingt par Gilles Deleuze dans *L'image-temps*²⁰. Il nous semble pourtant essentiel de mentionner ces thématiques et procédés, toujours dans l'idée que ceux-ci ne sont pas employés gratuitement et de façon fortuite mais contribuent au contraire à *façonner* une appréhension du réel inédite, comme l'appellation *néoréaliste* le laisse entendre. Les quelques considérations à venir ne se privent donc pas de faire état de caractéristiques tangibles et matérielles susceptibles de former un socle commun identifiable, et par la suite observable chez d'autres cinéastes à

¹⁷ DEBRECZENI François, « La technique du néoréalisme » in *Etudes Cinématographiques* n° 32-35, 1964, p. 114

¹⁸ BORDE Raymond, BOUISSY André, *op. cit.*, 1960, p. 9

¹⁹ BAZIN André, *op. cit.*

²⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985

l'international potentiellement influencés par le néoréalisme. Ajoutons qu'il ne s'agit en aucun cas d'élaborer un recensement systématique de caractéristiques exigées. C'est le recours à plusieurs de ces thématiques ou à plusieurs de ces procédés qui définit, en partie, une réalisation comme néoréaliste, et non l'obligation impérative de les inclure de façon exhaustive au processus de réalisation.

Notons, pour commencer, que plusieurs thèmes récurrents semblent en effet s'imposer aux réalisateurs néoréalistes. Comme précisé précédemment, les fictions néoréalistes abordent les années de fascisme, la guerre, la résistance et la libération, puis l'après-guerre, le chômage et la délinquance, la marginalisation en milieu urbain, la réforme agraire et les conflits sociaux en milieu rural, la misère du *mezzogiorno* et, de façon plus générale, la condition des plus démunis, ces anti-héros en situation d'échec. Les néoréalistes font ainsi défiler à l'écran des chômeurs et des chômeuses, des orphelins et des enfants errants, des femmes au foyer, des prostituées, des servantes, des retraités dans le besoin, des ouvriers, des délinquants et des bandits, des paysans dépossédés, des vagabonds, des moribonds, etc. Comme le souligne Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, tous ces personnages, psychologiquement déphasés, ont en commun une inaptitude à l'action et surtout à la réaction, dans un monde où ils ne peuvent de toute façon plus agir²¹. Ces derniers entrent ainsi en porte-à faux avec le modèle du héros classique. Pour interpréter ces rôles, il a souvent été souligné que le néoréalisme avait eu recours à des acteurs non-professionnels, hommes et femmes, retenus pour incarner à l'écran des personnages dont la vie faisait écho à leur propre existence : « Le cinéma néoréaliste ne demande pas aux hommes qui l'intéressent des talents d'acteurs ; leurs aptitudes professionnelles ont à voir avec le métier d'être homme²² » écrivait Cesare Zavattini à ce propos. Ainsi, l'acteur qui incarnait Antonio Ricci, le célèbre voleur de bicyclette, était ouvrier dans une usine métallurgique de Rome et reprit son poste après le tournage du film. Nuançons notre propos en ajoutant que la présence d'acteurs non-professionnels n'empêche cependant pas les réalisateurs de confier certains rôles principaux à des acteurs expérimentés tels que Massimo Girotti, Aldo Fabrizi, Raf Vallone, Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Anna Magnani, Silvana Mangano, Sofia Loren, Giulietta Masina, Gina Lollobrigida ou bien encore Ingrid Bergman.

²¹ *Ibidem*

²² ZAVATTINI Cesare, « Une idée du néoréalisme » *op. cit.*, p. 21

Conjointement à ce choix de casting hybride, les dialogues sont souvent réduits à l'essentiel et restent d'une grande simplicité. Notons également que le langage n'y est pas uniformisé et que l'utilisation de dialectes et d'argot n'est pas exclue, puisque cela implique une notion supplémentaire d'immédiateté et d'authenticité : les échanges en sicilien des pêcheurs de *La terra trema* [Luchino Visconti, 1948] et d'*Una domenica d'agosto* [Luciano Emmer, 1949] ou bien encore le *romanesco*, parlé typiquement romain, font ainsi leur apparition sur les écrans comme manifestation d'une culture populaire.

Les conditions financières limitées dont s'accommodent les réalisateurs concernés, au sortir de la guerre, sont également devenues symptomatiques des productions néoréalistes. Notons que les faibles capitaux dont ils disposent les incitent à avoir recours à nombre de procédés techniques décrits dans le présent chapitre. On évoque ainsi aisément un cinéma nomade qui déserte les studios, au profit de tournages réalisés en décors réels. Là encore, plusieurs cas de figure peuvent contredire cet état de fait, comme par exemple les nombreuses séquences réalisées en studio par Vittorio De Sica, à l'occasion du tournage de *Sciuscià* [1946]. Malgré cela, les tournages en décors réels restent régulièrement usités par les néoréalistes, par souci budgétaire mais également par souci d'authenticité. Sont alors privilégiés les rues des grandes villes et les faubourgs ouvriers, mais le monde rural n'est pas pour autant délaissé des fictions néoréalistes et tout particulièrement devant la caméra de Giuseppe De Santis. La géographie italienne est rendue visible, même si le reflet obtenu n'est pas toujours des plus attrayants. Le paysage désolé des campagnes mornes du delta du Pô s'impose ainsi dans plusieurs films et notamment dans *Ossessione* [Luchino Visconti, 1943] *Il grido* [Michelangelo Antonioni, 1957] et *Il mulino del Po* [Alberto Lattuada, 1949]. Ces décors réels sont associés à une photographie en noir et blanc qui a souvent suscité nombre de commentaires. Si celle-ci n'est bien sûr pas uniforme, on peut tout de même souligner la récurrence d'une lumière crue non retouchée, imposant des tournages diurnes, tour à tour dominés par des teintes grisâtres ou des prises de vue très contrastées, en fonction de la luminosité naturelle.

Le travail de montage est quant à lui souvent linéaire et chronologique, appuyant une narration qui suit généralement une pente descendante. Notons le rejet d'un montage court correspondant à un cinéma plus emprunt à l'action ou à l'introduction d'un propos amené d'une façon didactique. Le rapport au temps est voulu authentique et

les plans séquence sont réguliers, dans la mesure où ils illustrent au mieux la continuité d'une action, sans ellipse d'aucune sorte. Dans cette même logique les temps morts sont loin d'être proscrits et participent à l'appréhension d'une temporalité des plus réalistes. Les flashbacks et autres flashforwards sont en revanche logiquement bannis, considérés comme une entorse faite au réalisme.

Plusieurs autres caractéristiques supposées imputables au néoréalisme italien s'avèrent davantage questionnables. L'utilisation, dite récurrente, de plans d'ensemble et de plans moyens au détriment des gros plans implique une distance nécessaire qui rappelle, d'une part, les photographies d'actualités et évoque, d'autre part, la nécessité constante d'associer l'homme à son environnement. Cependant, un cinéaste tel que Luchino Visconti ne se privera pas d'inclure de nombreux gros plans pour capter les rapports secrets entretenus entre Giovanna et Gino dans *Ossessione* [1943]. L'affirmation selon laquelle les mouvements de caméra restent peu élaborés se voit pareillement contredite par certains plans séquences complexes tels que ceux mis en place par le cinéaste précédemment cité ou bien encore par le recours à une grue quasiment systématique chez le réalisateur Giuseppe de Santis. De la même façon, s'il est dit et répété que les films néoréalistes ne comprennent que peu d'effets visuels, *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951] sera l'exception à la règle puisqu'il fera largement appel aux effets de montage en tout genre pour rendre possibles certaines scènes d'inspiration fantastique. Une autre affirmation consiste à souligner l'importance de l'improvisation dans la mise en scène. Cette allégation est aisément discutable s'il on en juge par la difficulté que les équipes de tournage pouvaient rencontrer à trouver de la pellicule vierge, au sortir de la guerre. Le matériel venant à manquer, il semble évident que les prises se devaient de ne pas être approximatives pour ne pas avoir à être répétées maintes et maintes fois.

Les intrigues des films néoréalistes sont quant à elles très souvent qualifiées d'insignifiantes. Cependant, plusieurs exceptions s'imposent encore et toujours à ce principe de départ. Roberto Rossellini fait ainsi largement appel au suspense et aux ressorts dramatiques habituels dans *Roma città aperta* [1945]. Le réalisme de Giuseppe De Santis se nourrit ainsi d'intrigues amoureuses et policières, que cela soit dans *Riso amaro* [1949], *Caccia tragica* [1947] ou bien encore *Non c'è pace tra gli ulivi* [1950]. La notion même de réalisme, fermement associée à l'ensemble du corpus, peut aussi

être remise en question car, comme le note Michel Serceau, les films eux-mêmes répondent parfois à plusieurs genres cinématographiques :

« [...] si la renaissance du cinéma italien fut marquée par le retour d'un cinéma de genre, les œuvres néoréalistes ne se sont elles-mêmes dégagées de cette influence que lentement et surtout fort inégalement. Des films comme *Au nom de la loi*, *Le Bandit* ou *Vulcano* ressortissent respectivement à l'ordre du western, du film noir et du mélodrame. S'inspirant d'un fait-divers (une propriétaire pousse son locataire au suicide et à des souvenirs personnels, le scénario d'*Umberto D.* rédigé par Cesare Zavattini n'est pas dépourvu de connotations mélodramatiques. [...] *Riso amaro* représente une tentative originale d'union de genres ou d'esthétiques multiples (opéra, film policier, réalisme socialiste, etc.)²³. »

Les caractéristiques supposées propres au néoréalisme peuvent en conclusion être réfutées, les unes après les autres. La grande diversité du corpus concerné fournira constamment un contre-exemple parfait à l'affirmation de telle ou telle pratique. Le néoréalisme est définitivement pluriel et toutes les nuances à observer le prouvent. Pourtant, les quelques généralités évoquées à l'instant ne doivent pas pour autant être dénigrées, dans la mesure où le courant cinématographique a eu, malgré tout, suffisamment d'unité pour s'imposer comme paradigme aux yeux de nombreux réalisateurs du monde entier.

Des retombées internationales

Le néoréalisme italien s'est exporté bien loin de ses frontières et son influence sur les cinématographies étrangères est un phénomène complexe de l'histoire du cinéma car cette problématique motive autant de réponses que de cas de figure particuliers. Bien des études universitaires témoignent de la multiplicité de cette influence et notamment le récent ouvrage collectif intitulé *Global neorealism, the transnational history of a film style* publié en 2012 sous la direction de Saverio Giovacchini et Robert Sklar²⁴. Dans leur introduction, les auteurs évoquent un néoréalisme aux multiples nationalités devenu, au fil du temps, *citoyen du monde*. De la même façon, la revue *Positif* a publié dans le numéro de juillet-août 2013 un dossier consacré à la question et intitulé *Le*

²³ SERCEAU Michel, *op. cit.*, p. 122

²⁴ GIOVACCHINI Saverio, SKLAR Robert, *Global neorealism: the transnational history of a film style*, University Press of Mississippi, 2012

*néoréalisme, précurseurs, protagonistes, héritiers*²⁵. Jean Gili et Michel Ciment, directeur de la revue, coordonnent là un ensemble d'articles qui témoignent non seulement de la diversité du néoréalisme italien mais également de ses antécédents et de son rayonnement planétaire. Les pistes d'étude sont nombreuses lorsqu'il s'agit d'évoquer ces multiples retombées à échelle mondiale même si, dans certains cas, la filiation mérite d'être débattue. Quelques cas significatifs doivent ici être cités afin d'illustrer un phénomène qui est loin d'être exclusivement latino-américain. Les réalisations dont il est ici fait état ne constituent en rien un catalogage exhaustif. Il s'agit plus modestement de rappeler les films les plus régulièrement cités par la critique et/ou par les historiens du cinéma au fil de nos lectures, lorsqu'il s'est agi de traiter la problématique de l'influence néoréaliste hors de ses frontières.

Les voisins européens

Les affinités entre le néoréalisme et les cinématographies étrangères se jouent parfois là où on ne les attend pas. Ainsi, à échelle européenne, les réalisations influencées par leurs plus ou moins proches voisins italiens s'avèrent plutôt éparées et discutables. Signalons tout d'abord quelques films supposés influencés et fonctionnant en électrons libres dans la mesure où aucune dynamique collective nationale n'accompagne la démarche de leurs créateurs. Parmi ceux-ci peut figurer *Le chantier des gosses* [1956] du cinéaste belge Jean Harlez, tourné dans un terrain vague du quartier populaire bruxellois des Marolles²⁶ et mettant en scène ses habitants. *Pokolenie* [*Génération*, 1955], premier long-métrage du polonais Andrzej Wajda, réinvestit les thématiques privilégiées de réalisateurs tels que Roberto Rossellini ou bien encore Carlo Lizzani, en évoquant le quotidien de jeunes résistants varsoviens en pleine domination allemande. *Hamnstad* [*Ville portuaire*, 1948], et *Sommaren med Monika* [*Un été avec Monika*, 1953], deux films du cinéaste suédois Ingmar Bergman, ayant respectivement pour environnement les docks de Göteborg et les quartiers populaires de Stockholm, démontrent également, pour beaucoup, une sensibilité néoréaliste. *Stella* [1955], du réalisateur grec Michael Cacoyannis, réinvestit une thématique familière du cinéma italien et notamment de Giuseppe de Santis puisqu'il traite de la condition de la femme

²⁵ GILI Jean, CIMENT Michel, « Le néoréalisme, précurseurs, protagonistes, héritiers » in *Positif* n° 629-630, juillet-août 2013, p. 4-71

²⁶ Ce témoignage bruxellois s'avère à l'époque plutôt dérangeant puisque se prépare alors l'Exposition Universelle de 1956.

grecque, ici dans les quartiers populaires d'Athènes. Enfin *Susuz Yaz* [Un été sans eau, 1963] du turc Metin Erksan, reconsidère la question agraire en choisissant de traiter les problèmes de sécheresse auxquels sont confrontés les paysans du pays.

En Angleterre, la question d'une influence néoréaliste sur le *free cinema* amène une réponse bien souvent mitigée. Les noms de Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson sont plus fréquemment associés à la notion de cinéma social qu'à celle de néoréalisme. *The loneliness of the long distance runner* [Tony Richardson, 1962], tout comme *A taste of honey* [Tony Richardson, 1961] portent en effet leur attention sur des personnages relégués au rang de rebuts de la société : dans le premier film, un jeune banlieusard désœuvré échoue dans un camp de redressement après avoir cambriolé un commerce ; dans le second, une collégienne abandonnée par sa mère alcoolique tombe enceinte d'un marin noir et cohabite avec un jeune homosexuel sans abri. Cependant, l'insistance à mettre en scène les classes moyennes et les minorités ne suffit pas pour autant, dans ce cas, à légitimer un lien de parenté certain, et le *free cinema* anglais s'impose ainsi bien davantage comme un courant à part entière. José Baldizzone, des *Cahiers de la Cinémathèque*, confirme cet état de fait dans son article intitulé *Le néoréalisme hors de ses frontières*²⁷ et associe cette absence de filiation concrète entre *free cinema* et néoréalisme au cas du cinéma français qui, selon nombre d'historiens, a fourni plus de prédécesseurs, Jean Renoir en tête, que de successeurs au courant cinématographique italien.

Les manifestations tangibles du néoréalisme en Europe semblent donc peu fréquentes, aléatoires, et lorsqu'elles existent, celles-ci relèvent davantage de l'ordre individuel que du collectif. Au regard de cette constatation, le cas de l'Espagne fait office d'exception. Malgré la dictature franquiste, le cinéma de la péninsule ibérique apparaît de loin et paradoxalement comme le plus réceptif au néoréalisme au sein de l'espace européen. Les autorités perçoivent bien évidemment d'un mauvais œil cette nouvelle tendance venue d'Italie et lui préfèrent un cinéma commercial politiquement inoffensif. Cependant et malgré la censure, de nombreux films espagnols réalisés principalement durant les années cinquante, peuvent potentiellement être associés au néoréalisme italien. Notons tout d'abord qu'une collaboration entre Luís Berlanga et Cesare Zavattini, à cette même période, devait donner lieu à l'écriture de quatre idées originales de scénarii. Le projet fut malheureusement censuré et ces films ne virent

²⁷ BALDIZZONE José, « Le néoréalisme hors de ses frontières » in *Cahiers de la Cinémathèque* n° 46-47, 1987

jamais le jour. Malgré ce climat peu propice, quelques réalisations sont pourtant parvenues à nourrir la question de l'influence néoréaliste sur le cinéma espagnol. Ainsi, *El pisito* [1959] de Marco Ferreri et Isidoro Ferry s'attaque au problème du logement sur le ton de la comédie satirique : Rodolfo, un quadragénaire dans le besoin, est amené à épouser sa vieille logeuse dans le seul but d'hériter de sa propriété à sa mort. Pour les critiques de la revue française *Cinéma* le parallèle ne fait aucun doute :

« *El pisito* est néoréaliste. Le spectateur découvre une Espagne misérable et vraie. Ici ni castagnettes, ni courses de taureaux. [...] En Italie où le néoréalisme paraît bien mort et la production actuelle est d'une affligeante médiocrité, mais dans une Espagne qui rappelle à bien des égards l'Italie des années 40, le simple réalisme est synonyme de courage et de lucidité. [...] La relève du néoréalisme viendra, elle vient déjà d'Espagne²⁸. »

Dans l'étude qu'il consacre à la représentation des enfants dans le cinéma ibero-américain, Juan Carlos Vargas Maldonado évoque quant à lui un deuxième film de Marco Ferreri intitulé *Los chicos* [1959] mettant en scène le quotidien de cinq jeunes garçons résidant dans un quartier populaire de Madrid²⁹. L'influence relevée par l'auteur est légitime, même s'il s'agit là, selon nous, d'un néoréalisme fortement édulcoré, nourri par des intrigues amoureuses d'une grande légèreté. *Muerte de un ciclista* [1955] et *Calle mayor* [1956] de Juan Antonio Bardem sont également souvent cités pour confirmer l'existence d'un néoréalisme espagnol, même si cette affirmation mérite d'être discutée, à notre jugement. D'autres fictions parviennent en revanche à acquérir une dimension hautement plus sociale et ce malgré un contrôle extrêmement strict opéré sur la production. *Surcos* [1951] de José Antonio Nieves Condes aborde ainsi les conséquences de l'exode rural massif des années cinquante et introduit des thèmes particulièrement délicats tels que la prostitution ou bien encore la délinquance. Emmanuel Larraz signale enfin quelques productions espagnoles remarquables au regard de la problématique posée et notamment le très éloquent *Segundo López* d'Ana Mariscal :

²⁸ « El pisito » in *Cinéma* n° 30, septembre-octobre 1958, p. 15

²⁹ VARGAS MALDONADO Juan Carlos, sous la direction d'Aberto Elena Díaz, *Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)*, 240 p., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, soutenue en juin 2008, p. 80

« L'un des films remarquables de cette époque est *Segundo López* (1952), d'Ana Mariscal, l'une des rares femmes metteur en scène en Espagne. Ce film injustement méconnu évoque peut-être mieux encore que *Surcos* le Madrid misérable de l'après-guerre, le Madrid du froid et de la faim où beaucoup d'enfants livrés à eux-mêmes dormaient dans la rue alors que les nantis étalaient un luxe insultant. [...] Antonio del Amo, un autre cinéaste tenté par le néoréalisme, a montré dans *Día tras día* (*Jour après jour*, 1951) quelques aspects de la vie des enfants livrés à eux-mêmes dans les rues de Madrid, et dans *Sierra Maldita* (*Montagne maudite*, 1954), la dure vie des charbonniers dans les montagnes andalouses. Mais il a reconnu qu'il s'agissait de films néoréalistes plutôt dans la forme que dans l'esprit, car il était impossible à l'époque d'évoquer au cinéma un problème social avec sérieux³⁰. »

Enfin *Los golfos* [1959], premier long-métrage de Carlos Saura, reste à notre avis l'un des cas de figure les plus représentatifs de cette synthèse, bien que le réalisateur rejette curieusement toute forme d'influence néoréaliste. Le film de Saura met en scène un groupe de jeunes adolescents cherchant à s'extirper de la misère sociale dans laquelle ils évoluent en devenant des vedettes de la tauromachie. En attendant ce miracle, Juan, Julián, Ramón, Chato, Paco et Manolo commettent de nombreux larcins sur les marchés environnants. Un impresario propose finalement à Juan de le faire entrer dans l'arène moyennant deux-mille pesetas. Pour se procurer une telle somme, la bande de voyous, ces *golfos* madrilènes, braquent un chauffeur de taxi puis l'employé d'une station service, entrant ainsi dans une spirale de la délinquance qui les mènera à leur perte.

L'internationale néoréaliste

Le néoréalisme italien s'est exporté bien loin de ses frontières européennes, avec davantage de succès et beaucoup plus de cohérence. Outre-Atlantique, cette influence apparaît de façon évidente dans *The little fugitive* [1953] de Morris Engel, Ray Ashley et Ruth Orkin, long-métrage qui relate le vagabondage de Joey, âgé de sept ans et originaire de Brooklyn. Après quelques détours, le jeune fugueur atteint Coney Island et trouve à se distraire au milieu des attractions foraines. Le film a souvent été considéré, à raison, comme le chaînon manquant entre le néoréalisme et *Les quatre-cents coups* [François Truffaut - 1959]. *On the Bowery* trouve également sa place au cœur de ce bref inventaire. Lionel Rogosin, pionnier du cinéma indépendant nord-américain, réalise ce

³⁰ LARRAZ Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Editions du Cerf, 1986, p. 124

docu-fiction en 1956 au cœur du Bowery, un quartier de New-York particulièrement sordide fréquenté par de nombreux clochards alcooliques. C'est là qu'un ancien cheminot nommé Ray trouve refuge. L'homme y arpente les bars auprès d'autres individus tout aussi désœuvrés et nécessiteux que lui. La spirale de l'alcool y est abordée avec véracité et ne laisse place à aucune échappatoire. Comme l'avait fait Cesare Zavattini pour les prostituées de *L'amore in città* [Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, 1953] Lionel Rogosin se limite à donner préalablement aux sans abris les sujets susceptibles d'amener la conversation et laisse ses protagonistes dérouler le fil de leur réflexion désabusée.

Cette influence néoréaliste n'est pas l'apanage du monde occidental puisque le cinéma italien a fait également écho dans des contrées qui étaient pourtant bien loin de partager les mêmes fondements socioculturels et religieux. En Inde, le succès du néoréalisme est sans appel. Il se manifeste pour la première fois dans le film *Do bigha zameen* [Deux hectares de terre, 1953] du réalisateur d'origine bengalie Bimal Roy. Tourné à Calcutta, à la fois en studio et en extérieur, le film relate l'histoire de Shambu qui émigre avec son fils vers la grande ville pour y trouver les fonds nécessaires au rachat de son lopin de terre. Shambu occupe plusieurs emplois précaires avant de rejoindre le sous-prolétariat de Calcutta. La cruauté de cette grande ville finira d'anéantir l'innocence et les derniers espoirs de cette famille rurale. Satyajit Ray, fondateur du Cine-Club de Calcutta, suivra également cette voie réaliste avec l'un de ces films cultes, *Pather panchali* [La complainte du sentier, 1955] pour lequel le réalisateur reconnaît ouvertement s'être inspiré de *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948]. Réalisé avec un budget infime, tourné dans un village bengali particulièrement pauvre et interprété par plusieurs acteurs non-professionnels, le film relate le quotidien d'une famille confrontée à la faim. Coupant court aux topiques de l'industrie cinématographique hindie, Satyajit Ray choisit de n'intégrer aucune séquence musicale chantée, préférant le son du sitar de Ravi Shankar. Citons également *Boot polish* réalisé en 1954 par Prakash Arora qui, comme le titre le laisse entendre, s'inspire de l'existence de petits cireurs de chaussures. Le parallèle s'impose de lui-même avec le *Sciusià* [1946] de Vittorio De Sica, réalisé huit ans auparavant. Enfin, *Newspaper boy*, film réalisé en 1955 par P. Ramdas, représentant du cinéma du Kerala, s'intéresse à un

adolescent orphelin ayant à sa charge ses frères et sœurs. Le film fait là aussi indéniablement écho au déterminisme social des productions italiennes néoréalistes.

En Iran, le phénomène est de moindre mesure mais reste perceptible dans le long-métrage *Djonoubé chahr* [1957] réalisé par Farrokh Gaffary. Le film met à profit les procédés de tournage néoréalistes pour raconter la triste destinée d'une jeune veuve des bas quartiers. La censure qui sévit alors dans le pays interdit la diffusion du film pour cause de *pessimisme démesuré*, dans la représentation qu'il donne à voir des classes populaires iraniennes. Plus d'une décennie plus tard, Nosrat Karimi, qui a effectué ses études de cinéma en Italie et qui a travaillé aux côtés de Vittorio De Sica en tant qu'assistant, réalise *Doroshkeh chi* [1971], portrait réaliste des populations pauvres du sud de Téhéran.

L'âge d'or du cinéma coréen voit lui aussi s'imposer sur les écrans un cinéma familial du néoréalisme. Citons à cette occasion Kang Taejin qui réalise *Mabu* [1961], film dans lequel il dépeint la triste existence d'un veuf boiteux parvenant à peine à subvenir aux besoins de sa famille. Le long métrage est filmé au milieu des décombres des affrontements armés entre les deux Corées, de part et d'autre du trente-huitième parallèle, et ce décor rappelle inévitablement les champs de ruines de *Paisà* [1946] et de *Germania anno zero* [1948] de Roberto Rossellini.

Il est souvent souligné le rôle essentiel joué par le néoréalisme dans le développement du cinéma égyptien. L'un des films les plus définitivement marqué par cet héritage, outre ses emprunts au film noir américain, reste sans aucun doute, aux yeux de la critique, *Bab-el-hadid* [*Gare centrale*, 1958] de Youssef Chahine qui met là en scène les petites gens s'afférant dans l'ombre des voyageurs transitant par la gare centrale du Caire. Le film de Chahine raconte ainsi, en décor réel, le quotidien d'un crieur de journaux, d'une vendeuse de boissons à la sauvette et d'un porteur de bagages. Salah Abou Seif s'inscrit également dans cette tendance réaliste avec *Laka yom ya zalem* [*Ton jour viendra*, 1951], adaptation du *Germinal* d'Emile Zola. Le réalisateur offre un portrait inédit de la société égyptienne et excelle à peindre le Caire populaire et goguenard, ses habitants et leurs petits métiers.

Le cinéma japonais n'est pas non plus en reste lorsqu'il s'agit d'évoquer l'influence du courant italien à travers le monde. Ainsi, dans le numéro de novembre 1953 des *Cahiers du Cinéma*, Georges Sadoul intitule-t-il son article *Existe-t-il un néoréalisme japonais ?*, après avoir assisté à la projection du film *Genbaku no ko* [*Les*

enfants d'Hiroshima, 1952] de Kaneto Shindô au Festival de Cannes. Cependant, cette réflexion peut s'étendre à d'autres productions telles que *Kanikôsen* [*Pêcheurs de crabe*, 1953] de So Yamamura ainsi que *Shinkû chitai* [*Zone de vide* ou *La vie de caserne*, 1952] et *Taiyo no nai machi* [*Quartier sans soleil*, 1954] de Satsuo Yamamoto. Les prémices de l'œuvre d'Akira Kurosawa peuvent également être mentionnées, à commencer par *Yoidore tenshi* [*L'ange ivre*, 1948] : le protagoniste de ce film nommé Sanada est un médecin porté sur l'alcool qui vit dans un quartier pauvre de Tokyo. Il se trouve un jour confronté à un jeune voyou blessé par balle et atteint d'une maladie incurable, avec lequel il instaure une relation amicale. Citons également *Nora inu* [*Chien enragé*, 1949] qui a pour cadre la difficile conjoncture du Japon d'après-guerre et une population dans le besoin qui survit grâce aux tickets de rationnement. Au détour de la recherche de son arme de service volée par un pickpocket lors d'un trajet en transport en commun, un policier déguisé en vagabond découvre les bas-fonds de Tokyo, depuis ses modestes échoppes d'alimentation jusqu'aux cabarets et autres bars à entraînements. Enfin, *Ikiru* [*Vivre*, 1952] nous narre l'histoire de Watanabe, un vieux fonctionnaire de condition modeste cherchant à faire le bien autour de lui avant de mourir.

Notons pour conclure que ce succinct tour d'horizon des retombées néoréalistes reste bien entendu subjectif et s'autorise des limites temporelles restreintes qui courent de l'immédiat après-guerre jusqu'au tout début des années soixante-dix. Pour d'autres chercheurs et critiques, cette influence couvre une période historique bien plus étendue et touche de près aux problématiques de réalisateurs contemporains³¹. Nombre d'autres pistes de recherche restent donc envisageables.

³¹ C'est par exemple le cas des iraniens Abbas Kiarostami et Mohsen Makhmalbaf ainsi que des coréens Kim Ki-Duk et Lee Chang-Dong.

Chapitre 2

Un néoréalisme latino-américain ?

La question de l'influence néoréaliste en Amérique latine a souvent été abordée par le passé. Les liens de parenté ont été cités, maintes fois rappelés au cours de l'historiographie dédiée aux cinémas latino-américains. Jorge Ruffinelli effectue ainsi un tour d'horizon des cinématographies marquées par le sceau du néoréalisme dans un article qu'il intitule *El neorrealismo en cinco países de América latina : un camino hacia la verdad*³². Paulo Antonio Paranaguá, dans son ouvrage *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*³³, approfondit la réflexion et différencie, au sein du courant des nouveaux cinémas latino-américains, deux générations distinctes de réalisateurs : la première, née à la fin des années vingt qu'il qualifie de néoréaliste, et la seconde, formée par des cinéastes plus jeunes et beaucoup plus emprunts à un cinéma militant. Paranaguá effectue ainsi une révision critique du corpus latino-américain supposé néoréaliste et s'interroge sur le processus de continuité mais également sur le phénomène de transculturation. La thèse de Juan Carlos Vargas Maldonado intitulée *Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine ibero-americano (1990-2003)* consiste, quant à elle, en une étude transversale de réalisations datant des années 1990 et 2000³⁴. Pour introduire son propos, le chercheur consacre avant toute chose un chapitre à la question de l'influence néoréaliste sur les cinémas vénézuélien, brésilien, espagnol, argentin, chilien, bolivien et colombien, entre le début des années cinquante et le début des années quatre-vingt. Cependant et afin de répondre à la problématique posée, cette approche reste bien entendu centrée autour de

³² RUFFINELLI Jorge, « El neorrealismo en cinco países de América latina : un camino hacia la verdad » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 20-31

³³ PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, op. cit.

³⁴ VARGAS MALDONADO Juan Carlos, op. cit.

la question de la représentation des enfants. Enfin, dans l'article *From italian neorealism to new latin american cinema : ruptures and continuities during the 1960s*, tiré du récent ouvrage collectif *Global neorealism : the transnational history of a film style*, Mariano Mestman se concentre sur les limites temporelles de cette influence à échelle latino-américaine. Reprenant le cours de la réflexion de Paulo Antonio Paranaguá, l'auteur de l'article fait état de la concomitance de deux générations de réalisateurs et évoque les réactions de rejet qu'a pu susciter le néoréalisme chez les plus jeunes, à partir des années soixante.

Si les films abordés par les auteurs précédemment cités ont tous été associés au savoir-faire de leurs prédécesseurs italiens, c'est qu'ils partagent avec eux nombre de points communs. Le présent chapitre cherche donc à établir en quoi consistent ces *constantes néoréalistes* observables et communes aux réalisations italiennes et aux films latino-américains d'influence néoréaliste. Pour plus d'exactitude vis-à-vis du corpus retenu, il sera d'abord question de convoquer les œuvres concernées au regard d'un découpage national comprenant le Mexique, le Brésil, le Venezuela, l'Argentine et le Chili. Il s'agira ensuite, dans un second temps, d'associer ces réalisations aux films-sources italiens, mais aussi de souligner les rapports interfilmiques entretenus entre les films latino-américains eux-mêmes, dans la mesure où ces derniers ont démontré suffisamment d'unité pour être englobés par certains historiens du cinéma sous l'hypothétique étiquette de *néoréalisme latino-américain*³⁵. Ce détour indispensable vers des cinématographies autres que celle qui nous occupe principalement, a pour fonction, de définir le néoréalisme latino-américain afin de mettre plus aisément en évidence la particularité des productions cubaines dites d'influence néoréaliste réalisées après la Révolution.

Inventaire néoréaliste latino-américain

Entre le milieu des années cinquante et la fin des années soixante, émergent, dans divers pays d'Amérique Latine, ce que l'on a pu désigner par la suite comme les *nouveaux cinémas latino-américains*. Les représentants de ce nouveau courant cinématographique ne préconisent alors aucun modèle préétabli précis mais tous

³⁵ La question divise de savoir s'il existe ou non un néoréalisme proprement latino-américain. Pour Jorge Ruffinelli, la réponse est négative tandis que pour Juan Carlos Vargas Maldonado la notion est tout à fait envisageable.

témoignent un rejet manifeste du star-system hollywoodien, d'ailleurs en crise à cette période, et ne tolèrent pas davantage les productions commerciales mélodramatiques et populistes alors en vigueur dans certains de leurs pays respectifs. Les anime au contraire la volonté de mettre en place une production nationale empreinte de réalisme. Les influences des nouveaux cinémas latino-américains sont multiples mais il est communément admis que ceux-ci se trouvent fortement redevables vis-à-vis du néoréalisme italien. Une quarantaine de réalisations constitue ainsi, selon Paulo Antonio Paranaguá *l'inventaire néoréaliste latino-américain*, sur une période d'environ vingt ans³⁶. Le phénomène est à ce point important pour que l'auteur évoque l'existence d'une *génération néoréaliste* en Amérique latine qu'il nomme également *génération de 29*, soit un ensemble de cinéastes nés à la fin des années vingt et âgés d'une vingtaine d'années au moment de la sortie en salle du *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948]. A partir de ces constatations, l'auteur élabore une liste de réalisateurs, de producteurs, de personnalités du cinéma et d'écrivains faisant selon lui partie de cette génération et cite, pêle-mêle, les cubains Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, José Massip, Eduardo Manet, Guillermo Cabrera Infante, Roberto Fandiño, Ramón F. Suárez, Jorge Herrera, Edmundo Desnoes, Walfredo Piñera, Héctor García Mesa, José Triana, Ambrosio Fornet, Alberto Roldán, Enrique Pineda Barnet, Iván Nápoles et Néstor Alméndros ; les brésiliens Nelson Pereira Dos Santos, Roberto Santos, Rodolfo Nanni, Geraldo y Renato Santos Pereira, Jorge Ileli, Flavio Tambellini, Walter Hugo Khouri, Trigueirinho Neto, Ruy Guerra, Roberto Farías, Joaquín Pedro de Andrade, Eduardo Coutinho et Paulo César Saraceni ; les argentins Leopoldo Torre Nilsson, Simón Feldman, Fernando Birri, Manuel Antín, David José Kohon, José Antonio Martínez Suárez, Mauricio Berú, Mario David, Jorge Prelorán, Rodolfo Kuhn, Alejandro Saderman et Héctor Olivera ; les mexicains Manuel Barbachano Ponce, Benito Alazraki, José Miguel García Ascot, Rubén Gámez, Alberto Isaac et Alfonso Arau ; les chiliens Patricio Kaulen, Aldo Francia, Sergio Bravo, Lautaro Murúa, Helvio Soto et Pedro Chaskel ; les péruviens Armando Robles Godoy, César Villanueva, Manuel Chambi et luís Figueroa ; les vénézuéliens Margot Benacerraf, Román Chalbaud et Carlos Rebolledo ; les boliviens Jorge Ruiz et Humberto Ríos ; les uruguayens Ugo Ulive et Mario Handler ; les colombiens Gabriel García Márquez, Francisco Norden et José María Arzuaga³⁷. Est-ce à dire que l'ensemble des

³⁶ PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, op. cit., p. 174

³⁷ *Ibidem*, p. 171-172

personnalités nommées ont produit des œuvres d'inspiration néoréaliste ? La réponse est bien entendu négative. Il est davantage question, pour Paulo Antonio Paranaguá, de délimiter un ensemble d'artistes ayant effectué leur formation et, par la suite, contribué à un renouveau cinématographique dans leurs pays respectifs, à une période donnée où le néoréalisme italien avait, de par le monde, le vent en poupe. L'auteur conclue son propos en ces termes :

« La question de l'inventaire néoréaliste latino-américain reste ouverte, même si l'on peut l'estimer à une trentaine ou à une quarantaine de titres, un ensemble quantitativement significatif. [...] Nulle part ailleurs dans le monde, hors des frontières italiennes, le néoréalisme n'a atteint un si grand volume et une si grande cohésion, ni en Inde, ni en Egypte, ni en Espagne, aussi importants soient certains films et certains noms tels que ceux de Satyajit Ray, Youssef Chahine ou José Antonio Nieves Conde³⁸. »

Si le phénomène reste tangible aux quatre coins du globe, comme observé précédemment, il est vrai qu'il prend une ampleur des plus significatives en Amérique latine. Sont ici retenues, pour illustrer ce phénomène, seize réalisations. Certaines sont à notre jugement, particulièrement explicites tandis que d'autres, pourtant constamment rappelées par les historiens du cinéma, s'avèrent moins convaincantes. Enfin, certains films cités ne participent qu'en tant que chaînons manquants à cette filiation néoréaliste, ne s'en revendiquent pas nécessairement, mais restent essentiels à l'appréhension du processus. Seront ainsi tour à tour abordés *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950], *Raíces* [Benito Alazraki, 1953], *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos Santos, 1955], *Rio zona norte* [Nelson Pereira Dos Santos, 1957], *Vidas secas* [Nelson Pereira Dos Santos, 1963], *Cinco vezes favela* [Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquín Pedro de Andrade, Leon Hirzman, 1962], *La escalinata* [César Enríquez, 1950], *Araya* [Margot Benacerraf, 1959], *Tire dié* [Fernando Birri, 1960], *Los inundados* [Fernando Birri, 1962], *Crónica de un niño solo* [Leonardo Favio, 1965], *El secuestrador* [Leopoldo Torre Nilsson, 1958], *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967], *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969], *El chacal de Nahueltoro* [Miguel Littín, 1969] et *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967].

³⁸ *Ibidem*, p. 174

« El inventario del neorrealismo latinoamericano permanece una cuestión abierta, aunque pueda estimárselo en unos treinta o cuarenta títulos, un conjunto numéricamente significativo. [...] Fuera de Italia, el neorrealismo no adquirió tal volumen y organicidad en otra parte del mundo, ni en la India, ni en Egipto, ni en España, por más importancia que tengan determinadas películas y nombres como Satyajit Ray, Youssef Chahine o José Antonio Nieves Conde.»

Les prémices mexicaines

Le cinéma mexicain vit depuis le milieu des années trente, et plus encore durant la seconde guerre mondiale, ce qui restera comme son âge d'or. Outre les grands succès de réalisateurs tels qu'Emilio Fernández et Fernando De Fuentes, l'industrie cinématographique mexicaine produit en grande quantité des comédies burlesques, des *comedias rancheras*, des mélodrames, des comédies musicales, des films fantastiques, des films de cabaret soit, en résumé, un panel varié de genres cinématographiques vendeurs. Les films sont alors réalisés en studios, vite tournés et vite consommés. Le cinéma mexicain impose ainsi, à l'image de son proche voisin hollywoodien, un véritable star-system : María Félix, Pedro Arméndariz, Dolores Del Río, Mario Moreno Reyes deviennent des célébrités à part entière et le cinéma mexicain s'impose alors de façon expansionniste aux quatre coins de l'Amérique latine, jusqu'à se hisser, durant un temps, au premier rang mondial des cinémas de langue espagnole. Pourtant, au début des années cinquante, ces formules commerciales semblent s'essouffler peu à peu. D'autres perspectives vont alors poindre chez certains réalisateurs et producteurs, soucieux de proposer de nouvelles orientations artistiques. Le cinéma mexicain est loin d'avoir été le plus réceptif au néoréalisme mais il présente au cours de son histoire deux œuvres phares, qui, chronologiquement, ont su devancer et ouvrir la voie à l'orientation néoréaliste latino-américaine.

Los olvidados, troisième réalisation mexicaine de l'espagnol Luís Buñuel après *Gran casino* [1947] et *El gran calavera* [1949] intervient, en 1950, à contre-courant des formules sclérosées des productions commerciales évoquées à l'instant. Le film relate la dure existence de Pedro, Jaïbo, Ojitos, Julián et Meche, cinq enfants et adolescents issus des bidonvilles de Mexico, sans repères parentaux fiables. A sa sortie de prison, Jaïbo cherche à se venger de Julián, selon lui responsable de son incarcération. L'affrontement entre les deux garçons vire au drame et Jaïbo tue Julián en présence de Pedro, rapidement rongé par la culpabilité. Malgré des corrélations thématiques évidentes, la parenté du film vis-à-vis du cinéma italien d'après-guerre se doit cependant d'être grandement nuancée. En effet, l'adhésion de Luís Buñuel au néoréalisme reste contestable puisqu'il se dit lui-même non conforme au postulat de départ de ce courant artistique qu'il considère comme anti-cinématographique :

« Mises à part quelques exceptions, le néoréalisme n'a rien fait pour que ne ressurgisse dans ses films ce qui est propre au cinéma, je veux dire par là, le mystère et le fantastique. [...] Pour un néoréaliste, un verre est un verre et rien de plus que cela [...] Mais ce même verre, contemplé par différentes personnes, peut être mille choses à la fois³⁹. »

Les vieux démons surréalistes de l'auteur d'*El perro andaluz* [1929] détourneront toujours Luís Buñuel de cette orientation et, comme l'écrivait très justement Paulo Antonio Paranaguá, « le surréalisme n'est définitivement pas soluble dans le néoréalisme⁴⁰ ». Cependant, Luís Buñuel a toujours revendiqué parmi les sources d'inspiration de *Los olvidados* les *sciuscìa* italiens de Vittorio De Sica et de Cesare Zavattini⁴¹. Jorge Ruffinelli valide ce parallèle et observe d'ailleurs avec justesse qu'une des scènes capitales du film mexicain, à savoir l'assassinat de Pedro par Jaibo, est un calque de la scène-clé de *Sciuscìa* [1946] relatant l'assassinat de Giuseppe par Pascuale⁴². Quoiqu'il en soit, il reste certain que *Los olvidados* inaugure, au sein de la production mexicaine et latino-américaine, des thématiques sociales libérées du poids des topiques du mélodrame. Juan Carlos Vargas Maldonado évoque ainsi le film comme un *modèle paradigmatique* [sic], au regard de l'objet d'étude principal de sa thèse, à savoir la représentation des enfants, des adolescents et des jeunes marginaux. Ce modèle préfigure alors pour l'auteur ce que donneront à voir, quelques années plus tard, les nouveaux cinémas latino-américains. Le film de Luís Buñuel reste ainsi, et malgré les contradictions relevées, un chaînon manquant essentiel vers un cinéma latino-américain réaliste.

Au sein de la réflexion menée autour de l'émergence d'un néoréalisme latino-américain, un second film mexicain fait date et ce, aussi bien à échelle nationale qu'internationale⁴³. Ce coup d'éclat intitulé *Raíces* est réalisé par Benito Alazraki, trois ans après *Los olvidados*. Le film coupe également court aux modèles établis de l'industrie cinématographique mexicaine, alors en vogue, et adapte le recueil de nouvelles de l'écrivain Francisco Rojas González intitulé *El diosero*. Cette œuvre

³⁹ BUÑUEL Luís, « El cine instrumento de poesía » in *Cine Cubano* n° 78-79-80, 1972-1973, p. 116
« Salvo excepciones no ha hecho nada el neorealismo para que resalte en sus filmes lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico.[...] Para un neorealista un vaso es un vaso y nada más que eso. [...] Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas. »

⁴⁰ PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, op. cit., p. 195

⁴¹ BUÑUEL Luís, *Mon dernier soupir*, Paris, Editions Robert Lafont, 1982, p. 246

⁴² RUFFINELLI Jorge, op. cit., p. 23

⁴³ *Raíces* reçoit le prix international de la critique lors de la huitième édition du Festival de Cannes en 1955

atypique opte pour un format en épisodes et propose des thématiques intimement liées à la question indigène. Le premier épisode s'intitule *Las vacas* et met en scène un groupement Otomie filmé dans le village d'Ixmiquilpan, en plein cœur d'une zone particulièrement aride. Les périodes de sécheresse y sont monnaie courante et la survie économique des habitants fortement compromise, à l'image du jeune couple protagoniste, parents d'un nouveau-né. Pour subvenir à leurs besoins les plus immédiats, la mère se voit dans l'obligation d'abandonner mari et enfant pour travailler comme nourrice auprès d'une famille fortunée. Un deuxième épisode intitulé *Nuestra Señora* s'intéresse à la présence d'une anthropologue américaine venue dans l'état du Chiapas pour étudier la nature dite sauvage et primitive des indiens des communautés Tzotzil et Chamula. Ces derniers mettront cependant rapidement à mal les solides *a priori* de la jeune chercheuse. *El tuerto*, troisième volet du film, se déroule dans une ville du Yucatán. Un enfant borgne nommé Ángel y est constamment victime des railleries de ses camarades. Sa mère implore alors les rois mages de guérir son fils et effectue avec lui le pèlerinage jusqu'à la fête du sanctuaire de Tizimín où se mêlent pratiques catholiques et usages païens. Au lieu du miracle attendu, le jeune Ángel deviendra totalement aveugle après avoir été brûlé aux yeux par une étincelle. *La potranca*, quatrième et dernier épisode du film, se déroule sur la côte de Veracruz dans le Golfe du Mexique. Don Eric, archéologue, et sa compagne Viviane, séjournent dans le village de Papantla pour y étudier une pyramide du Tajin construite par les indiens Totonèques. L'homme s'éprend de Xanath, une jeune domestique indigène qui refuse ses multiples avances. Après avoir tenté en vain de monnayer la jeune-fille auprès de son père, Don Eric se voit dans l'obligation de quitter les lieux. Le film n'hésite donc pas à aborder des problématiques peu attrayantes sous l'hospice d'une fatalité que l'un des personnages d'*El tuerto* résumera parfaitement en ces termes :

No te quejes niño, que a la tierra solo venimos a sufrir.

D'aucuns assimilent alors cette production indépendante à faible coût, interprétée par des acteurs non-professionnels en décors extérieurs, aux pratiques néoréalistes. Une narration nonchalante et la durée inhabituelle des plans, fixes pour la plupart, ont également contribué à nourrir cette filiation, d'ailleurs la seule relevée par Raymond Borde et René Bouissy dans leur célèbre étude du mouvement cinématographique italien lorsqu'ils abordent la question de l'influence néoréaliste en

Amérique Latine. Malgré un accueil européen très favorable, et notamment lors de sa projection au Festival de Cannes, la critique mexicaine reproche à Benito Alazraki une approche superficielle emprunte d'exotisme et l'accuse d'adopter à l'égard des communautés indigènes une morale bien pensante reposant, pour l'essentiel, sur le mythe du bon sauvage. Les rapports conflictuels entretenus avec la population blanche ne laissent également que peu de place à la nuance.

Outre le débat entretenu autour de l'influence néoréaliste de *Raíces*, le film a par ailleurs pour mérite de lancer une équipe de collaborateurs autour du producteur Manuel Barbachano Ponce. Cette équipe se compose ainsi principalement de Benito Alazraki, de Fernando Gamboa, de José Miguel García Ascot et de Carlos Velo. Ces derniers, comme nous le verrons ultérieurement, joueront un rôle particulièrement important dans les rapports entretenus entre néoréalistes et cinéastes latino-américains puisqu'ils garantiront, entre autres, la venue du scénariste Cesare Zavattini au Mexique ainsi qu'à Cuba. *Raíces* apparaît donc *a posteriori* comme une expérience cinématographique hors-normes mais surtout comme la carte de visite d'un nouveau conglomerat de cinéastes en devenir, bientôt en contact avec les néoréalistes italiens.

Le pionnier néoréaliste du cinema novo : Nelson Pereira Dos Santos

A l'image de la production mexicaine, les studios de São Paulo et de Rio de Janeiro produisent en majorité, jusqu'au début des années soixante, des films populistes, des comédies musicales, des parodies de films hollywoodiens ou bien encore des mélodrames. Mais parallèlement à l'exploitation de ces *chanchadas*, de jeunes cinéastes débutants œuvrent pour un renouveau cinématographique à partir du milieu des années cinquante. Le néoréalisme à la brésilienne voit le jour devant la caméra du réalisateur Nelson Pereira Dos Santos, à commencer par son diptyque carioca *Rio 40 graus* et *Rio zona norte*, deux films réalisés respectivement en 1955 et 1957⁴⁴. A l'instar d'une Rome maintes fois immortalisée par les réalisateurs italiens, Nelson Pereira Dos Santos octroie le premier rôle de ses deux longs-métrages à la mégapole brésilienne. *Rio 40 graus*, tourné sans permis, explore Rio de Janeiro le temps d'un dimanche. Construit sur le modèle-type du film choral, il nous est donné de suivre, tour à tour, l'itinéraire de cinq

⁴⁴ Un troisième volet intitulé *Rio zona sul* devait venir compléter les deux premiers épisodes mais il ne fut pas réalisé, faute de moyens financiers puisque Nelson Pereira Dos Santos s'était déjà lourdement endetté avec ses deux premiers long-métrages mais aussi en produisant *O grande momento* [Roberto Santos, 1958].

vendeurs de cacahuètes issus des favelas, depuis le parc zoologique de la Quinta de la Boa Vista au stade de Maracanã, en passant par les plages de Copacabana, le Pão de Açúcar et le Christ rédempteur du Corcovado. A la trajectoire de ces petits vendeurs de rue, viennent se greffer plusieurs récits qui intègrent les personnages croisés par les enfants sur leur chemin. *Rio zona norte* met quant à lui en scène l'acteur Grande Otelo dans le rôle d'Espiritu Da Luz Soares, compositeur de sambas et habitant d'une favela, poursuivi par la fatalité : l'homme est victime du vol de ses compositions puis perd tragiquement son fils.

Pour l'auteur Alex Vianny, le premier, comme le second film, portent indéniablement en eux la marque des prédécesseurs italiens pour qui Nelson Pereira Dos Santos nourrit une grande admiration au début de sa carrière :

« Pour beaucoup influencé par le néoréalisme italien, *Rio 40 graus* était un mélange de drame, de comédie, de mélodrame et de *chanchada* avec, par intermittence, des séquences de comédies musicales [...]. Dans son second film, *Rio zona norte* (1957), Nelson Pereira Dos Santos donna l'impression qu'il était resté statique, ou même qu'il avait reculé un peu : peut-être plus équilibré que le premier, le film était aussi moins osé et personnel, ressemblant davantage à une application des leçons de Zavattini qu'autre chose⁴⁵. »

Notons à ce propos que le personnage d'Espiritu n'est effectivement pas sans rappeler celui de *Totó il buono*, protagoniste naïf de *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951] imaginé par Cesare Zavattini. Comme Totó, Espiritu contribue à faire le bien autour de lui et tente de rendre un soupçon de dignité aux habitants de son quartier en aidant à la construction d'un foyer au cœur de sa favela ; et tout comme le personnage zavattinien, sa générosité entre en porte-à-faux avec l'avidité des plus riches.

Ce dyptique n'est pas, à notre sens, le seul témoignage néoréaliste de Nelson Pereira Dos Santos. *Vidas secas*, long métrage réalisé par le cinéaste en 1963 et inspiré du roman de Graciliano Ramos, peut, à bien des égards, figurer dans le présent inventaire. Le film relate la migration d'une famille en direction d'une ferme du Nordeste. Le trajet se fait à pied et Vitória et Fabiano, accompagnés de leurs deux

⁴⁵ VIANY Alex, « Cine brasileiro, lo viejo y lo nuevo » in *Cine Cubano* n° 20, 1964, p. 26-27

« Bastante influido por el neorrealismo italiano, *Rio 40 graus* era una mezcla de drama, comedia, melodrama y *chanchada*, con interpolaciones de números musicales [...]. En su segunda película, *Rio zona norte* (1957), Nelson Pereira Dos Santos dio la impresión de que permanecía estático, o incluso que retrocedía un poco: quizás más equilibrado que el primero, era también menos osado y personal, pareciendo más bien un ejercicio de buen alumno de Zavattini. »

enfants, de leur chienne Baleia et de leur perroquet, peinent à parcourir la distance qui les sépare de leur point d'arrivée. Une fois parvenus à destination, leur condition ne s'améliore en rien et l'indigence menace bientôt leur survie. Le dénuement de *Vidas secas* est total, nourri par l'aridité d'un paysage poussiéreux, par l'absence de nourriture, d'eau et même de dialogues. Outre l'évocation d'inégalités sociales intimement liées à un espace géographique défavorisé où la question agraire pose problème, le film repousse à l'extrême le rapport au temps qu'avaient déjà grandement expérimenté par le passé les néoréalistes. Les séquences filmées en temps réel et sans ellipses d'*Umberto D.* sont ici surpassées par la langueur, voire l'asthénie, avec laquelle agissent les personnages accablés par le poids du désespoir.

Outre les premières réalisations du cinéaste Nelson Pereira Dos Santos, d'autres objets filmiques suscitent l'attention, au regard des retombées néoréalistes en terre brésilienne. Relevons à ce propos l'expérience de *Cinco vezes favela* [1962]. Le film se compose de cinq épisodes indépendants réalisés par cinq réalisateurs alors débutants et représentants du *cinema novo* : Marcos Farias réalise le court-métrage *Um favelado* et nous narre la curieuse journée de João, un habitant des favelas qui ne parvient plus à payer le loyer de son habitation précaire. Après avoir tenté, en vain, d'obtenir un emploi, João erre dans la ville et, de fil en aiguille, se trouve impliqué dans des activités délinquantes. Miguel Borges signe le deuxième épisode intitulé *Zé da cachorra* et qui a pour sujet la révolte d'un habitant de la favela contre un entrepreneur immobilier peu scrupuleux, souhaitant exproprier la population afin de faire construire de nouveaux édifices au cœur du quartier. Joaquim Pedro de Andrade met quant à lui en scène *Couro de gato* : à la veille du carnaval, les chats sont pourchassés par les enfants des favelas car leur peau est utilisée pour fabriquer des tambours. Carlos Diegues réalise le quatrième volet intitulé *Escola di samba, alegria de viver* traitant des déboires d'un jeune homme à la tête d'une école de samba, juste avant le carnaval. Enfin, Leon Hirszman tourne *Pedreira de São Diogo* qui a pour décor une favela menacée d'éboulement car construite non loin d'une carrière où ont lieu quotidiennement des explosions à la dynamite.

Le casting de *Cinco vezes favela* est hétéroclite mais comprend en partie la participation des habitants des favelas Cantagalo, Pavão, Cabuçú, Borel et Morro da favela, d'ailleurs remerciés dans le générique du film pour leur collaboration. A l'image des deux premiers longs-métrages de Nelson Pereira Dos Santos, les extérieurs sont ici

majoritaires et dressent un portrait authentique de Rio de Janeiro enfin perçu depuis ses favelas et non depuis des topiques touristiques maintes fois convoqués à l'écran jusqu'alors, dans les productions brésiliennes. Outre cet effort réaliste, notons que *Cinco vezes favela* s'attache enfin à la représentation d'une culture nationale populaire.

Les argentins Fernando Birri, Leonardo Favio et Leopoldo Torre Nilsson

C'est Fernando Birri, qui, en Argentine, se fera le passeur de cet héritage italien. Le cinéaste a fait ses classes au Centro Sperimentale de Cinematografia de Rome entre 1950 et 1953 et a cumulé quelques expériences professionnelles en terre italienne : acteur dans *Ai margini della metropoli* [Carlo Lizzani, 1952] et dans *Gli sbandati* [Franco Maselli, 1955], Fernando Birri obtient également un rôle d'assistant de direction sur le tournage d'*Il tetto* [1955] de Vittorio de Sica, réalisé à partir d'un scénario de Cesare Zavattini. De retour en Argentine, Fernando Birri continue de vouer une admiration sans bornes aux néoréalistes et écrit à Cesare Zavattini en 1957 :

« Je voudrais vous dire, vous faire comprendre à vous et à De Sica, à quel point vos films, vos mots et vos écrits, touchent en plein le cœur et la conscience des jeunes argentins. Je veux que vous sachiez clairement que chacune de vos paroles sont pour moi comme un fort héritage spirituel auquel, ici, je reste totalement fidèle jusqu'au bout, jusqu'à la fin⁴⁶. »

Suite à son séjour romain, Fernando Birri fonde l'Institut de Cinématographie de l'Université du Littoral à Santa Fe en s'inspirant, dit-il, du modèle du Centro Sperimentale. Par ailleurs et avant même que l'Institut ne prenne forme, il dispense, durant quelques jours et en tant que simple intervenant, une première série de cours dans cette même université⁴⁷. Ses orientations sont alors sans appel puisqu'il choisit d'analyser, lors de ces échanges auprès des étudiants, deux photo-documentaires de renom, à savoir *I bambini de Napoli*, dans lequel les photographies de Chiara Samugheo sont associées aux textes de l'écrivain néoréaliste Domenico Rea, mais surtout *Un paese sous-titré portrait d'un village italien*⁴⁸, ouvrage paru pour la première fois en 1955 et

⁴⁶ Arch CZ - BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 juillet 1957

« Io vorrei esprimerle, fare capire a lei e a De Sica, fino a che punto cavano dentro il cuore e la coscienza dei giovani argentini i vostri film, le vostre parole, queste lettere quindi. [io voglio che lei sappia esplicitamente che le sue parole, una a una, assumono per la mia anima la forza di una eredità spirituale della quale, io, qui, anche esplicitamente mi impegno a tener fede fino in fondo, fino all'ultimo. »

⁴⁷ ÁLVAREZ Carlos, «Cultura, universidad y cine» in *Cine Cubano* n° 71-72, 1971, p.18-19

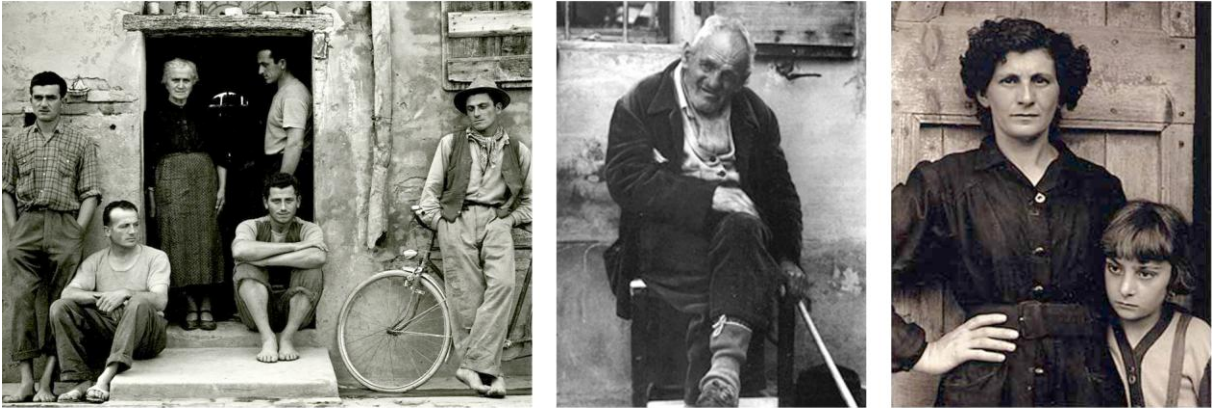
⁴⁸ ZAVATTINI Cesare, STRAND Paul, *Un paese : portrait of an italian village*, New-York, Aperture, 1997

dont il sera plusieurs fois question au cours de cette étude. *Un paese* rassemble les photographies de la population du village italien de Luzzara situé dans la région d'Emilie-Romagne. Ces photographies sont prises par l'artiste américain Paul Strand, et accompagnées des récits autobiographiques de ses habitants, mis en forme par les soins de Cesare Zavattini. Comme ce dernier le préconise à travers ses textes théoriques, il est fait état des difficiles conditions d'existence de cette population rurale à travers le récit de maigres détails issus de leur quotidien : un vieil homme raconte ainsi que sa femme, âgée de soixante-quinze ans, n'a usé que quatre paires de chaussures au cours de sa vie ; une femme nous apprend que le travail aux champs ne lui a jamais laissé le temps d'apprendre à faire du vélo ni de s'intéresser à la politique ; une adolescente rêve de mariage mais part travailler dans les rizières du Piémont comme saisonnière, faute d'argent pour constituer sa dot.

C'est de ce même ouvrage de référence que s'inspire Fernando Birri pour réaliser le moyen-métrage *Tire dié* [1960⁴⁹] qu'il tourne grâce à l'aide de plusieurs étudiants. Ainsi, dans une lettre qu'il fait parvenir à son mentor en 1960, Fernando Birri confirme cette parenté et écrit à Zavattini : « *Tire dié* est directement en lien avec *Un paese* »⁵⁰. *Tire dié* entretient en effet des rapports intertextuels transparents avec le *Paese* zavattinien, du moins dans un premier volet, puisqu'il adopte également la forme d'une succession de témoignages d'hommes et de femmes cohabitant dans un même espace géographique. Les témoignages retenus sont ceux d'un charpentier au chômage, d'un retraité, d'une femme paralysée ou bien encore d'une lavandière. Fernando Birri respecte également l'esthétique des photographies de Paul Strand et filme en conséquence ses protagonistes en plans fixes, regard caméra, souvent devant leurs humbles domiciles, au cœur d'un bidonville de Santa Fe.

⁴⁹ Une première version d'une durée de cinquante-neuf minutes fut tournée en 1958 puis une deuxième version datée de 1960 et que l'on connaît aujourd'hui, d'une durée de trente-trois minutes.

⁵⁰ Arch CZ - BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 juillet 1960
« *Tire dié* se vincula direttamente a *Un paese*. »



Un paese, portrait of an italian village

Paul Strand et Cesare Zavattini, 1955



Tire dié

[Fernando Birri, 1960]

Dans un second volet, la caméra suit les enfants dans l'une de leurs activités quotidiennes : celle-ci consiste à courir le long de la voie de chemin de fer pour quémander quelques pièces aux passagers des trains qui transitent par cet espace périphérique⁵¹.

Le film *Tire dié* est désormais avant tout considéré comme la première enquête sociale filmée en Amérique latine mais on oublie bien souvent de rappeler qu'il n'en reste pas moins l'une des réalisations latino-américaines les plus influencées par le travail de Zavattini auquel Birri écrit avec gratitude après le montage final du film :

⁵¹ Le titre s'inspire de cette activité puisque *Tire dié* s'avère être l'abréviation de la phrase « Tire diez centavos ».

« Si nous avons réussi à terminer le film [...] cela a été grâce un acte de conviction et de courage, de cette même conviction et de ce même courage que nous avons reçus en leçon de votre part et de celle des autres créateurs du néoréalisme, durant notre séjour en Italie⁵². »

Dans son premier long-métrage intitulé *Los inundados*, Fernando Birri continue de suivre le sillon tracé par le néoréalisme italien, bien qu'un humour corrosif apparente par ailleurs le film à la tradition picaresque. De ce fait, bien des critiques assimilent *Los inundados* au *Miracolo a Milano* [1951] de Vittorio De Sica, réalisé sur un scénario de Cesare Zavattini. *Los inundados* traite d'une famille modeste résidant dans un logement de fortune construit aux abords de la rivière Salado, près de Santa Fe. Ce logement, ainsi que ceux de leurs proches voisins, se trouvent inondés, un jour de grande crue. La petite communauté trouve alors refuge dans un train supposé désaffecté mais un beau matin, celui-ci se met en marche et quitte la gare, emportant avec lui ces singuliers passagers clandestins. Au détour des pérégrinations du vieux train se dessine alors un portrait de l'Argentine de l'intérieur et de sa population.

Ce choix de mise en scène est loin d'être anodin au regard des influences zavattiniennes de Fernando Birri déjà relevées. En effet, l'ouvrage *Un paese* déjà évoqué, n'est en son temps qu'un lot de consolation pour Cesare Zavattini qui avait initialement en tête un projet beaucoup plus ambitieux, d'ordre cinématographique cette fois-ci, et dont il sera largement question au cours de la quatrième partie de cette étude. Ce projet, intitulé *Italia mia*, devait prendre la forme d'une grande fresque nationale. Il est alors question de parcourir l'ensemble du pays, afin d'aller à la rencontre de la population « comme si nous traversions l'Italie en auto⁵³ » écrit alors le scénariste. Or, on sait que Fernando Birri a eu l'occasion de lire la trame préparatoire d'*Italia mia*. Au regard de cette information, le choix d'une épopée ferroviaire donnant lieu à de multiples rencontres, d'un bout à l'autre de l'Argentine, ne semble absolument pas fortuit et *Los inundados* reprendrait ainsi, à son compte, l'approche zavattinienne envisagée pour *Italia mia*.

Notons par ailleurs que les personnages choisis par Fernando Birri, à l'image des figures zavattiniennes, subissent leur existence sans mot dire et se présentent comme

⁵² Arch CZ - BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 juillet 1960

« Si pudimos llegar a terminar el film [...] fue por un acto de convicción y de coraje, de esa misma convicción y ese coraje que de usted y de otros creadores del neorrealismo habíamos recibido como lección durante nuestra permanencia en Italia. »

⁵³ ZAVATTINI Cesare, « Comment je n'ai pas fait *Italia mia* » in *Cahiers du Cinéma* n° 98, août 1959, p. 4

dénués de conscience de classe, incapables de saisir les causes premières de leur modeste condition. Óptima Gaitán s'interroge ainsi une seule et unique fois sur son sort, et ses interrogations resteront sans réponse satisfaisante :

Yo a veces me pregunto ¿A quién hay que echarle las culpas? Si a nosotros, si al destino...

Les discours des politiques en campagne ne semblent effectivement pas avoir l'impact escompté sur cette population en plein désarroi. Enfin, après avoir sillonné le pays de long en large, Gaitán reconstruit pour sa famille un logement de fortune sur les mêmes berges du Río Salado qui avait, jadis, emporté avec lui sa maisonnette. La structure narrative circulaire adoptée par Birri ne laisse ainsi aucun doute quant à la résignation des *inondés* condamnés à subir leur sort, inondations après inondations.

Ces deux premières réalisations, signées par Fernando Birri, ne sont pas les seules à nourrir l'hypothèse d'un néoréalisme argentin. Ainsi, *Crónica de un niño solo* [1965], du réalisateur et acteur Leonardo Favio, peut également démontrer une certaine sensibilité néoréaliste, et ce malgré les accointances affirmées du réalisateur avec la nouvelle vague française, à commencer par *Les quatre cents coups* [1959]⁵⁴. Le film semble d'ailleurs curieusement reprendre le cours de la narration de François Truffaut qui s'était conclue avec l'évasion d'Antoine Doissel de son centre de redressement. Ainsi découvrons-nous le jeune Polín dans un établissement similaire, à la veille de son évasion. Une fois dehors, c'est une longue errance de l'enfant dans Buenos Aires et sa périphérie qui commence, une errance ponctuée de rencontres néfastes. Ce récit d'une enfance sinistre trouve à son actif plusieurs films-sources : Juan Carlos Vargas Maldonado évoque une parenté certaine avec la réalisation de Luís Buñuel déjà citée et écrit : « *Crónica de un niño solo* porte un regard austère, anti-mélodramatique et cruel sur l'enfance marginale, qui maintient une parenté avec la vision peu édifiante de Buñuel dans *Los olvidados* ⁵⁵ ». L'auteur invoque également comme influence potentielle l'ascétisme bressonien d'*Un condamné à mort s'est échappé* [1956]. On peut

⁵⁴ On note d'ailleurs, à titre anecdotique, la présence d'une scène pouvant être assimilée à un plagiat des *Quatre cents coups* [François Truffaut, 1959] : dans un cas comme dans l'autre, les enfants errent dans la ville et s'arrêtent devant une vitrine dans laquelle sont exposées d'appétissantes denrées alimentaires. Ces deux scènes sont, qui plus est, accompagnées du même morceau du compositeur Jean Constantin. Leonardo Favio a toujours nié cet emprunt cinématographique.

⁵⁵ VARGAS MALDONADO Juan Carlos, *op. cit.*, p. 71
« *Crónica de un niño solo* es un austera, antimelodramática y cruel mirada a la infancia marginal que guarda cierto parentesco con la visión poco edificante de Buñuel en *Los olvidados*. »

en effet noter quelques similitudes de mise en scène entre les deux films lorsqu'il s'agit de dépeindre l'évasion des protagonistes : dans les deux cas, celle-ci s'attarde sur la minutie avec laquelle œuvrent les deux prisonniers. *Sciuscià* [Vittorio De Sica, 1946] est également cité dans la mesure où les deux films tendent à décrire l'univers de jeunes mineurs délinquants, au cœur d'un centre pénitencier.

Cependant et si tant est que le film partage une quelconque parenté avec le néoréalisme, c'est vers l'œuvre rossellinienne qu'il nous semble plus cohérent d'orienter notre réflexion. Polín est en effet bien moins proche de Pascuale et Giuseppe que d'Edmund, protagoniste de *Germania anno zero* [Roberto Rossellini, 1948]. Dans un cas comme dans l'autre, la narration suit sans interruption, via de longs plans fixes et plans séquences, ces deux garçons d'une dizaine d'années qui, tous deux, assument des responsabilités trop lourdes pour leur âge. Au cours de leur errance quotidienne, traduite par de nombreux temps morts, les deux garçons sont par ailleurs tous deux sujets à des abus sexuels : alors qu'Edmund échappe de peu aux avances de son ancien instituteur, au demeurant nazi, le viol de Polín recouvre une dimension encore plus tragique puisqu'il est commis par de jeunes garçons de son âge. Le film argentin répond enfin plus généralement aux orientations rosselliniennes en ce qu'il n'admet d'autre posture que celle de l'observance. Comme l'écrivait Leonardo Favio : « je ne cherche pas à dénoncer telle ou telle chose. *Crónica de un niño solo* n'est pas un film qui dénonce, c'est un témoignage⁵⁶ ».

Enfin, aux œuvres argentines de Fernando Birri et de Leonardo Favio précédemment citées, s'ajoute une réalisation de Leopoldo Torre Nilsson. Celui-ci débute sa carrière à la fin des années quarante et introduit la notion de cinéma d'auteur avant même que n'émerge le nouveau cinéma argentin. Né en 1924, il répond potentiellement à la catégorisation générationnelle introduite par Paulo Antonio Paranaguá mais ne fait pourtant pas partie des disciples du néoréalisme. L'argentin se construit une filmographie multifacettes, s'inspirant tout aussi bien de l'œuvre labyrinthique et fantastique des écrivains Jorge Luís Borges⁵⁷ et Adolfo Bioy Casarès⁵⁸,

⁵⁶ LUSNICH Ana Laura, PIEDRAS Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina* (1896-1969), Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, p. 100

« No es que me proponga denunciar determinada cosa. *Crónica de un niño solo* no es una denuncia, es un testimonio. »

⁵⁷ *Días de odio* [1953] d'après Emma Zunz.

⁵⁸ *El crimen de Oribe* [1950] d'après *El perjurio de la nieve*, et *La guerra del cerdo* [1975] d'après *Diario de la guerra del cerdo*.

que de l'univers de l'écrivaine Beatriz Guido, à qui Leopoldo Torre Nilsson confie la rédaction de bon nombre des scénarii de ses films⁵⁹.

Parmi ces scénarii signés par Beatriz Guido, l'on retiendra *El secuestrador* [1958] qui a définitivement toute sa place dans le présent corpus. Le quotidien des habitants des *villas miserias* de Buenos Aires y est dépeint avec un réalisme terrifiant et sans tabous. Dans un baraquement de fortune insalubre, cohabitent un couple d'alcooliques, leurs deux garçons aînés âgés d'à peine une dizaine d'années, leur nouveau-né et Flavia, la jeune tante des enfants. Pelusa et Gustavo, déjà déscolarisés, errent dans les rues et s'occupent à des délits mineurs, accompagnés par Berto, un adolescent du quartier interprété par Leonardo Favio. Puis, durant le dernier tiers du film, s'opère un enchaînement de faits particulièrement traumatiques : le nouveau-né est littéralement piétiné par un cochon en liberté, après avoir échappé, durant quelques instants, à la surveillance des jeunes garçons. Ces derniers refusent d'admettre la mort de leur petit frère et, suivant un raisonnement tout à fait irrationnel, cherchent à venger cette mort injuste en s'attaquant à un enfant innocent qui périra sous leurs coups. Durant ce laps de temps, Berto cherche à avoir des relations sexuelles avec Flavia et, pour obtenir un soupçon d'intimité, l'emmène dans un mausolée du cimetière où il sera violemment frappé par quelques délinquants qui n'hésiteront ensuite pas à violer la jeune fille, la laissant brisée et désespérée, avoir des pensées suicidaires.

A l'image de cette synthèse et au regard des écrits de Beatriz Guido en général, *El secuestrador* fait donc preuve d'un réalisme acéré où la question de la sexualité n'est pas censurée et s'associe à une violence macabre pour donner à voir un portrait assurément désenchanté de la jeunesse argentine.

L'improbable néoréalisme vénézuélien : Cesare Enríquez et Margot Benacerraf

Le cinéma vénézuélien se caractérise, depuis la fin des années trente, par une industrie peu développée. L'ouvrage collectif traitant des *Cinemas de l'Amérique latine* dirigé par Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio-Dagrón consacre un chapitre à l'histoire de cette timide cinématographie, rédigé par le critique et historien du cinéma Rodolfo Izaguirre. Celui-ci rend compte d'un panorama général fort peu satisfaisant, et ce jusqu'aux années cinquante :

⁵⁹ *La caída* [1958], *Fin de fiesta* [1960], *La mano en la trampa* [1961]

« L'introduction du parlant ne devait pas améliorer la qualité artistique des productions ni permettre de surmonter les maladresses techniques et formelles des films produits jusque là. Les mêmes scénarios peu convaincants et mélodramatiques ont continué à dominer les préoccupations stylistiques et expressives du cinéma vénézuélien : il s'agissait en réalité de théâtre filmé dans des conditions précaires⁶⁰. »

L'auteur liste quelques uns des films mélodramatiques en question, auxquels s'ajoutent des productions voulues folkloriques ainsi que des comédies populaires, tous sortis en salle entre la fin des années trente et la fin des années quarante. Un seul film, réalisé en 1941, fait selon Izaguirre, office d'exception et ouvre la voie à un cinéma réaliste : cette réalisation, signée par un cinéaste du nom de Rafael Rivero, s'intitule *Juan de la calle* et évoque la question des enfants abandonnés à travers le cas de Juan, un jeune garçon tombé dans la délinquance mais qui bientôt, rejoint une maison de redressement d'un genre nouveau. Les négatifs du film ayant brûlé au cours d'un incendie, il n'est malheureusement plus possible de faire un état des lieux précis des caractéristiques du film.

Cependant, celui-ci semble avoir ouvert la voie à d'autres perspectives cinématographiques, suivies notamment par le réalisateur César Enríquez. Le cinéaste fait ses études en 1946 à l'Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques de Paris et réalise *La escalinata* à son retour au Venezuela. Il s'agit là d'une production indépendante sortie en salle en 1950 et qui compte parmi les toutes premières fictions latino-américaines dites d'influence néoréaliste. Notons qui plus est, que l'équipe du film se trouve être la même que celle qui avait précédemment œuvré sur le tournage de *Juan de la calle*.

La escalinata nous narre l'histoire de Pablo, de Delia et de son frère Juan. Tous trois ont grandi dans un quartier populaire de Caracas, au cœur de la *quebrada*. Pablo a été promis à un avenir plus clément que celui de ses deux amis et est devenu comptable dans une usine, alors que Juan a progressivement sombré dans la délinquance, en s'associant à des personnages peu fréquentables. Leurs vies se croisent à nouveau lorsque Juan participe au hold-up de l'usine où travaille Pablo. Le comptable décide alors de revenir sur les lieux de son enfance pour tenter de raisonner son ancien camarade de jeu et se voit confronté à une pauvreté ambiante qu'il avait oubliée. Après

⁶⁰ IZAGUIRRE Rodolfo « Vénézuéla » in HENNEBELLE Guy, GUMUCIO-DAGRON Alfonso, *Les cinémas de l'Amérique latine*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, p. 477

une courte cavale, Juan vient se réfugier chez lui et se confronte aux récriminations de son ancien ami et de sa sœur Delia. Poussé par le regret et assumant ses responsabilités, Juan suit finalement la voie de la raison et se rend à la police.

Plusieurs choix de tournage, alors totalement novateurs au regard des maigres productions nationales, ont généralement permis d'affirmer les intentions néoréalistes de *La escalinata*. Le film est tourné dans le quartier populaire de La Charneca, en périphérie de Caracas et comprend, il est vrai, une très grande majorité de séquences en extérieur dont l'authenticité se voit renforcée par la participation des habitants aux besoins de la figuration⁶¹. Il est par ailleurs souvent rappelé que le réalisateur a démontré un intérêt tout particulier envers le néoréalisme italien durant son séjour d'étude parisien et qu'il a suivi de près les conférences données à l'IDHEC par Renato Castellani, Alberto Lattuada, Mario Soldati, Vittorio De Sica et Roberto Rossellini.

Cependant et malgré ces quelques connivences, l'influence néoréaliste revendiquée peut, à notre jugement, être remise en question. En effet, le long-métrage ne tolère que peu de temps morts et s'inscrit à l'encontre d'une narration linéaire en incluant de nombreux flashbacks. Qui plus est, il est largement fait appel aux ressorts classiques du film d'action et le réalisateur n'hésite pas à cumuler un hold-up, une fusillade, une chasse à l'homme, une course-poursuite, et une menace d'explosion. Notons également que les personnages de *La escalinata* n'incarnent en rien ces anti-héros néoréalistes sans but ni devenir, emprunts à l'errance. Pablo parvient, à force de travail, à s'extraire de ce déterminisme social ambiant et Delia voit se profiler des jours meilleurs grâce à la promesse de mariage du comptable. Rien n'est définitif, semble conclure Enríquez, et la rédemption de Juan auprès des autorités confirme cette morale fort optimiste. Cette ascension sociale possible se voit par ailleurs symbolisée, tout au long du film, par l'escalier situé au cœur de la *quebrada* et par lequel transitent les personnages. La naïveté de ce postulat est enfin clairement formulée par la vieille mère de Juan et Delia qui répète sans cesse cette même maxime :

Es más fácil deslizarse y caer en el barro, pero hay que subir.

Si la parenté supposée entre le néoréalisme et le film de César Enríquez se doit d'être reconsidérée, l'hypothétique influence néoréaliste d'*Araya* [1959], long-métrage

⁶¹ GONZÁLEZ CÓRDOBA Iván, « El cine de César Enríquez » in *Cuadernos cineastas venezolanos* n° 10, Fundación Cinemateca Nacional, 2010, p. 17

réalisé par la vénézuélienne Margot Benacerraf, elle aussi ancienne élève de l'IDHEC de 1950 à 1952, peut là aussi laisser songeur. Pour Monique Roumette et Bernard Gille, cette influence est manifeste⁶², tandis que bien d'autres chercheurs ne prennent même pas la peine de signaler cette filiation potentielle.

Araya traite de l'exploitation du sel sur une presqu'île du Venezuela où, depuis quatre-cent cinquante ans, des hommes et des femmes effectuent le même travail harassant et monotone, de génération en génération : dans un va-et-vient perpétuel : tel Sisyphe, les ouvriers et ouvrières grimpent inlassablement la saline pour y déverser le chargement de leur brouette. Traduit en français sous le titre *L'enfer du sel*, Araya s'attache à décrire cet univers figé où rien ne pousse et suit les ouvriers du sel durant vingt-quatre heures de leur labeur quotidien.

Au-delà d'un propos social distinctement avoué, ce film documentaire démontre un grand souci plastique rendu visible par des compositions extrêmement calculées et des contrastes somptueusement travaillés. De ce fait, le film de Margot Benacerraf semble davantage s'apparenter à l'œuvre d'un Joris Ivens dont le point de vue documenté illustre au mieux l'idée d'une esthétisation et d'une poétisation du réel, comme il le fit pour *Regen* [*La pluie*, 1929], *Le pont* [1928] ou bien encore pour *A Valparaíso* [1962].

Le néoréalisme tardif du nouveau cinéma chilien

L'industrie cinématographique chilienne se caractérise jusqu'aux années soixante par une faible productivité due, en partie, à l'absence de professionnels du cinéma véritablement expérimentés. Le cinéma chilien, inapte à entrer en concurrence, voit son marché totalement dominé par les productions étrangères, principalement nord-américaines et mexicaines. Les faibles productions nationales sont quant à elles des adaptations de réalisations étrangères à succès ou bien des comédies populistes, à l'image d'un *Ayúdeme usted compadre* [Germán Becker, 1968]. Jusqu'à la fin des années soixante, ce désert artistique n'est ponctué que de quelques expériences cinématographiques éparses, menées par des cinéastes isolés tels que Sergio Bravo ou Pedro Chaskel. On note en 1962 une collaboration professionnelle entre le cinéaste

⁶² ROUMETTE Monique, GILLE Bernard, « Vie, mort et résurrections du cinéma nouveau latino-américain » in *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 77, avril 2005, p. 101

hollandais Joris Ivens et les étudiants du Centre de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili qui donnera lieu au film-école évoqué précédemment, intitulé *A Valparaíso*. Sont par ailleurs réalisés quelques courts-métrages dignes d'intérêt dont certains seront présentés lors de la première édition du Festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar en 1967⁶³. Cette même année, le réalisateur Patricio Kaulen réalise *Largo viaje*, un essai de cinéma national significatif mais alors largement dénigré par la critique. Enfin en 1969, à l'occasion du second Festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar, le cinéma chilien produit des réalisations abouties, à portée sociale, qui marqueront l'avènement du *nouveau cinéma chilien* : *Tres tristes tigres* [1969] de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahueltoro* [1969] de Miguel Littín et *Valparaíso mi amor* [1969] d'Aldo Francia marquent un sursaut phénoménal et ce, juste avant les élections de 1970 qui porteront l'Unité Populaire de Salvador Allende au pouvoir. Parmi les films évoqués au cours de cette rapide synthèse historique, plusieurs portent en eux le sceau du néoréalisme italien.

Largo viaje [1967] a ainsi pour sujet le décès d'un nouveau-né dans une famille rurale émigrée et installée dans un *conventillo*⁶⁴ de Santiago. Le frère aîné du nourrisson refuse que celui-ci soit enterré sans les petites ailes de papier ornementales qui lui ont été apposées lors de la veillée funèbre, veillée autrement désignée comme *velorio del angelito* ou *la vigilia del ángel*⁶⁵. L'enfant part à la recherche de son père parti déposer le cercueil au cimetière et son parcours le mène à faire de nombreuses rencontres dans différents quartiers de la capitale. Banni du courant des nouveaux cinémas latino-américains pour le peu de conscience politique et l'engouement catholique de son réalisateur, le film a souvent été relégué au rang des productions mineures, considéré comme un mélodrame populiste de peu de valeur. *Largo viaje* introduit pourtant une dimension réaliste rarement égale auparavant. Aux tournages en extérieur et en décors réels, s'ajoute l'authenticité des acteurs figurants lors de l'incroyable séquence de la veillée funèbre pour laquelle Patricio Kaulen a poussé la performance jusqu'à avoir recours à un véritable cadavre d'enfant mort-né. C'est sans aucun doute cette sensibilité

⁶³ Parmi ces courts-métrages citons *Aborto* [1965] de Pedro Chaskel, *Yo tenía un camarada* [1964] d'Helvio Soto, *Por la tierra ajena* [1965] de Miguel Littín et *Electroshow* [1965] de Patricio Gúzman.

⁶⁴ Type d'habitation urbaine collective où résident plusieurs familles qui en partagent les espaces communs.

⁶⁵ Un enfant mort-né ou rapidement décédé est considéré comme un *angelito* dans la mesure où il est resté exempt de tout péché. Lors de la veillée funèbre, le corps est placé sur une chaise autour de laquelle les convives se recueillent, dansent et festoient. De petites ailes de cartons sont placées dans le dos du défunt pour rendre possible son ascension au ciel.

réaliste qui a par ailleurs valu au film un prix lors de la XVI^e édition du Festival de cinéma de Karlovy-Vary de 1968, présidée justement cette année-là par Cesare Zavattini.

Valparaíso mi amor [1969] d'Aldo Francia reste selon nous l'un des films latino-américains les plus symptomatiques de cette influence néoréaliste. Ce premier long-métrage du réalisateur, au demeurant organisateur du Festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar, relate le quotidien des enfants González après l'arrestation et l'incarcération de leur père. Chirigua, Rodrigo, Antonia et Marcelito n'ont alors plus pour référence parentale que leur belle-mère María, dépassée par la tâche qui lui incombe. Désormais livrés à eux-mêmes, les enfants tentent de subvenir aux besoins du foyer, quitte à sombrer dans la délinquance et la prostitution.

Grand admirateur des cinéastes néoréalistes italiens, Aldo Francia rend ici compte d'une réalité sociale qu'il côtoie au quotidien en tant que pédiatre. Il choisit comme cadre de son film les bas-fonds de la zone portuaire et la colline Santo Domingo, secteur des plus misérables de Valparaíso. A quelques exceptions près, son casting est entièrement composé d'acteurs non-professionnels et les personnages qui apparaissant à l'écran se limitent à faire devant la caméra ce qu'ils font dans la vie réelle⁶⁶. Ainsi, les infirmières sont des infirmières, les détenus sont de véritables détenus de la prison de Valparaíso, les prostituées sont des prostituées, les policiers sont des policiers du commissariat de La Matriz, les voisins sont des habitants de la colline, le propriétaire du lugubre Yako Bar est le véritable propriétaire du local, les journalistes sont Orlando Walter Muñoz et Oscar Stuardo, qui, à cette époque travaillaient pour le périodique *La Unión* et qui plus tard écriront dans la revue de cinéma *Primer Plano* et tous les enfants, exceptée Antonia, proviennent du foyer pour mineurs de la ville. Notons que les échanges particulièrement argotiques viennent renforcer encore davantage l'authenticité de ce jeu d'acteurs.

El chacal de Nahueltoro [1969] de Miguel Littín peut aussi, à bien des égards, figurer au sein de cet inventaire chilien néoréaliste. Le réalisateur s'inspire, pour ce premier long-métrage, d'un fait divers sordide intervenu en 1960 aux abords de la petite ville de Chillán dans le sud du pays. José del Carmen Valenzuela Torres, livré à lui-même dès son plus jeune âge, parcourt depuis lors les routes de la région en quête de

⁶⁶ WALTER MUÑOZ Orlando, SALINAS Sergio, SOTO Héctor, ACUÑA Robinson, SQUELLA Agustín, BALIC Hvalimir, « Todo cine es un engaño : Entrevista a Aldo Francia » in *Primer Plano* n° 3, hiver 1972, p. 13

quelques moyens de subsistance. Il rencontre sur son chemin Rosa, veuve et mère de cinq enfants dont un nourrisson. Suite à une beuverie des plus glauques, José en vient à assassiner Rosa. Pour ne pas condamner les enfants désormais orphelins à une existence semblable à la sienne, le vagabond, porté par son ivresse, les tue les uns après les autres. S'ensuit son arrestation, puis son incarcération et enfin une réhabilitation inutile puisque celle-ci aboutit à un jugement qui condamne l'homme à une peine de mort par fusillade trois ans plus tard.

Si la seconde partie du film repose sur une approche beaucoup plus didactique que réaliste quant à l'égarement de la justice de classe, le premier volet du film rappelle pourtant, à bien des égards, l'esthétique des films néoréalistes. Ainsi, la pesanteur de l'existence vide de sens de José fait écho au vagabondage de personnages tels que Gino dans *Ossessione* [1943] de Luchino Visconti ou bien encore Aldo dans *Il grido* [1957] de Michelangelo Antonioni. Les uns comme les autres sont happés par un environnement rural sordide, noyés dans la grisaille de ce qui semble être un éternel hiver. La morosité des lieux n'a alors d'égale que la perte de ces hommes errants, sans destination et sans avenir.

Malgré un format peu conventionnel oscillant entre le documentaire et la fiction, citons également *Morir un poco* sous-titré *La historia de un hombre común* sorti en 1967 et réalisé par Álvaro Covacevich qui signe là, lui aussi, son premier long-métrage. Y est mise en scène l'errance de Luís, un personnage lambda à qui il ne sera pas donné de s'exprimer. Le spectateur suit cet homme au cours d'une déambulation totalement improductive, depuis les faubourgs de Santiago jusqu'aux stations balnéaires de Reñaca et de Cartagena, en passant par des bidonvilles d'une extrême pauvreté. Le carton introductif du film situe son propos et avertit de la nature anti-spectaculaire du récit à venir :

Mientras comienzan y terminan guerras en todos los puntos de la tierra, nosotros en América tenemos otra guerra peor, eterna y silenciosa: la de nuestra indiferencia contra el hombre común...

Intérpretes: Un hombre cualquiera (Luís), la calle y su gente, lugares públicos, las cosas, la angustia.

La description initiale correspond en tout point à ce qu'il sera donné de constater par la suite : cet homme lambda assiste passivement aux divers spectacles qui lui sont donnés de contempler mais aucune causalité ne vient éclairer cet enchaînement de faits :

Luís observe ainsi tour à tour des vacanciers bronzer, des stripteaseuses faisant leur show, des enfants sous-alimentés jouer au milieu d'un bidonville, etc. Comme dans l'existence, ces maigres événements se succèdent de façon aléatoire et n'ont pas de signification supérieure. L'errance de Luís peut ainsi être assimilée à celle de bien des personnages néoréalistes et l'indolence de la narration semble directement s'inspirer du *pedinamento* zavattinien consistant à filmer vingt-quatre ou quarante-huit heures de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien, du moins rien qui soit cinématographiquement digne d'intérêt.

Un paradigme néoréaliste en devenir

Bien qu'éparse et inégale, l'influence du néoréalisme italien sur les cinémas latino-américains a été constatée dans de nombreux cas. Les films retenus précédemment comme étant symptomatiques de ce phénomène partagent avec les films-sources italiens des constantes communes qui peuvent ainsi contribuer à l'élaboration d'un *paradigme néoréaliste*. Mais si ce modèle cinématographique se manifeste de façon tangible, aussi bien en Italie qu'à travers le monde, il est cependant à noter qu'il reste soumis à un phénomène d'hybridation inévitable : cet héritage italien, une fois passé au crible des composantes idiosyncrasiques propres à chaque cinématographie nationale, présente des caractéristiques immanquablement distinctes. Fernando Aínsa, dans son article intitulé *Presupuestos de la problemática de la identidad cultural latinoamericana*, évoque le caractère évolutif propre à tout processus de filiation et écrit que « la transmission d'un héritage culturel doit être perçue comme une entité en devenir, bien plus que comme [...] un patrimoine constitué une fois pour toutes⁶⁷ ». Au-delà des similitudes avérées vis-à-vis des œuvres réalisées par leurs prédécesseurs outre-Atlantique, il s'agira donc ici de souligner l'importance de ce *processus évolutif* et d'identifier les marqueurs éventuels d'un néoréalisme spécifiquement latino-américain. Afin d'appréhender au mieux la cohérence de ce corpus mais aussi le processus évolutif dont il est question, deux axes de recherches sont ici ébauchés : le premier tend à évoquer la représentation des personnages néoréalistes récurrents, à savoir les enfants,

⁶⁷ AÍNSA Fernando, « Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica » in *Littérature, Histoire et Cinéma de l'Amérique hispanique*, Actes du Colloque International du Centre de Recherches et d'Études sur l'Amérique Ibérique, Université de Liège, 2002, p. 209-241.
« [...] la transmisión de la herencia cultural debe ser percibida como un quehacer, más que como [...] un patrimonio constituido de una vez para siempre. »

les femmes et les ouvriers, tandis que le second étudie l'environnement auquel ces derniers se trouvent intimement associés.

Les damnés de la terre

Il a souvent été souligné que le néoréalisme avait rendu visibles à l'écran des populations marginalisées que leur condition sociale rendait *a priori* incompatible avec l'idée de cinéma-spectacle. Entre les années trente et les années quarante, les représentants du réalisme poétique français avaient déjà infirmé cet état de fait et avaient rendu leur place aux plus humbles. Ainsi Jean Renoir avait-il mis en scène le clochard Boudu sous les traits de Michel Simon dans *Boudu sauvé des eaux* [1932] et Marcel Carné voyait en Jean Gabin l'ouvrier-type d'une société industrialisée dans *Le jour se lève* [1939]. Les prostituées, les repris de justice, les déserteurs, les marins tatoués, ne manquent pas non plus à l'appel dans les fictions de ces réalisateurs français influencés par la littérature naturaliste : *Sous les toits de Paris* [René Clair, 1930], *L'Atalante* [Jean Vigo, 1934], *La bête humaine* [Jean Renoir, 1938], *Le quai des brumes* [Marcel Carné, 1938], *Remorques* [Jean Grémillon, 1941] ou bien encore *Hôtel du nord* [Marcel Carné, 1938] ont ainsi offert une visibilité aux classes populaires. Chez les néoréalistes italiens, la propension à évoquer l'existence des plus modestes prend une ampleur considérable et ne s'accompagne que rarement d'un quelconque halo poétique venant atténuer la teneur du propos social. Aux classes populaires et ouvrières honnêtes succède alors une population indigente aux pratiques souvent délinquantes car leur survie n'est plus assurée au sortir de la seconde guerre mondiale, dans une Italie meurtrie et en ruines. Il a maintes fois été souligné que le néoréalisme italien trouvait sa raison d'être en temps de crise. Or, la situation économique de nombreux pays latino-américains, entre le début des années cinquante et la fin des années soixante, n'est pas nécessairement plus enviable : l'exode rural massif a notamment eu comme conséquence la formation d'une population sans qualification, stagnant en marge des grandes villes dans une pauvreté manifeste. A la dérive sociale de personnages masculins victimes du sous-emploi, s'ajoute alors le désarroi des femmes et des enfants issus de ces classes défavorisées. Or, si le casting de départ des fictions néoréalistes italiennes et latino-américaines s'avère analogue, la déroute sociale de ces personnages prend une toute autre ampleur entre les mains des cinéastes latino-américains.

Les témoins de l'intolérable

Le néoréalisme italien a toujours accordé une place de choix aux enfants et aux adolescents⁶⁸. Si le cinéma n'a pas attendu l'après-guerre pour intégrer à l'écran des personnages enfantins, les réalisateurs italiens en ont offert une représentation inédite notamment évoquée par Gilles Deleuze⁶⁹. Dans les années quatre-vingt, le philosophe introduit l'idée d'une image-temps intimement liée au néoréalisme et véhiculée par des situations qu'il qualifie d'optiques et de sonores. Cette image-temps succède à l'idée d'une image-mouvement portée jusqu'alors par un type de cinéma privilégiant les réactions sensori-motrices. Pour illustrer son propos, le philosophe évoque le recours récurrent aux personnages enfantins dans les fictions néoréalistes, des enfants qui se différencient selon lui grandement de ceux du cinéma américain. L'enfant néoréaliste est tout d'abord défini par l'auteur comme un être au regard fort peu innocent. Ce sont, explique-il, des enfants de la guerre vieillissants avant l'âge car condamnés à en voir beaucoup plus qu'ils ne peuvent faire : l'enfant néoréaliste est en somme un enfant qui a vu et qui voit l'intolérable. On pense alors à Bruno, qui regarde son père être vilipendé par des passants après avoir tenté de voler un vélo dans l'épilogue de *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948]. Ajoutons à l'exemple donné celui du jeune Sandro dans *Il ferroviere* [Pietro Germi, 1956] qui assiste avec effroi à la dégringolade sociale de son père après son licenciement, et va régulièrement le chercher ivre mort dans des bars sordides. Dans les deux cas l'enfant ne peut pas grand-chose et la situation le dépasse. Il n'agit pas mais voit et entend l'intolérable : la situation de l'enfant ou l'état de l'enfant effectue, nous dit Deleuze, une situation *optique et sonore pure*.

Si Bruno et Sandro assistent à l'échec social du modèle paternel, *l'intolérable* se manifeste pour d'autres par la perte totale de références parentales. Nombreux sont ces *enfants de la guerre* devenus orphelins après avoir souffert la mort de leurs parents durant le conflit belliqueux. Ainsi, les parents de Pascuale, le petit cireur de chaussures napolitain du deuxième épisode de *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] ont-ils été victimes d'un bombardement. Il en va de même pour le nourrisson du dernier volet, seul survivant de la famille de fermiers mitraillée par les allemands pour avoir apporté leur aide aux partisans. Marcello [*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945] n'a pas

⁶⁸ En témoigne la thèse de Juan Carlos Maldonado déjà citée.

⁶⁹ DELEUZE Gilles, *Le cinéma*, cours universitaire du 11/05/82 à l'Université Paris 8, Disponible en ligne (fichier mp3, 50') : *La voix de Gilles Deleuze en ligne* http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130. Consulté le 29/08/14

connu son père et perd sa mère Pina au cours d'une scène devenue culte, durant laquelle le personnage, interprété par Anna Magnani, enceinte, est froidement mitraillée par les allemands en pleine rue.

Nombre des enfants orphelins livrés à eux-mêmes, illustrent alors en effet au mieux l'idée d'un *vieillissement prématuré*, assumant des responsabilités qui ne devraient normalement pas leur incomber. Pascuale et Giuseppe, les cireurs de chaussures romains de *Sciuscià* [Vittorio De Sica, 1946] mènent leur vie indépendamment de toute attache familiale malgré leur jeune âge. Ils subviennent eux-mêmes à leurs besoins, notamment grâce à l'argent du marché noir. Enfin, puisque ces enfants sont dénués d'innocence, ils se trouvent soumis aux règles de société des adultes et purgent leur peine dans un centre pénitencier pour mineurs que rien ne distingue d'une prison lambda.

Ces enfants de la guerre vieillissent avant l'âge ont enfin en commun, comme l'explique Gilles Deleuze, une expérience de l'intolérable. Edmund [*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948], exemple des plus concrets, nous guide dans Berlin détruite et tente de subvenir aux besoins alimentaires de sa famille. Son père, malade et alité, souffre et représente une bouche supplémentaire à nourrir. Edmund cherche alors à se délester de cette vision insupportable d'un père mourant qu'il ne parvient à nourrir, et empoisonne ce dernier pour *ne plus voir* dirait Deleuze. Cet acte d'euthanasie ne suffit pourtant pas et Edmund finit par se jeter du haut d'un immeuble à demi en ruines comme il aurait tenté de se crever les yeux. Devant son corps défilent les passants et leur indifférence est sans aucun doute à la hauteur des horreurs qu'ils ont eux aussi pu voir durant la guerre.

On ne compte plus non plus le nombre d'orphelins dans les films latino-américains composant le corpus concerné. *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] inaugure ce cortège d'enfants délaissés : Pedro, né de père inconnu et fruit d'un viol, est rejeté par sa mère ; Jaïbo n'a tout bonnement plus de parents ; Ojitos a été lâchement abandonné par son père sur le marché ; celui de Julian est un alcoolique notoire, et Meche a bien une mère mais celle-ci, gravement malade, lui laisse à charge toutes les tâches de la maison. Juan et Delia [*La escalinata*, César Enríquez, 1950] sont également très tôt privés de figure paternelle : Simón meurt sous leurs yeux, victime d'une chute fatale provoquée par une alcoolisation démesurée après avoir appris la nouvelle

grossesse de sa compagne. Quant aux enfants dont les parents sont encore en vie, ils ne connaissent pas nécessairement un sort plus enviable. Bolita [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958], nourrisson d'à peine quelques mois, est délaissé par des parents alcooliques qui, agacés par ses cris, tentent de lui faire boire du vin afin de l'endormir. Ses deux frères aînés ne sont pas davantage considérés et fuient continuellement ce qui leur tient de foyer familial, préférant trouver refuge chez Patrick, un voisin devenu psychologiquement instable après avoir assassiné son fils âgé de trois ans. Polín [*Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio, 1965], une fois échappé de l'univers carcéral, retourne quant à lui dans le quartier qui l'a vu grandir sans pour autant réintégrer un foyer dont il semble avoir été banni.

Si la détresse de ces enfants, livrés à eux-mêmes, ne relève pas de conséquences traumatiques engendrées par la guerre, ils n'en répondent pas moins à la définition deleuzienne et apparaissent pareillement comme des individus exempts d'innocence qui, lourds des responsabilités qui leur incombent, ont vieilli avant l'âge. Cependant et à la différence de leur cousins italiens, ces enfants, eux aussi témoins et victimes de situations intolérables, engendrent à leur tour l'intolérable. Le nouveau cinéma chilien génère l'un de ces orphelin-bourreaux à travers le personnage de José del Carmen Valenzuela Torres [*El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín, 1969] qui, abandonné dès ses huit ans, travaille comme commis de ferme avant d'errer sur les routes de campagne où il côtoie, pendant de nombreuses années, une misère rurale poignante. L'abandon parental dont il est victime, associé au violent spectacle de l'indigence, participent à la perte mentale du personnage qui, une fois adulte, commet un assassinat suivi de cinq infanticides. Le protagoniste ne se défend pas d'avoir assassiné sa compagne Rosa un soir de beuverie. En revanche, il explique avoir ensuite voulu éviter que d'autres orphelins subissent une existence semblable à la sienne et a préféré leur épargner cette souffrance en les supprimant. Il ne peut, en d'autres termes, supporter de *voir* se répéter le même spectacle *intolérable*. Pelusa et Gustavo [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958] commettent également l'irréparable. La violence de la mort de leur petit frère Bolita, piétiné par un cochon sauvage est, encore une fois et selon les mots de Deleuze, à ce point *intolérable* que les deux frères ne peuvent assimiler ce qu'ils ont vu et continuent de nier la mort du nourrisson. Un jeune garçon de leur âge, témoin de la mise en bielle de Bolita, leur réaffirme l'inacceptable. Sa vérité n'est pas recevable et doit être tu, d'une façon ou d'une autre. Pelusa et Gustavo roueront de coups le pauvre

garçon et feront une seconde victime. *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] met également en scène deux assassinats commis par et à l'encontre de ces enfants livrés à eux-mêmes. A sa sortie de la prison pour mineurs, Jaïbo tue Julian qu'il croit responsable de son incarcération, puis s'en prend plusieurs jours plus tard à Pedro qu'il accuse de l'avoir dénoncé à la police.

André Bazin déclarait avec fatalité à propos du *Ladri di biciclette* : « la thèse impliquée est d'une merveilleuse et atroce simplicité : dans le monde où vit cet ouvrier, les pauvres, pour subsister, doivent se voler entre eux⁷⁰ ». On peut également ajouter qu'au regard du corpus néoréaliste latino-américain observé, les enfants abandonnés semblent, pour survivre, devoir s'éliminer entre eux. La scène de corrida qui ouvre la deuxième séquence de *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] revêt à ce sujet une dimension prémonitoire en ce qu'elle évoque symboliquement cet aspect terminal, et extrêmement violent des rapports entretenus entre les personnages enfantins.

Outre ces épisodes traumatiques, les films latino-américains d'influence néoréaliste font constamment état du rapport violent et animal qu'entretiennent les enfants entre eux, souvent pour une question de territoire. *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967] débute ainsi par le passage à tabac du jeune protagoniste, par les enfants de son propre quartier. Chirigua [*Valparaíso mi amor*, Aldo Francia, 1968] cherche, comme son lointain cousin rossellinien Edmund, à travailler comme petite main dans le cimetière de *Playa Ancha* mais ne tarde pas à subir les représailles des enfants qui y ont élu domicile. Que dire enfin du viol collectif de Polín [*Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio, 1965] commis par des enfants de son âge, suggéré de façon laconique mais sans grande ambiguïté possible.

Si cette violence presque animale anime leurs rapports, le parallèle s'impose par ailleurs de lui-même entre les conditions de vie infrahumaines de ces enfants et celles des bêtes avec lesquelles ils sont souvent amenés à cohabiter. Le wagon occupé par la famille de Dolorcito Gaitán [*Los inundados*, Fernando Birri, 1962] prend ainsi l'apparence d'une véritable ménagerie, peuplé qu'il se trouve de chiens, de lapins, d'oiseaux et même d'un singe apprivoisé. Les enfants de Buñuel, sont quant à eux bien souvent filmés en compagnie de chiens errants et dorment avec le bétail dans l'étable de

⁷⁰ BAZIN André, *op. cit.*, p. 49

C'est ainsi qu'Antonio Ricci, victime du vol de sa bicyclette, tentera à son tour d'en dérober une pour ne pas perdre son emploi. Pier Paolo Pasolini jouera également habilement de cette maxime dans *Mamma Roma* [1962] puisque le jeune Ettore tentera de dérober une radio à l'un des malades de l'hôpital, interprété par Lamberto Maggiorani, soit l'acteur qui avait endossé le rôle d'Antonio Ricci.

la famille de Meche. Les chiens et les enfants arpentent le bidonville sans objectif précis et deviennent *callejeros*. Marcel Oms fait d'ailleurs état de cette connivence et écrit :

« Les enfants oubliés qui hantent les terrains vagues ne sont-ils que des chiens errants, des chiens galeux courant vers la mort ? Certes, comme les chiens furieux, ils se battent et mordent, comme d'attendrissants bâtards, ils fouillent dans les poubelles et les tas d'immondices, comme des chiens enragés, il faut parfois les abattre pendant la nuit avant qu'ils ne contaminent les autres⁷¹. »

La déshumanisation de l'orphelin et de l'enfant errant est ainsi récurrente au sein du corpus retenu. Ces jeunes individus vont parfois même jusqu'à être considérés comme de simples détritrus. La belle-mère des enfants de *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969] les qualifie à plusieurs reprises de *mugre* et de *mugrienta*, textuellement de saleté, de vermine. Les enfants d'*Um favelado* [Marcos Farias, 1962] hantent les décharges publiques à ciel ouvert et partagent le butin avec des oiseaux affamés. Mais c'est encore Luís Buñuel qui fournira très certainement l'illustration la plus percutante puisque le corps inanimé de Pedro finira sa course dans une décharge sauvage, au milieu des ordures. Les enfants dont il est question ne sont jamais épargnés et n'acquièrent aucune dignité, même après la mort : aucune sépulture n'est prévue pour ces êtres dont l'existence ne prévaut guère et à propos desquels le personnage de l'aveugle Don Carmelo [*Los olvidados*, Luís Buñuel, 1950] conclut qu'il vaudrait mieux les tuer avant qu'ils ne naissent.

La vierge, la mère et la putain

Jorge Ruffinelli évoque la représentation novatrice de la femme dans les films néoréalistes, représentation qu'il considère comme une avancée par rapport aux canons de beauté du star-system hollywoodien, dans la mesure où la plastique féminine n'est désormais plus un argument de vente :

⁷¹ OMS Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du Cerf, 1985, p. 26

« De notre point de vue et au regard de l'histoire du cinéma, le néoréalisme fut une libération pour le sexe féminin. Dans ces films, la femme n'apparaissait pas nécessairement avec le masque des crèmes de beauté quasiment obligatoire sur le visage et sur le corps⁷² ».

Certains personnages féminins italiens, s'ils ne sont plus cantonnés à la superficialité d'une apparence physique, restent pour le moins secondaires, s'attachant généralement à des rôles de mères dévotes. Parmi ces femmes effacées, mères au foyer irréprochables soutenant leurs maris pour le meilleur et surtout pour le pire, se trouve la femme d'Antonio Ricci [*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948], assistant son mari durant la difficile période de chômage qu'il traverse, et au sujet de laquelle Raymond Borde et René Bouissy écriront « ni poissarde, ni jolie, elle se confond avec celles dont on ne dit rien⁷³ ». Cette épouse modèle ne l'accable en aucun cas de ne pas trouver d'emploi et sacrifie son linge de maison au Mont de Piété pour pouvoir lui obtenir une bicyclette, instrument de travail indispensable à Antonio pour coller ses affiches. Sara, l'épouse d'Andrea Marcocci dans *Il ferroviere* [Pietro Germi, 1956] se borne également au rôle d'épouse fidèle et serviable, supportant à la fois l'alcoolisme, la violence, la colère et le chômage de son mari, sans jamais n'émettre aucune plainte.

Cependant et outre ces quelques portraits avilissants, la représentation de la femme chez les néoréalistes est effectivement plutôt novatrice en ce qu'elle échappe désormais à une catégorisation entièrement liée aux types de rapports entretenus vis à vis des hommes. Ainsi, devant les caméras néoréalistes, même les prostituées ne sont pas cantonnées à être représentées comme de simples objets de désir. Francesca, la prostituée romaine du troisième épisode de *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] est une femme à la dérive qui, poussée par la faim, a dû se contraindre à la prostitution, encouragée par la forte demande émanant des soldats américains encore présents sur le territoire après la guerre.

Le film à sketches d'inspiration zavattinienne *Amore in città* [Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Francesco Maselli, Dino Risi, 1953] accorde quant à lui les premiers rôles de chacun de ses six épisodes à des

⁷² RUFFINELLI Jorge, *op. cit.*, p. 22

« El neorealismo, a nuestro modo de ver, dentro de la cinematografía, fue una liberación para el sexo femenino. En esas películas la mujer, necesariamente, no aparecía con la protección casi legal de las cremas de belleza sobre el rostro y el cuerpo. »

⁷³ BORDE Raymond, BOUISSY René, *op. cit.*, p. 61

femmes issues des classes populaires et cherche, sous forme d'enquêtes psychologiques, à comprendre la complexité de leurs existences et de leurs agissements : plusieurs femmes expliquent comment elles en sont venues à tenter de se suicider par amour dans *Tentato suicidio* [Michelangelo Antonioni] ; un deuxième épisode intitulé *Un'agenzia matrimoniale* cherche à comprendre les motivations des célibataires inscrites en agence matrimoniale [Federico Fellini] ; une femme ayant été obligée d'abandonner son enfant témoigne de ce traumatisme dans *Storia di Caterina* [Francesco Maselli] ; enfin, plusieurs prostituées romaines évoquent leur métier dans *Amore che si paga* [Carlo Lizzani].

Les personnages féminins néoréalistes deviennent donc protagonistes et échappent aux rôles antinomiques d'épouse modèle ou bien de séduisante aguicheuse pour devenir des individus aux multiples facettes, dotés d'une sexualité complexe. Ces dernières en viennent même parfois à cumuler plusieurs vies en une. Ainsi *Anna* [Alberto Lattuada, 1951] incarnée par Silvana Mangano, évoque l'existence d'une danseuse de cabaret, entrée finalement dans les ordres après un mystérieux événement traumatique. De la même façon, *Mamma Roma* [1962], hommage de Pier Paolo Pasolini au néoréalisme, met en scène un personnage féminin qui élève seul son enfant tout en se prostituant le soir sur les grandes artères de la périphérie de Rome.

Au-delà de ce positionnement progressiste quant à la condition sexuelle féminine, notons que la femme néoréaliste fait enfin son entrée dans la vie sociale. Celle-ci démontre une force de caractère et une indépendance certaines, motivée par la nécessité de survivre économiquement. Devant la caméra de Giuseppe De Santis, la femme italienne occupe également les premiers rôles, et sort définitivement du carcan du foyer familial pour intégrer le monde du travail, qu'il s'agisse des saisonnières de *Riso amaro* [1949], des paysannes récoltant les olives dans *Non c'è pace tra gli ulivi* [1950], des membres des coopératives agricoles dans *Caccia tragica* [1947], ou bien encore des chômeuses en quête d'une place de secrétaire dans *Roma ore undici* [1952].

Comme observé précédemment, le paradigme néoréaliste, si tant est qu'il puisse être clairement défini, n'a pas été réinvesti à l'identique en terre latino-américaine. Si le supposé néoréalisme latino-américain a bien souvent su faire évoluer le paradigme ébauché par leurs prédécesseurs italiens, la représentation qu'il laisse entrevoir de la femme populaire semble curieusement régressive. Loin de l'avant-gardisme d'un

Giuseppe De Santis ou d'un Cesare Zavattini, les femmes des fictions latino-américaines d'influence néoréaliste n'occupent jamais de premiers rôles et lorsqu'elles apparaissent enfin à l'écran, celles-ci se trouvent victimes d'une catégorisation sociologiquement extrêmement marquée et limitée. Ascanio Cavallo y Carolina Díaz évoquent le phénomène et rassemblent les personnages féminins des films de fiction chiliens des années soixante sous le titre provocateur de *Vierge, mère ou putain*⁷⁴. Cette classification réductrice ne se limite cependant pas au seul cas du nouveau cinéma chilien et peut être élargie à bon nombre de productions latino-américaines d'influence néoréaliste.

On note tout d'abord que les mères au foyer sont légion au sein du corpus concerné et que la dévotion dont elles font preuve à l'égard des membres de leur famille recouvre parfois une dimension religieuse. Delia, le personnage principal féminin de *La escalinata* [César Enríquez, 1950], ne dépasse pas le périmètre de son domicile et jamais nous ne la verrons sortir de la cour de sa maison, excepté pour aller chercher de l'eau à la pompe. En digne femme au foyer, elle est toujours occupée à quelques tâches ménagères. Delia reste dévouée à sa famille et endosse le rôle de mère de substitution au décès de la sienne, tout en restant célibataire et vierge. Sa morale chrétienne l'empêche de condamner la délation de Pablo tout autant que les actes de banditisme dont son frère s'est rendu coupable. Un crucifix cloué sur la porte d'entrée apparaît d'ailleurs aux côtés de la jeune fille, alors que celle-ci tente de remettre son frère Juan dans le droit chemin. Raisonnée et travailleuse, elle parvient à survivre humblement mais honnêtement en lavant le linge des familles bourgeoises demeurant dans les quartiers résidentiels de Caracas.

⁷⁴ CAVALLLO Ascanio, DÍAZ Carolina, *Explotados y benditos, mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago du Chili, Uqbar Editores, 2007, p. 151



La escalinata

[Cesare Enríquez, 1950]



El secuestrador

[Leopolpo Torre Nilsson,
1958]



Valparaíso mi amor

[Aldo Francia, 1969]

María, la belle-mère des enfants González de *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969] rejoint Delia dans la catégorie des femmes pieuses et dévouées, et travaille, comme des dizaines d'autres personnages féminins latino-américains, en tant que lavandière. La pureté du linge propre et immaculé n'a alors d'égale que celle de ces femmes intègres, définitivement à l'abri du pêché. María se substitue à son tour à la mère défunte puis au père de famille, durant le temps de son incarcération. Submergée par les lourdes tâches qui lui incombent, l'existence de cette femme au foyer devient rapidement synonyme de sacrifice et à un niveau onomastique, il n'y a là aucun hasard à ce que cette mère symbolique se nomme María. Rappelons que les enfants dont elle s'occupe ne sont d'ailleurs pas nés d'une relation charnelle qu'elle aurait eue avec le père des enfants. L'abnégation dont elle fait preuve apparaît de ce fait comme absolue. La sociologue et anthropologue chilienne Sonia Montecinos évoque à son tour cette représentation récurrente de la femme populaire latino-américaine, dotée d'une aura religieuse certaine et écrit :

« Cette femme forte est à l'image de tant d'autres qui, chargées d'enfants et de douleurs, portent également la croix du peuple pauvre et l'aide à avancer. La figure de la Vierge, de ce point de vue liée à la théologie de la libération, serait analogue à la figure des femmes populaires d'Amérique latine.⁷⁵ »

⁷⁵ MONTECINOS Sonia, *Madre y huacho : alegorías del mestisaje chileno*, Santiago de Chile, Catalonia Editorial, 2007, p. 28

« Esta mujer fuerte es el ejemplo de tantas otras que, cargadas de hijos y dolores, cargan también la cruz del pueblo pobre y le ayuda a caminar. La figura de la Virgen, para estas aproximaciones –ligadas a la Teología de la Liberación–, sería análoga a la de las mujeres populares de América Latina. »

Aux mères de famille s'opposent les *putains* et la liste est longue lorsqu'il s'agit d'évoquer les personnages féminins latino-américains à l'existence semble-t-il immorale. La plupart des femmes qui apparaissent dans *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967] vendent ainsi leurs charmes, à commencer par la femme qui prend sous son aile le jeune protagoniste perdu dans la ville : celle-ci travaille pour un maquereau et se fait ironiquement surnommer Brigitte Bardot par les garnements du quartier. Ces derniers, lorsqu'ils organisent une orgie alcoolisée sur les berges du Mapocho, convoquent à leur tour plusieurs jeunes filles voluptueuses et intéressées qu'ils déshabillent devant la caméra étonnamment impudique du catholique Patricio Kaulen.



Largo Viaje

[Patricio Kaulen, 1967]



Um favelado

[Marcos Farias, 1962]

Zé da cachorra

[Miguel Borges, 1962]

Morir un poco

[Álvaro Covacevich,
1967]

Les prostituées ne manquent pas non plus dans *Cinco vezes favela* [1962] et sont quasiment les seuls personnages féminins à marquer une courte apparition dans les épisodes *Um favelado* [Marcos Farias, 1962] et *Zé da cachorra* [Miguel Borges, 1962]. Les hommes, dotés d'un quelconque prestige lié à leur situation sociale, disposent ainsi

de ces femmes-objets, muettes et oisives, qui déambulent dans leur logement en déshabillé. Enfin, la stripteaseuse qui anime la soirée de Luís, protagoniste de *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967] évoque au contraire la frustration érotique de l'homme commun qui ne peut prétendre à cette femme séduisante, compte tenu de sa situation économique. Dans une séquence des plus outrageantes, un montage parallèle s'instaure entre la ravissante stripteaseuse fantasmée et la jeune femme peu farouche au physique ingrat avec laquelle Luís se console. La prostituée, est ici rarement le produit d'une société en crise et apparaît davantage comme une femme sinon lubrique, du moins vénale.

La représentation de la femme populaire latino-américaine est donc majoritairement portée par une réflexion aux inspirations catholiques évidentes, de cinéastes tels que César Enríquez, Aldo Francia ou bien encore Patricio Kaulen et le néoréalisme latino-américain s'accorde ici parfaitement avec les préceptes de la Théologie de la Libération à laquelle adhèrent ces cinéastes. A cette tendance majoritaire, quelques rares personnages féminins au réalisme nettement plus violent sont par ailleurs succinctement ébauchés devant la caméra de cinéastes plus revendicatifs. Ainsi Rosa [*El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín, 1969] ou bien encore la mère de Pelusa, Gustavo et Bolita [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958] introduisent l'idée d'un sous-proletariat latino-américain en pleine déchéance, sans dignité, plongé dans un marasme économique intellectuel et moral. Démissionnaires de leurs rôles de mères, alcooliques, agressives et physiquement repoussantes, elles illustrent un processus de décadence sociale rarement égalé et symptomatique d'une orientation néoréaliste latino-américaine qui, outre la question de la représentation de la femme, se dessinera par ailleurs de façon plus massive et uniforme, au sein du corpus retenu.

De la condition ouvrière au lumpenprolétariat

La place accordée à l'activité laborieuse est, de façon générale, très faible au regard de l'histoire du cinéma mondial. Le phénomène s'explique aisément selon l'historien du cinéma espagnol José Enrique Monterde pour qui le travail, tâche répétitive et rébarbative, est tout à fait antinomique du concept de cinéma-spectacle⁷⁶.

⁷⁶ MONTERDE José Enrique, *La imagen negada : representación de la clase obrera en el cine*, Valencia, Ediciones Textos Fílmoteca, 1997, p. 11

En ce sens, l'espace octroyé au travail et aux travailleurs dans les films néoréalistes italiens s'avère non négligeable et compte parmi les exceptions. Or, notons que s'il est enfin représenté, le monde ouvrier n'est pas pour autant valorisé.

Il ferroviere [Pietro Germi, 1956] choisit comme cadre l'univers particulièrement politisé des cheminots. Le protagoniste assiste au suicide d'un homme qui se jette sous les roues du train qu'il conduit ce jour là. Sous le coup de ce traumatisme, il omet de respecter les limitations de vitesse lors de son entrée en gare. Plusieurs questions directement liées aux conditions de travail, au recours syndical, ainsi qu'aux grèves salariales sont abordées dans ce film. *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952] met quant à lui en scène le personnage de Carmine de Carmine, petit fonctionnaire qui occupe un modeste poste d'employé de bureau dans une mairie. Sa hiérarchie ne lui démontre aucune forme de reconnaissance et le pauvre homme doit se contenter d'un salaire de misère qui ne lui permet pas de s'habiller décentement. L'achat d'un simple manteau est un grand sacrifice pour ses finances et constitue le point de départ d'une quête d'avancée sociale fortement compromise. Vittorio de Sica et Cesare Zavattini abordent également la question de la précarité salariale dans *Il tetto* [1956]. Natale Pilon, ouvrier du bâtiment, ne peut prétendre louer un logement décent pour lui et sa compagne, alors qu'il travaille d'arrache-pied sur les chantiers qui fleurissent aux abords de Rome. Le prolétariat agricole n'est pas laissé pour compte dans le cinéma italien d'après-guerre et principalement devant la caméra de Giuseppe De Santis. *Riso amaro* [1949] aborde la question du travail saisonnier à travers le cas des mondines qui, une fois l'an, effectuent la récolte dans les rizières du Piémont. La difficile promiscuité des dortoirs, le manque de commodités et la pénibilité physique de la tâche agricole constituent le lot quotidien de ces femmes déracinées venues des quatre coins du pays pour travailler temporairement dans le Delta du Pô. Le réalisateur s'applique par ailleurs à dépeindre les paysans dans plusieurs autres de ces films et notamment dans *Caccia tragica* [1947] qui aborde la question des coopératives agricoles constituées après récupération des terres appartenant aux grands propriétaires terriens au sortir de la guerre. *Il mulino del Pô* [Alberto Lattuada, 1949] évoque quant à lui les premières luttes syndicales du monde agricole italien et, plus spécifiquement encore, les grèves paysannes dans la région d'Emilie-Romagne. Enfin, *La terra trema* [Luchino Visconti, 1948] fait état des difficiles conditions de travail des pêcheurs siciliens à travers le cas de N'Toni qui, las d'être exploité par des patrons peu scrupuleux, décide de monter sa propre affaire en hypothéquant la maison familiale pour acheter sa propre barque. A

cette volonté d'indépendance suivra une dérive financière chaotique qui plongera la famille dans le désarroi le plus total.

Le corolaire à cette situation de crise, le sous-emploi, est également une thématique développée de façon récurrente dans les fictions néoréalistes. *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] dresse le portrait d'Antonio Ricci, un chômeur de la capitale prêt à tous les sacrifices pour obtenir un emploi quel qu'il soit. Dans la première séquence du film se forme un attroupement d'hommes venus, comme Antonio, tenter leur chance à l'annonce de maigres postes à pourvoir. L'agressivité mutuelle entre les candidats présents témoigne d'un climat social extrêmement tendu où règne le chacun pour soi. *Roma ore undici* [Giuseppe De Santis, 1952] aborde la question du chômage féminin en s'inspirant d'un fait divers survenu dans l'Italie d'après-guerre après une annonce parue dans la presse faisant état d'un poste de secrétaire à pourvoir. Devant la pénurie d'emplois, une centaine de candidates se présentent le jour des entretiens d'embauche. L'employeur, quelque peu dépassé par cet engouement, fait patienter ces femmes dans une cage d'escalier vétuste qui ne résiste pas à cette affluence et finit par s'écrouler, causant la mort de plusieurs d'entre elles.

Le chômage féminin de *Roma ore undici* [Giuseppe De Santis, 1952] témoigne par ailleurs de la délicate conjoncture d'après-guerre en Italie. L'ouvrier ne peut plus faire vivre sa famille avec son seul et unique salaire : femmes et enfants doivent donc apporter leur contribution. Les enfants néoréalistes, déjà évoqués, sont ainsi très tôt confrontés au monde du travail. Bruno, le fils d'Antonio Ricci [*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948] est employé comme pompiste dans une station essence ; les enfants de *Sciuscià* [Vittorio De Sica, 1946] cirent les chaussures sur les trottoirs de la célèbre via Veneto romaine ; Maria, la fille-mère d'*Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] est employée comme servante chez la logeuse du retraité et Edmund aide à enterrer les morts au cimetière dans *Germania anno zero* [Roberto Rossellini, 1948].

L'exil est enfin une autre possibilité envisagée par ces chômeurs peu qualifiés. Dans *Il cammino della speranza* [Pietro Germi, 1950], c'est l'exil vers la France qui attend une poignée de chômeurs siciliens en quête d'avancée sociale, après la fermeture de la mine de soufre dans laquelle ils travaillaient. Ces hommes et ces femmes sont prêts à tout laisser derrière eux et à effectuer un dangereux périple pour trouver un emploi et davantage de dignité. Au cours de leur traversée de l'Italie, poussés par le besoin, ils acceptent de rompre une grève entamée par les travailleurs d'une exploitation

agricole de Lombardie, et effectuent la récolte à leur place. La maxime d'André Bazin fait à nouveau écho, puisque là encore, les pauvres pour survivre, doivent se voler entre eux. L'émigration intérieure du sud sous-développé en direction du nord industrialisé est par ailleurs au cœur de plusieurs fictions et notamment dans *Rocco e i suoi fratelli* [Luchino Visconti-1960], film néoréaliste tardif dans lequel la famille Parondi émigre de Basilicate vers la grande ville de Milan pour trouver du travail, notamment dans les usines de Fiat.

Dans tous les cas de figure cités et malgré une situation économique peu avenante, on observe, chez les personnages italiens concernés, une volonté d'accéder à un statut social convenable. Le maintien d'une activité salariale reste, pour ces derniers, la seule voie possible et c'est avec une conviction touchante qu'ils tentent de conserver leur dignité par le travail, quelle que soit la nature de celui-ci et aussi peu qualifié soit-il. On constate en revanche que le monde du travail n'est que rarement représenté dans les fictions d'influence néoréaliste latino-américaines. En effet, peu nombreux sont les personnages brésiliens, argentins, chiliens, vénézuéliens ou autres à occuper un emploi légal ou à aspirer à un poste valorisant. Parmi ces rares individus encore dotés d'un statut social, citons Pablo [*La escalinata*, César Enríquez, 1950] qui travaille en tant que comptable dans une usine, ou bien encore le père de famille de *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967] qui gagne sa vie en tant que cordonnier.

Comme dans les films néoréalistes précédemment cités, les enfants travaillent eux aussi pour apporter une contribution financière indispensable à la survie du foyer. Les enfants de *Tire dié* [Fernando Birri, 1960] quémandent quelques pièces aux passagers d'un train en longeant dangereusement la voie de chemin de fer ; Antonia et son frère Marcelito [*Valparaíso mi amor*, Aldo Francia, 1969] chantonnent sur les marchés et dans les transports en commun tandis que leur frère Chirigua propose ses services aux visiteurs du cimetière de Playa Ancha venus entretenir les tombes de leurs défunts ; les enfants de *Couro de gato* [Joaquim Pedro De Andrade, 1962] occupent quant à eux un métier pour le moins improbable puisqu'ils gagnent leur vie, durant la période précédant le carnaval, en vendant des chats aux fabricants de tambour. Les enfants cireurs de chaussures abondent également dans l'ensemble des films latino-américains d'influence néoréaliste. Pepito, le petit frère de Juan et Delia dans *La escalinata* [César Enríquez, 1950] tout comme les enfants des rues de *Largo viaje*

[Patricio Kaulen, 1967] ou bien encore leurs cousins brésiliens de *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos Santos, 1955] et *Couro de gato* [Joaquim Pedro De Andrade, 1962] suivent ainsi la trajectoire de Giuseppe et Pascale, les *sciucià* romains imaginés par Cesare Zavattini et mis en scène par Vittorio De Sica.



Couro de gato
[Joaquim Pedro De Andrade, 1962]



Valparaiso mi amor
[Aldo Francia, 1969]



Los olvidados
[Luís Buñuel, 1950]



Largo viaje
[Patricio Kaulen, 1967]



La escalinata
[César Enríquez, 1950]



Couro de gato
[Joaquim Pedro De Andrade, 1962]

Enfin, Pedro [*Los olvidados*, Luís Buñuel, 1950] sert de petite main au propriétaire d'un manège sur lequel viennent se distraire d'autres enfants aux origines sociales plus aisées. L'allégorie du manège, tournant sur lui-même, évoque ainsi une absence d'échappatoire et un monde où les classes sociales s'opposent de façon drastique entre ceux qui besognent et ceux qui jouissent de l'effort fourni par les premiers.

Devant l'incapacité à obtenir un emploi et une position sociale, les personnages masculins latino-américains choisissent généralement entre deux voies possibles, la délinquance ou le marasme. Les individus délinquants n'ont pas nécessairement l'intention première de sombrer dans des activités illégales mais leur environnement

immédiat les y encourage. Juan [*La escalinata*, César Enríquez, 1950] est ainsi employé durant un court laps de temps sur un chantier mais l'arrivée d'engins de construction, bien plus performants, met un terme obligé à sa bonne volonté, le poussant à rejoindre de vieilles connaissances aux activités douteuses. Pedro [*Los olvidados*, Luís Buñuel, 1950], employé durant un temps comme apprenti chez un coutelier, ne tarde pas non plus à être rattrapé par ses mauvaises fréquentations et en vient à perdre sa place. De la même façon, le père de famille d'*Um favelado* [Marcos Farias, 1962] propose ses services dans un chantier voisin puis arpente la ville en quête d'un quelconque emploi précaire. Désabusé, il pense un instant à voler à l'arrachée la recette du jour d'un marchand de journaux avant de finalement participer à l'attaque d'un chauffeur de bus aux côtés d'autres *favelados*. Les activités délinquantes de ces chômeurs désabusés apparaissent comme la seule source de revenus envisageable dans une société en crise qui ne leur octroie aucun rôle social. Enfin, de la délinquance à l'univers carcéral il n'y a qu'un pas : en témoigne l'incarcération de personnages tels que Mario González [*Valparaíso mi amor*, Aldo Francia, 1969] et Pedro [*La escalinata*, César Enríquez, 1950], sans parler de celle des enfants Jaibo et Pedro [*Los Olvidados*, Luís Buñuel, 1950], Polín [*Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio, 1965] et Rodrigo [*Valparaíso mi amor*, Aldo Francia, 1969].

Pour d'autres, chez qui le monde du travail n'est plus qu'un lointain souvenir, l'aphasie et le découragement sont absolus. Le père de Bolita, Pelusa y Gustavo [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958] passe de longues journées attablé à s'enivrer avec d'autres voisins, aussi désœuvrés que lui. De la même façon, les habitants du bidonville de Santa Fe [*Tire dié*, Fernando Birri, 1960] évoquent l'échec de leur vie professionnelle, assis devant leur domicile. Cette dérive sociale et psychologique se matérialise également à travers une errance physique. *Los inundados* [Fernando Birri, 1962] relate ainsi le vagabondage forcé de plusieurs familles désabusées des bidonvilles de Santa Fe vivant dans l'indigence la plus totale et embarquées par erreur dans un train de marchandise qui sillonne le pays. Le vagabondage de José Del Carmen Valenzuela Torres [*El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín, 1969] se justifie bien sûr par l'absence de domicile fixe mais illustre également au mieux la perte mentale progressive de l'individu sans repères. *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967], repose intégralement sur l'errance de Luís, cet homme commun qu'Ascanio Cavallo et Carolina Díaz décrivent comme *un homme qui sort à mourir chaque jour un peu plus*, un homme qui n'est ni conscient, ni combatif, mais au

contraire un sujet passif qui déambule en observant son environnement sans enthousiasme aucun⁷⁷.

Les ouvriers et les chômeurs néoréalistes italiens à la survie déjà compromise semblent donc avoir été encore davantage déclassés dans le corpus latino-américain d'influence néoréaliste. Les fictions présentées ne dépeignent plus la classe ouvrière en quête d'une très hypothétique progression sociale mais observent, au contraire, la décadence d'un prolétariat déchu marginalisé et apolitique qui frôle dangereusement l'indigence et ne cherche plus à s'extraire de sa déplorable situation. Cette population répond donc en tout point à la définition que Karl Marx donne du *lumpenprolétariat*⁷⁸, soit littéralement un *prolétariat en haillons*. Qu'ils soient délinquants, désœuvrés ou vagabonds, tous sont sujets à un déterminisme social inextricable qu'ils admettent passivement. Dénués de conscience de classe, les personnages latino-américains néoréalistes se définissent donc à la fois par leur désarroi économique mais aussi et surtout par leur caractère anti-combatif et anti-révolutionnaire.

Le cancer de la ville moderne

A l'exploration sociale inhérente au néoréalisme italien, s'ajoute le dessein de dépeindre une certaine géographie nationale. Ce cinéma d'extérieur, une fois libéré des tournages en studio, fournit une photographie voulue authentique de l'Italie. *Ossessione* [1943] et *La terra trema* [1948] de Luchino Visconti, *Il mulino del Po* [Alberto Lattuada, 1948], *Vivere in pace* [Luigi Zampa, 1947], *Stromboli* [Roberto Rossellini, 1950], *Riso amaro* [1949], *Non c'è pace tra gli ulivi* [1950] et *Caccia tragica* [1947] de Giuseppe De Santis, *Il grido* [Michelangelo Antonioni, 1957], *Achtung, banditi* [Carlo Lizzani, 1951], *Gli sbandati* [Francesco Maselli, 1955], *La ciociara* [Vittorio De Sica, 1960] ou bien encore *Il cammino della speranza* [Pietro Germi, 1950], ont su aborder la

⁷⁷ CAVALLO Ascanio, DÍAZ Carolina, *op. cit.*, p. 211

⁷⁸ Le terme trouve ses origines dans *L'idéologie allemande* (1848) de Karl Marx et Friedrich Engels. Notons par ailleurs que Karl Marx donne également à voir une description du *lumpprolétariat* dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* :

MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Editions sociales, 1969, p. 76

« [...] des roués ruinés n'ayant ni ressources ni origine connues, [...] les rebuts et laissés pour compte de toutes les classes sociales, vagabonds, soldats renvoyés de l'armée, échappés des casernes et des bagnes, escrocs, voleurs à la roulotte, saltimbanques, escamoteurs et pickpockets, joueurs, maquereaux, patrons de bordels, portefaix, écrivassiers, joueurs d'orgue de barbarie, chiffonniers, soulographes sordides, rémouleurs, rétameurs, mendiants, en un mot toute cette masse errante, fluctuante et allant de ci-de là que les français appellent *la bohème*».

guerre et l'après-guerre depuis les campagnes et les villages italiens. Au-delà de ces quelques exemples, rappelons que la grande majorité des fictions néoréalistes italiennes a pour cadre un environnement urbain et que cette caractéristique s'applique, dans une mesure encore plus large, au corpus néoréaliste latino-américain. Se doivent donc d'être étudiées les correspondances tangibles relevées au regard des représentations urbaines néoréalistes, de part et d'autre de l'Atlantique.

La ville néoréaliste italienne se voit en effet souvent conférer un rôle essentiel et s'invite parfois même jusque dans les titres des fictions concernées. Roberto Rossellini nomme ainsi le premier volet de sa trilogie *Roma città aperta* [1945], Giuseppe de Santis choisit d'intituler son drame social *Roma ore undici* [1952], Pier Paolo Pasolini baptise son hommage au néoréalisme *Mamma Roma* [1962] et Vittorio De Sica évoque Milan et Naples au détour des films *Miracolo a Milano* [1951] et *L'oro di Napoli* [1954]. Cette exploration de la géographie urbaine ne se limite alors plus à des clichés touristiques. A Rome, les néoréalistes quittent les romantiques berges du Tibre, l'époustouflante Basilique Saint-Pierre et les jardins de la Villa Borghèse pour des quartiers plus populaires et pour des zones périphériques sans grand intérêt architectural. La ville est ainsi dépeinte sous un jour bien moins attractif, depuis des zones d'habitation modestes, voire extrêmement précaires. Raymond Borde et René Bouissy notent que la question du logement est prépondérante en période d'après-guerre et que, face à cette situation déplorable de l'habitat, il manque à cette période au bas mot cinq millions de logements⁷⁹.

Borgates et borgates abusives italiennes

Il a souvent été fait état de la présence des ruines dans la ville néoréaliste, à l'image des prises de vue rosselliniennes de Berlin [*Germania anno zero*, 1948], de Naples [*Paisà*, deuxième épisode, 1946] ou de Florence [*Paisà*, quatrième épisode, 1946]. Ces films offrent alors l'image de villes meurtries et mutilées. Mais au-delà des ravages évidents de la guerre, le cinéma néoréaliste italien a su capturer d'autres types d'instantanés liés à son histoire récente. De nombreux films proposent ainsi des clichés qui relèvent de l'urbanisation galopante encouragée par Benito Mussolini depuis les années vingt, afin de repousser au plus loin les populations pauvres et indésirables de la ville éternelle, dont la physionomie devait rester inchangée. Ont alors fleuri ce que l'on

⁷⁹ BORDE Raymond, BOUISSY René, *op. cit.*, p. 58

baptise à l'époque *borgates* et que Julien Neutres, auteur d'une thèse sur les représentations cinématographiques de Rome, évoque en ces termes :

« Le terme est un dérivé de *bourg* : un morceau de ville qui n'est pas assez complet et qui n'a pas l'organisation pour s'appeler *quartier* [...]. Les *borgates* sont les agglomérations suburbaines nées de 1920 à 1940 pour reloger et contrôler les familles pauvres expulsées du centre de Rome par la politique des grands travaux du régime fasciste consistant à percer de grandes voies⁸⁰. »

L'auteur précise par ailleurs qu'en 1947, il y avait, entre les murs de Rome et ceux des *borgates*, un désert urbain de plusieurs kilomètres⁸¹. Les populations qui y vivent sont donc ségréguées, mises en quarantaine, et séparées du centre historique par un *no man's land*. Ces *borgates* ne doivent pas entacher la carte postale romaine et sont donc voulues excentrées pour être au mieux dissimulées. Celles-ci vont pourtant trouver paradoxalement une grande visibilité quelques années plus tard, dans les fictions italiennes d'après-guerre. Les *borgates* sont alors à l'affiche de nombreux films néoréalistes à commencer par *Ladri di bicicletta* [Vittorio De Sica, 1948], dont la première séquence se déroule dans la *borgate* de Val Melaina située à cinq kilomètres du centre historique. *Il ferroviere* [Pietro Germi, 1956], tout comme *Mamma Roma* [Pier Paolo Pasolini, 1962] laissent également apparaître ces cités-dortoirs : dans un cas comme dans l'autre, les enfants et les adolescents occupent les terrains vagues qui les séparent de la ville comme un terrain de jeu. Dans *Europa 51* [Roberto Rossellini, 1951], Irene, femme fortunée des beaux quartiers, découvre également l'ampleur de la misère de ces populations romaines marginalisées : guidée par son ami communiste Andrea, elle se rend au cœur des *borgates* pour aider une famille nombreuse y occupant un logement rudimentaire.

⁸⁰ NEUTRES Julien, *Rome, ville ouverte au cinéma : entre vision mythologique et géographie sociale*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2010, p. 230

⁸¹ *Ibidem*, p. 57



Ladri di biciclette
[Vittorio De Sica, 1948]



Il ferroviere
[Pietro Germi, 1956]



Mamma Roma
[Pier Paolo Pasolini, 1962]



Miracolo a Milano
[Vittorio De Sica, 1951]



Il tetto
[Vittorio De Sica 1956]



Roma ore undici
[Giuseppe De Santis, 1952]

Si la *borgate* n'est en rien fastueuse, ajoutons qu'elle reste préférable aux *borgates abusives* qui constituent, comme l'explique Julien Neutres, une extension de bidonvilles formés par des baraquements illégaux. Ces cabanes de fortune, composées de tôles et de planches, forment un conglomérat de logements insalubres construits en marge des *borgates*. La destruction de nombreux logements durant la guerre, et l'exode des ruraux, venus dès la fin du conflit tenter leur chance dans les grandes agglomérations, participent au développement de ces *borgates abusives* construites en périphérie de la périphérie, repoussant ainsi les limites perceptibles de la pauvreté. Sur les trois photogrammes choisis, apparaissent ainsi, derrière les baraquements brinquebalants, les proches édifices formant les *borgates* avoisinantes.

Le film phare sur la question du logement, et plus particulièrement sur la question de ces bidonvilles, reste sans aucun doute le bien nommé *Il tetto* [1955] de Vittorio de Sica, réalisé sur un scénario de Cesare Zavattini. Cette fiction relate l'épopée

de Natale et Luisa Pilon, de jeunes mariés provinciaux sans grands moyens ni grandes exigences, cherchant simplement à se loger dans la capitale. Cette nécessité basique devient vite un chemin de croix et, malgré les revenus du jeune homme qui travaille comme ouvrier du bâtiment, ce simple objectif ne peut être atteint. Les quelques appartements romains tout juste à leur portée sont insalubres et menacent de s'écrouler à tout moment. Aidé par ses collègues de chantier, Natale entreprend de construire, pendant l'espace d'une nuit, un de ces baraquements illégaux. S'il parvient à terminer sa maisonnette avant le lever du soleil sans être surpris par un agent de police, alors celle-ci, selon la loi en vigueur, ne pourra être détruite. Cette course contre la montre rend compte du désespoir de ces populations amenées à frôler l'illégalité pour un logement qui ne sera pas même décent. La question du logement semble décidément être le thème de prédilection de Vittorio De Sica qui réalise *Miracolo a Milano* [1950], également sur le thème des *borgates abusives*. A sa sortie du pensionnat, le jeune Totò, est accueilli par un vagabond cohabitant avec de nombreux autres individus déshérités sur un terrain vague situé en périphérie de Milan, le long de la voie de chemin de fer. Ces *borgates abusives* apparaissent également, bien que de façon plus furtive, dans *Roma ore undici* [Giuseppe De Santis, 1952] ou bien encore dans *Europa 51* [Roberto Rossellini, 1952].

Notons pour finir que les personnages néoréalistes qui continuent à vivre dans l'enceinte des murs romains ne sont pas mieux logés pour autant. Les parents des *sciuscias* [Vittorio De Sica, 1946] cohabitent avec d'autres familles dans un immeuble vétuste du centre ville : les habitants s'y trouvent entassés et les familles séparées entre elles par de simples rideaux tirés. Quant au vieil Umberto [*Umberto D.*, Vittorio De Sica, 1952], il loge depuis toujours dans une petite chambre qu'il loue à la propriétaire d'un appartement du centre. Devant la hausse de loyer vertigineuse que celle-ci lui impose, le pauvre vieillard se voit dans l'obligation de faire ses bagages. Sans un sou, celui-ci sera même contraint de séjourner plus de temps que nécessaire dans un hôpital de l'assistance publique qui aura le mérite de lui garantir le gîte et le couvert.

L'anti-carte postale

Des *borgates* italiennes aux bidonvilles latino-américains, il n'y a qu'un pas. La peinture urbaine néoréaliste a largement été réinvestie par les nouveaux cinémas latino-américains et le portrait des grandes villes latino-américaines que donne à voir l'ensemble des fictions concernées s'apparente là aussi à une anti carte-postale.

Valparaíso mi amor [Aldo Francia, 1969], à l'image de certains films italiens déjà cités, intègre la ville jusque dans son titre et celle-ci devient ainsi un protagoniste à part entière. Cependant, le port mythique perd ici de sa superbe : sur le mode de l'oxymore, le titre du film et son contenu, associent ironiquement des valeurs contraires. *Valparaíso mi amor* est tout sauf une ode à Valparaíso et la promesse non tenue du titre provoquera, en son temps, quelques malentendus qu'évoque le réalisateur dans ses mémoires :

« A la séance du Vermut de ce jour-là, avant que ne termine la projection, j'ai écouté le premier commentaire populaire sur *Valparaíso mi amor*. Dans les toilettes pour hommes, un monsieur en train d'uriner, qui était parti avant la fin du film, commentait sans me regarder : qui est le con qui a fait cette merde ? Il avait raison. Le pauvre s'attendait à une série de belles cartes postales de son port bien aimé et on lui servait là une série de vues qui ne montrait que les coins miséreux de la ville⁸². »

Le titre du film s'inspire d'une chanson de José Farias intitulée *La joya del pacífico* et cet air musical, qui revient tel un leit-motiv à cinq reprises au cours du long-métrage, va à l'encontre de la dominante émotionnelle des situations qu'il accompagne. Image et son racontent le port de Valparaíso de façon totalement distincte et cette polyphonie concorde avec le décalage déjà observé entre le titre et le contenu du film. La ville mythique n'est pas filmée depuis les hauteurs des magnifiques *miradores* de la colline Concepción et de ses splendides maisons anglaises mais bien depuis les bas-fonds du port décadent. Aldo Francia ne fait ainsi que peu de concession au pittoresque et opte pour un tournage aux alentours de la Place Echaurren aux allures sordides, du marché populaire de l'Avenue Argentina et de la colline Santo Domingo, l'une des plus pauvres du port. S'ajoutent à cela des prises de vue de l'enceinte de la prison de la ville ainsi que du cimetière de Playa Ancha. Cette anti carte postale va jusqu'à faire abstraction de la mer, privant ainsi les personnages de tout horizon. Ces derniers restent prisonniers des tréfonds de la ville et ne peuvent fuir ce labyrinthe urbain.

La représentation de la capitale mexicaine que donne à voir *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] est également jugée dénigrante et fait scandale au moment de sa sortie en salle : le réalisateur est alors accusé d'avoir déshonoré le Mexique. C'est en effet une

⁸² FRANCIA Aldo, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso, 2002, p. 195

« En el horario de Vermut de ese día, antes de que terminará la función, escuché el primer comentario popular sobre *Valparaíso mi amor*. En el *toilette* para hombres, un señor orinando, que se había retirado antes del final de la película, comentó sin mirarme: "¿Quién habrá sido el *gueón* que hizo esta cagada?". Tenía razón. El pobre esperaba una serie de lindas postales de su amado puerto y le salieron una serie de vistas que sólo mostraban las miserias de la ciudad. »

vision désenchantée que celle qui est portée sur les grandes mégapoles mondiales, et ce dès la séquence introductive du film. Un fondu enchaîné permet de placer Big Ben dans le prolongement de la Tour Eiffel : les deux monuments, hautement renommés, se superposent et se confondent, telle l'approche globalisante qui est faite des capitales des pays industrialisés. Aux prises de vue de ces monuments historiques s'accompagnent des considérations tenues en voix-off nettement moins engageantes et l'accroissement du sous-prolétariat en périphérie des grandes cités urbaines y est évoqué comme une fatalité. A un plan de grand ensemble aérien de Mexico succède un deuxième plan de moindre altitude du Zócalo, du Palais National et de la Cathédrale, puis enfin, un plan d'ensemble des jeunes banlieusards, jouant sur un terrain vague. L'utilisation des échelles de plans allant *decrecendo* permet une plongée dans les entrailles de la ville. Le décor est désolé, en totale opposition avec le centre historique et touristique précédemment présenté et dont il ne sera plus fait état par la suite, ce qui poussera Octavio Paz à évoquer un dédain certain pour les couleurs locales.

Dans *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos Santos, 1955] la ville occupe une place de premier plan. Contrairement aux deux films précédemment cités, le film ne néglige pas les principaux sites touristiques de la ville et explore tout aussi bien les jardins de la Quinta da Boa Vista que les plages de Copacabana, le stade de Maracaña, le Pan de Azúcar et le Christ monumental du Corcovado. Malgré cela, le film s'attèle lui aussi à déconstruire le topique d'un Brésil paradisiaque. La *Cidade maravilhosa*, s'offre à la caméra de Pereira Dos Santos sous un jour plus sincère et les lieux touristiques précédemment cités sont toujours associés aux dérives malveillantes des élites cariocas : derrière le terrain de football se forme un négoce peu honnête sur le dos des joueurs tandis que les supporters blancs et noirs s'affrontent violemment dans les gradins ; sur les plages de Copacabana, on assiste au spectacle navrant de l'oisiveté des plus fortunés et de leur mépris à l'égard des petits vendeurs de rue ; au pied du Corcovado défilent uniquement des touristes et des hommes issus de la bourgeoisie locale : les plus démunis n'ont pas leur place auprès du Christ. Qui plus est, la carte postale est chaque fois salie par l'intrusion des enfants noirs et mal vêtus de la favela de Cabuçu, par laquelle débute le film. Le portrait de la ville dérange à ce point que le film est alors censuré durant un temps.

La réclusion périphérique

Une fois ces films libérés des topiques touristiques, on constate que les zones d'habitations précaires latino-américaines constituent, comme dans les fictions néoréalistes urbaines, un décor récurrent. A Santiago du Chili, résistent encore quelques îlots de pauvreté au beau milieu du centre ville. Dans *Largo viaje* [Patricio Kaulen, 1967] cohabitent dans un même plan d'ensemble les hauts buildings de la bourgeoisie locale et le *conventillo* dans lequel vit la famille protagoniste qui se voit menacée d'expulsion. Si les édifices ostentatoires avoisinent ici les constructions vétustes des plus défavorisés, ce cas de figure ne se présente que rarement et la plupart des fictions latino-américaines dont il est question dans le présent chapitre abordent la ville essentiellement depuis ses espaces périphériques, comme l'avaient précédemment fait les cinéastes italiens. Ainsi, malgré de nombreux tournages en studio, *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] témoigne d'une ville parallèle, en marge de Mexico ; *La escalinata* [César Enríquez, 1950] s'éloigne du centre de Caracas pour filmer l'essentiel de ses séquences dans le *rancho* de la Charneca ; les films brésiliens *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos santos, 1955], *Rio zona norte* [Nelson Pereira Dos Santos, 1957] et *Cinco vezes favela* [Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquím Pedro De Andrade, Leon Hirszman, 1962], s'ils ne se limitent pas aux seuls espaces des *favelas* leur accordent tout de même un rôle prépondérant. Il en va de même pour *Crónica de un niño solo* [Leonardo Favio, 1965], *Tire dié* [1960], *Los inundados* [Fernando Birri, 1962] et *El secuestrador* [Leopoldo Torre Nilsson, 1958] qui dressent un portrait authentique des *villas miseria* argentines, à Buenos Aires comme à Santa Fe. Enfin, les prises de vue documentaires horribles des *poblaciones callampas* chiliennes de *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967] confirment à l'écran un phénomène qui se globalise sur l'ensemble du sous-continent. Comme l'écrivent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, « le film évoque toujours quelque chose de l'ici et maintenant de son contexte de production⁸³ » et la présence récurrente de ces quartiers périphériques sont à l'époque l'illustration d'un exode rural massif resté irrésolu et d'une intégration urbaine ayant échoué. Les logements situés dans l'enceinte des grandes villes sont financièrement inaccessibles et, comme dans le cas des *borgates* italiennes, la distance

⁸³ VANOYE Francis, GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Editions Nathan, 1992, p. 43-44

qui sépare la population des bidonvilles du centre ville devient un facteur de marginalisation. La terminologie même qui se trouve utilisée pour les nommer ne laisse aucun doute quant au mépris dont elles sont l'objet : ainsi *callampa* désigne-t-il par exemple originellement un champignon parasite. Le bidonville apparaît alors comme un inframonde où les habitants grouillent comme des rats dans des galeries.



Largo viaje

[Patricio Kaulen, 1967]



Crónica de un niño solo

[Leonardo Favio, 1965]



Um favelado

[Marcos Farias, 1962]



Largo viaje [Patricio
Kaulen, 1967]



Los olvidados [Luís
Buñuel, 1950]



Crónica de un niño solo
[Leonardo Favio, 1965]

Les habitants de ces bidonvilles sont à la fois peu familiers d'une culture rurale et étrangers dans la ville. Julien Neutres explique ainsi :

« Filmer la périphérie ne signifie pas seulement porter sa caméra dans des lieux excentrés de l'agglomération, mais hanter le centre-ville : apporter un regard excentré sur le centre⁸⁴. »

Les personnages latino-américains issus de la périphérie ne se confrontent qu'en de rares occasions à la ville-lumière et ce regard jeté vers le centre est souvent d'une grande ingénuité doublée d'une fascination certaine. Au détour de leur quête, les

⁸⁴ NEUTRES Julien, *op. cit.*, p. 144

banlieusards fantasment ainsi régulièrement sur des vitrines dans lesquelles sont présentés de délicieux mets et des objets de consommation qu'ils ne peuvent s'offrir. Il est étonnant de constater que cet espace géographique leur est même parfois inconnu. Ainsi, la jeune Flavia [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958], lors d'une première sortie dans Buenos Aires aux côtés de Berto, s'étonne-t-elle de voir les lumières allumées sans discontinu :

Berto: Ves, este es el centro.

Flavia: ¿Y las luces están prendidas toda la noche?

Berto: Claro. Y de día también.

Flavia: ¿Para qué?

Les habitants de la périphérie n'ont pas leur place dans la ville et n'y font donc que de courtes apparitions, souvent motivées par la nécessité de gagner quelques pièces. Au-delà de ces quelques incartades, le centre leur est hostile et ils ne peuvent y être assimilés. Cette population reste donc condamnée à hanter la périphérie et cet environnement forcé dans lequel ils restent cantonnés va continuer d'alimenter un déterminisme social déjà éloquent. La périphérie a un impact direct sur l'individu et s'avère anxigène. Ainsi, le terrain vague de *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] qui sépare le bidonville des murs de Mexico sert-il de décor à deux séquences particulièrement violentes, à savoir celle de l'assassinat de Julian et celle du passage à tabac du vieil aveugle Don Carmelo. Julian et Pedro tentent tous deux de s'extraire de ce milieu néfaste : le premier tente de s'en sortir par le travail, le second préfère fuir physiquement le bidonville. Pourtant, les deux garçons seront condamnés à y périr de façon tragique : ils semblent irrévocablement victimes de leur environnement. Octavio Paz écrira en conclusion à ce propos qu'il s'agit là d'un « monde fermé sur lui-même, où tous les actes sont circulaires et où tous les pas nous ramènent au point de départ. Personne ne peut sortir de là, ni de soi-même, si ce n'est par le long couloir de la mort⁸⁵ ».

⁸⁵ PAZ Octavio, cité par VARGAS MALDONADO Juan Carlos, *op. cit.* p. 40
«un mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver al punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte.»

Conclusion

Partie 1

Les nouveaux cinémas latino-américains partagent tous une même quête de réalisme et l'orientation cinématographique proposée par le néoréalisme en Italie constitue alors, dès le début des années cinquante, une formule idéalement recyclable outre-Atlantique. Cependant et comme il a été donné de le constater dans le présent chapitre, les films qui composent le corpus néoréaliste latino-américain sont souvent synonymes de prolongation sinistre du réalisme social dépeint par leurs prédécesseurs italiens : les élèves ont dépassé les maîtres dans l'art d'explorer les bas-fonds de la nature humaine. Un cap a indéniablement été franchi et l'on constate que le néoréalisme s'endurcit devant les caméras de nombreux cinéastes latino-américains. Ainsi *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969] reçoit-il par exemple, à l'époque de sa sortie en salle, cette critique cinématographique avisée :

« On pense au *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica [...] Mais Francia est plus proche de la réalité. Il ne s'encombre pas de fioritures poétiques. Le monde du néoréalisme italien paraît même innocent et idyllique comparé à la misère que rapporte ce film venu du Chili⁸⁶. »

Cette réflexion peut s'étendre à bien d'autres fictions composant le corpus retenu. Les films latino-américains dont il est question ont engendré une violence extrême, voire parfois insoutenable et la vision de l'intolérable, évoquée par Gilles Deleuze, recouvre ici une nouvelle dimension. Le viol collectif de Polín perpétré par d'autres enfants [*Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio, 1965] mais aussi celui de

⁸⁶ FRANCIA Aldo, *op. cit.*, p. 238

« Se piensa en *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica. [...] Pero Francia está más cerca de la realidad. No hay florituras poéticas en él. Hasta el mundo del neorrealismo italiano parece inocente e idílico comparado con la miseria que documenta esta película venida de Chile. »

Flavia [*El secuestrador*, Leopoldo Torre Nilsson, 1958] commis au beau milieu d'un cimetière, le pied du *Chacal de Nahueltoro* [Miguel Littín, 1969] qui écrase le dernier né de Rosa dans son landau, tout comme le véritable cadavre auquel a recours Patricio Kaulen pour illustrer la veillée funèbre de l'enfant mort-né [*Largo viaje*, 1967], sont autant d'arrêts sur image qui hantent l'esprit bien après le visionnage de ces longs-métrages.



Largo viaje
[Patricio Kaulen, 1967]



El chacal de Nahueltoro
[Miguel Littín, 1969]



Crónica de un niño solo
[Leonardo Favio, 1965]

Pourtant et malgré cette performance, la posture des cinéastes influencés par le cinéma italien d'après-guerre est bientôt qualifiée de léthargique par les réalisateurs latino-américains les plus emprunts à une radicalisation politique. Lors de la seconde et mémorable rencontre du Festival de cinéma latino-américain de Viña del Mar de 1969, les cinéastes d'influence néoréaliste n'ont plus le vent en poupe et un film comme *Valparaíso mi amor* [Aldo Francia, 1969], présenté cette année là, est jugé trop inoffensif. Les nouveaux cinémas brésilien, cubain, argentin ou encore bolivien adoptent au contraire une posture combative et agressive cherchant à confondre les responsables. Les films mis à l'honneur durant le Festival ont dépassé la peinture grise et morne du néoréalisme pour s'attaquer avec violence à l'ennemi commun nord-américain. *Yawar malku* [1969] de Jorge Sanjines, *La hora de los hornos* [1968] d'Octavio Getino et Fernando Solanas, *Antonio das mortas* [1969] de Glauber Rocha et *79 primaveras* [1969] de Santiago Álvarez, retiennent toute l'attention, lors de cette édition du Festival. A la fin des années soixante, les théories zavattiniennes ont laissé place à l'*Esthétique de la faim et de la violence* d'un Glauber Rocha qui revendique

« des films de combat, à l'heure du combat⁸⁷ ». Le cinéma d'opposition doit désormais s'insurger et se faire militant et guerrier. Le néoréalisme laisse ainsi place à la pensée tiers-mondiste véhiculée par les écrits de Frantz Fanon pour qui passivité est synonyme de lâcheté⁸⁸.

Au-delà d'un simple rejet, l'influence néoréaliste en vient même parfois à être perçue comme une preuve d'ailleurs, émanant de cinéastes accusés d'imiter un modèle européen. Dans cette volonté de donner naissance à un langage cinématographique proprement latino-américain, le fait de recycler des formules issues d'un courant artistique étranger va ainsi jusqu'à être perçu comme une manifestation de néocolonialisme culturel. Le paradoxe est étonnant dans la mesure où il a longtemps été considéré que le néoréalisme italien avait permis de décoloniser les écrans de l'intérieur, en proposant une échappatoire aux paradigmes du star-system hollywoodien. Mariano Mestman évoque cette rupture dans un article à la perspective innovante intitulé *From italian neorealism to new latin american cinema, ruptures and continuities during the 1960s* et écrit :

« Pour certains réalisateurs, cette nouvelle vague [celle des nouveaux cinémas latino-américains] implique une rupture totale et explicite avec l'influence néoréaliste. Le plus radical ou, tout du moins, celui qui adoptait cette position en toute conscience était probablement le réalisateur brésilien Glauber Rocha [...] Rocha qui avait reconnu l'influence néoréaliste dans les années cinquante et salué l'exemplarité de cette leçon pour les jeunes latino-américains, considère le mouvement cinématographique comme une aliénation sclérosante et comme l'expression du colonisateur à partir de 1971⁸⁹. »

Au début des années soixante-dix, le fossé se creuse encore davantage entre les cinéastes les plus politisés et ceux qui privilégient, encore et toujours, un cinéma social aux aspirations néoréalistes : la vieille école se heurte à la virulence de la nouvelle vague. Malgré ces affrontements, notons pour conclure qu'avant de diviser, le

⁸⁷ GUEVARA Alfredo, GARCÉS Raúl, *Los años de la ira: Viña del Mar 1967*, Nuevo Cine latinoamericano Ediciones, La Havane, 2007, p. 17

« filmes de combate en la hora del combate. »

⁸⁸ FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1968

⁸⁹ MESTMAN Mariano, « From italian neorealism to new latin american cinema, ruptures and continuities during the 1960s » in GIOVACCHINI Saverio, SKLAR Robert, *Global neorealism: the transnational history of a film style*, University Press of Mississippi, 2012, p. 166

« For some filmmakers, this renovation [NLAC's renovation] meant a complete and explicit rupture with the neorealist influence. Probably the most radical or at least the best-known instance of this position was provided by Brazilian director Glauber Rocha. [...] Rocha who had acknowledged neorealist's influence in the 1950s and saluted its exemplary lesson for young Latin Americans, regard the film movement as a "sclerotic alienation" and "the colonizers language" by 1971. »

néoréalisme se sera tout de même offert une résurrection, ou du moins un sursis, d'une vingtaine d'années dans divers pays d'Amérique latine⁹⁰. Cependant, et à la différence de ses plus ou moins proches voisins, le cinéma cubain a entretenu des relations beaucoup plus confuses et problématiques vis-à-vis de ses premières amours italiennes, et ce, dès l'avènement de la Révolution en 1959.

⁹⁰ VARGAS MALDONADO Juan Carlos, *op. cit.*

Juan Carlos Vargas Maldonado, évoque une continuité du phénomène néoréaliste latino-américain dans des fictions réalisées bien après la fin des années soixante, à savoir, *Soy un delincuente* [Clemente De La Cerda, Vénézuéla, 1976], *Pixote, la ley del más débil* [Héctor Babenco, Brésil, 1981], *La Raulito* [Lautaro Murúa, Argentine, 1974], *Chuquiago* [Antonio Eguino, Bolivie, 1977], *Gamín* [Ciro Durán, Colombie, 1978].

Partie II

**Instauration des fondamentaux néoréalistes
dans la Cuba prérévolutionnaire**

Afin d'aborder au mieux la problématique liée à la viabilité d'un cinéma néoréaliste en pleine Révolution cubaine, il semble nécessaire de reprendre l'histoire à son commencement et de retracer les prémices de cette rencontre entre néoréalisme italien et cinéma cubain durant la période prérévolutionnaire. Les premières interactions existantes s'observent à différents niveaux et seront ici abordées tour à tour, afin de pouvoir dresser un état des lieux précis de la situation en 1959.

On note tout d'abord, à l'aube des années cinquante, une forte propension de la critique cinématographique cubaine à défendre la qualité artistique des œuvres néoréalistes italiennes présentées au sein des programmations des différents ciné-clubs. Parmi ces critiques, les membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo (Sociedad cultural Nuestro Tiempo) ne se limitent pas à évoquer les films néoréalistes mais instaurent, qui plus est, des contacts professionnels concrets avec plusieurs personnalités italiennes. L'expérience des cinéastes cubains Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea en terre italienne, et leur passage par le Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome au début des années cinquante, est par ailleurs une rengaine bien connue lorsque l'on aborde la question de l'influence néoréaliste. Celle-ci mérite cependant d'être réévaluée, car elle suffit parfois à justifier, de façon simpliste, l'orientation cinématographique de ces jeunes réalisateurs débutants, au moment d'entreprendre leurs premières réalisations. Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa se trouvent enfin à l'origine de la réalisation du film-phare *El Mégano* [1955], non seulement considéré comme seul et unique antécédent *estimable* du cinéma cubain révolutionnaire, mais également comme seul antécédent néoréaliste réalisé dans le pays avant 1959. Un tour d'horizon des productions prérévolutionnaires ayant trait à une quelconque forme de cinéma social semble pourtant nécessaire afin de reconsidérer au mieux cette affirmation.

Chapitre 3

Positionnement théorique

La critique ciné-clubiste

Nombreux furent les réalisateurs latino-américains réceptifs au cinéma néoréaliste italien entre le début des années cinquante et la fin des années soixante. Or, cette connivence présuppose en toute logique une connaissance du cinéma de Vittorio De Sica, de Roberto Rossellini, de Luchino Visconti ou bien encore de Giuseppe De Santis, de Pietro Germi et de Carlo Lizzani. Il est particulièrement délicat de savoir exactement quels ont été les films auxquels ont eu accès les cinéastes latino-américains, afin de déterminer dans quelle mesure leurs réalisations ont pu être influencées par les productions italiennes néoréalistes. Certaines déclarations des réalisateurs eux-mêmes peuvent confirmer ou infirmer un lien interfilmique supposé. Outre ces quelques affirmations écrites ou orales, le chercheur ne peut garantir qu'un dialogue ait été véritablement entretenu entre tel film latino-américain et tel film-source italien, même si l'analyse filmique ne laisse parfois à ce sujet que peu de doutes. S'il n'est pas possible de rendre compte avec précision des œuvres visionnées par tel ou tel cinéaste cubain, argentin ou encore vénézuélien, il est en revanche possible d'évaluer quelle était l'*offre cinématographique italienne disponible* à une période donnée et dans un pays donné. Pour ceux et celles qui ont pu effectuer leur formation professionnelle en Europe, principalement à l'Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques de Paris et au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, il reste manifeste que l'appréhension des œuvres concernées ait été facilitée par une meilleure circulation des films. Outre-Atlantique, le visionnage des œuvres italiennes se fait généralement au sein des ciné-clubs. Les programmations de ces derniers s'accompagnent fréquemment d'une activité

critique développée au sein de revues dédiées aux diverses manifestations culturelles et notamment cinématographiques. La lecture de ces critiques permet alors d'évaluer au mieux l'espace octroyé et l'accueil réservé au néoréalisme italien en terre latino-américaine.

A la lecture des critiques cinématographiques relevées, il apparaît que Cuba réserve un accueil particulièrement favorable au cinéma néoréaliste dès la toute fin des années quarante, et plus encore jusqu'au milieu des années cinquante, alors même que le courant cinématographique est déjà considéré comme moribond en Italie. Il est à noter que l'adhésion qu'il suscite n'en est que plus forte au regard des genres cinématographiques alors en vogue sur les écrans cubains. En effet, les films étrangers généralement distribués dans les cinémas de l'île, outre les ciné-clubs, comptaient pour beaucoup parmi les formules à succès de l'industrie cinématographique nord-américaine. Dans ces conditions de réception, l'on comprend aisément que l'esthétique des films néoréalistes soit apparue comme particulièrement novatrice. Eduardo Manet, cinéaste et critique cubain, évoque cette dichotomie de l'époque :

« Parfois, une *Rome ville ouverte*, un *Voleur de bicyclette* atterrissaient dans les salles de projection et faisaient l'effet de véritables bombes atomiques. Le public restait décontenancé, déconcerté. Les plus éveillés se voyaient en proie à de véritables crises de conscience et se posaient cette question : le cinéma serait-il alors autre chose que les jambes galbées de Marilyn ou le sourire étincelant de Rock Hudson⁹¹ ? »

L'intérêt que suscite le néoréalisme s'explique également par une cohésion idéologique quant à la nécessité d'un cinéma social incisif. Le néoréalisme pose des questions informulables et effectue une introspection dévastatrice alors impossible à Cuba. Compte tenu de la situation politique cubaine et de la forte censure qui y règne, il est alors question de vivre par procuration l'essor d'un cinéma qui dérange, depuis les salles obscures des ciné-clubs havanais.

S'ils sont le lieu de rencontres cinématographiques percutantes, ces ciné-clubs prérévolutionnaires relèvent d'une histoire complexe et la tâche est particulièrement délicate et ardue, lorsqu'il s'agit de retracer le parcours et l'apport effectif de chacune

⁹¹ MANET Eduardo, « Chris Marker » in *Cine Cubano* n° 4, décembre 1960- janvier 1961, p. 25

« De vez en cuando una *Roma ciudad abierta*, un *Ladrón de bicicletas* caían en las salas de proyecciones como verdaderas bombas atómicas. El público quedaba aturdido, desconcertado. Los más dotados se creaban verdaderas crisis de conciencia con la pregunta: ¿Existe, entonces, algo más en el cine que las torneadas piernas de Marilyn o la nacarada sonrisa de Rock Hudson? »

de ces structures, petites ou grandes, éphémères ou durables. Cette problématique n'est pas la nôtre et l'évocation de ces ciné-clubs ne se justifie ici que par rapport à la visibilité que ceux-ci ont accordée aux films néoréalistes italiens entre la fin des années quarante et la fin des années cinquante. Seront ainsi rapidement évoqués, au cours du présent chapitre, les choix de programmation des classes d'été du professeur José Manuel Valdés Rodríguez ainsi que celles organisées par la Société Culturelle Nuestro Tiempo. Il ne nous a pas été donné d'obtenir les programmes détaillés de l'ensemble des structures alors existantes et manqueront donc malheureusement entre autres à l'appel les programmations du Ciné-Club de La Havane fondé en 1948 par Germán Puig et Ricardo Vigón⁹², celles du Ciné-Club Lumière fondé en 1953 et celles du Ciné-Club Visión dont la création remonte à 1956.

Au-delà des différentes programmations, il nous a par ailleurs semblé important d'évaluer selon un rapport, cette fois-ci qualitatif, la réception critique réservée à ces productions italiennes. Cette réception critique a été rendue perceptible à travers la lecture des textes rédigés par José Manuel Valdés Rodríguez de l'Université de La Havane, mais également à travers les écrits du Centre Catholique d'Orientation Cinématographique (Centro Católico de Orientación Cinematográfico), ainsi qu'à travers ceux des membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo. Encore une fois, ces trois sources critiques ne sont pas exhaustives mais permettent plus simplement de relever une tendance générale visiblement favorable au courant cinématographique néoréaliste italien.

José Manuel Valdés Rodríguez

José Manuel Valdés Rodríguez, critique, journaliste et professeur, est à l'origine du premier département de cinéma universitaire créé en 1949 à l'Université de La Havane. Avant cela et dès 1942, il met sur pied une université d'été ayant pour intitulé *El cine, industria y arte de nuestro Tiempo*. Durant cette université d'été sont projetées de nombreuses œuvres du cinéma mondial. Le professeur sélectionne chaque année une

⁹² VINCENOT Emmanuel, « Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba » in *C. M. H. L. B. Caravelle* n° 83, Toulouse, 2004, p. 25

L'auteur précise que le cine-club s'unira brièvement en 1951 à celui de la *Société Culturelle Nuestro Tiempo* et ce jusqu'en mai 1952 et ajoute qu'« une grande confusion s'installe dès le début entre les activités du ciné-club [fondé par Germán Puig et Ricardo Vigón] et de Nuestro Tiempo, puis entre celles de la Cinemateca de Cuba [ibidem] et de Nuestro Tiempo. Comme les responsables du ciné-club sont également membres de Nuestro Tiempo, ils décident d'associer les deux organismes. »

douzaine de réalisations dont les projections sont réparties entre le début du mois de juillet et la fin du mois d'août. Cette sélection annuelle compte chaque fois une ou deux réalisations néoréalistes italiennes à compter de l'année 1949, ce qui représente un pourcentage non négligeable. Ainsi le 9 août 1949 est proposé *Roma città aperta* [Roberto Rossellini, 1945], le 27 juillet 1950 *L'onorevole Angelina* [Luigi Zampa, 1947], le 5 juillet 1951 *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948], le 11 août 1952 *Germania anno zero* [Roberto Rossellini, 1948], suivi deux jours plus tard de *Riso amaro* [Giuseppe De Santis, 1949] qui sera également projeté l'année suivante à la date du 15 juillet 1953. Le 27 juillet 1954 c'est *Non c'è pace tra gli ulivi* [Giuseppe De Santis, 1950] qui est au programme, puis *Il cammino della speranza* [Pietro Germi, 1950] le 25 août. Le 20 juillet 1955, *Germania anno zero* [Roberto Rossellini, 1948] est à nouveau programmé, suivi le 24 août par *Sciusiá* [Vittorio De Sica, 1946]. Durant cette université d'été, José Manuel Valdés Rodríguez est alors porté par un projet éducatif et idéologique, que résume au mieux Emmanuel Vincenot :

« Pour Valdés Rodríguez, l'objectif poursuivi était double : il fallait non seulement démocratiser une culture esthétique afin de permettre à certains secteurs du public de recevoir les films avec davantage de repères et de discernement, mais il s'agissait également de faire prendre conscience à ce même public que le cinéma hollywoodien était le fer de lance de l'impérialisme culturel nord-américain. [...] La création d'une cinéphilie cubaine était dans son esprit un acte de résistance, un acte de décolonisation du regard⁹³. »

On comprend alors aisément la place accordée au sein de cette programmation à l'alternative cinématographique et idéologique qu'incarne le cinéma néoréaliste italien. En 1966, le professeur et journaliste regroupe ses critiques de films dans un ouvrage qu'il intitule *El cine en la Universidad de La Habana*⁹⁴. Celles-ci s'avèrent alors systématiquement dithyrambiques lorsqu'il s'agit de commenter les réalisations dont il est ici question :

⁹³ VINCENOT Emmanuel, sous la direction de LARRAZ Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, 726 p., Espagnol, Université de Bourgogne, soutenue le 26 novembre 2005, p. 487

⁹⁴ VALDÉS RODRÍGUEZ José Manuel, *El cine en la Universidad de La Habana (1942-1965)*, La Havane, Ed. Mined, 1966, 485 p.

« A plus d'une occasion nous avons signalé que la cinématographie italienne constituait l'avancée cinématographique la plus prééminente de l'après-guerre. *Roma città aperta Sciuscià, Vivere in pace, Paisà, La terra trema, Il bandito, Ladri di biciclette, L'onorevole Angelina* et beaucoup d'autres films encore ont triomphé dans le monde entier. Ici nous avons vu avec un profond émoi esthétique, filmique et humain quelques-uns de ces films en attendant d'en recevoir d'autres⁹⁵. »

Pour le professeur, le néoréalisme n'est ni plus ni moins que la révélation cinématographique la plus importante de ces dernières années et les exemples ne manquent pas, selon lui, pour illustrer cette affirmation. *L'onorevole Angelina* [Luigi Zampa, 1947] apporte, écrit-il, un vigoureux souffle de vie, une humanité authentique et incarne la manifestation d'un art sincère et noble⁹⁶. *Vivere in pace* [Luigi Zampa, 1947] est classé par le professeur et critique parmi les classiques de l'histoire du cinéma⁹⁷. *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] est pour lui encore un exemple de la vigueur artistique et humaine de la cinématographie italienne : le film est l'événement filmique de l'après-guerre par excellence et ce, grâce au savoir-faire de Roberto Rossellini, un savoir-faire empreint de sincérité, d'humanité et d'intégrité, tant d'un point de vue filmique que dramatique. L'italien fait preuve de précision, d'une énorme capacité de synthèse et parvient à atteindre avec justesse une certaine tonalité émotionnelle sans tomber dans la sensiblerie ou la faute de goût. Le réalisme de *Paisà* est enfin qualifié d'entier, d'intègre, de mesuré, de rigoureux, de remarquable et d'incontournable. C'est en conclusion, affirme l'auteur, un film fort et sincère et l'expression artistique achevée d'une réalité sociale perçue avec une grande humanité⁹⁸. *Riso amaro* [Giuseppe de Santis, 1949] est quant à lui aurolé d'un indéniable halo poétique. C'est une œuvre forte et impressionnante, affirme le critique, réalisée avec une maîtrise cinématographique certaine. Il ajoute que le film possède une photographie hautement plastique et très souvent incisive⁹⁹. *Il cammino della speranza* [Pietro Germi, 1950] n'est pas en reste et nous apporte la preuve, écrit-il, que Pietro Germi figure parmi les

⁹⁵ *Ibidem*, p. 215

« En más de una ocasión hemos señalado cómo la cinematografía italiana constituye el hecho con mayor relevancia fílmica en la transguerra [sic]. *Roma ciudad abierta, Limpiabotas, Vivir en paz, Paisan* [sic], *La tierra tiembla, Il bandito, Ladrón de bicicleta, La honorable Angelina*, y otras muchas han triunfado en todo el mundo. Aquí hemos visto con profunda emoción estética, fílmica y humana algunas de esas películas en tanto que esperamos la llegada de otras.»

⁹⁶ *Ibidem*, p. 215

⁹⁷ *Ibidem*, p. 216

⁹⁸ *Ibidem*, p. 216

⁹⁹ *Ibidem*, p. 218-220

réalisateurs italiens et européens les plus doués. La photographie du film s'avère d'une grande plasticité, l'action est fluide et ininterrompue et le recours à l'émotionnel suffisamment pondéré¹⁰⁰. *Roma ore undici* [Giuseppe de Santis, 1952] est lui aussi jugé de qualité et doit être considéré parmi les meilleures réalisations du cinéma mondial de ces dernières années¹⁰¹. *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] nous enseigne, selon le professeur, ce que doit être le bon cinéma : tout est là dans ce film mémorable où les acteurs incarnent leur rôle à leur juste valeur, sans jamais pêcher par imprécision ou par faiblesse¹⁰². *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951] est à la fois d'une grande poésie et doté d'un humour plein de finesse¹⁰³. *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952] bénéficie lui aussi d'une critique particulièrement positive puisqu'il est jugé, sans conteste, comme le film le plus brillant d'Alberto Lattuada : c'est une œuvre profonde qui délivre un véritable message d'humanité¹⁰⁴. La cause du néoréalisme italien est donc définitivement acquise et l'accueil qui lui est réservé fortement favorable de la part du professeur.

Le Centre Catholique d'Orientation Cinématographique

Durant les années cinquante, la critique cinématographique cubaine compte également dans ses rangs les parutions du Centre Catholique d'Orientation Cinématographique (*Centro Católico de Orientación Cinematográfica*). Celui-ci dépend, comme son nom l'indique, de l'Eglise catholique et a pour objectif de donner le point de vue de cette dernière sur la production cinématographique accessible à Cuba, afin d'orienter spirituellement et moralement le spectateur cubain dans ses choix. Parmi ses activités, le CCOC publie une revue mensuelle intitulée *Cine-Guía* entre 1953 et 1961, ainsi qu'un guide nommé *Guía Cinematográfica*, édité entre 1955 et 1959. Celui-ci recense d'une année sur l'autre les films distribués à Cuba, accompagnés d'une critique artistique et d'une classification morale répondant à l'organisation suivante :

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 220-223

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 223

¹⁰² *Ibidem*, p. 225

¹⁰³ *Ibidem*, p. 228

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 235

« A-1 = Tous publics
A-2 = Jeunes
A-3 = Adultes
B-1 = Adultes avec réserves
B-2 = Déconseillés
C = Interdits par la morale chrétienne
CS = Classées séparément¹⁰⁵ »

Enfin, les films ouvertement recommandés par le CCOC sont les seuls à être signalés par un ou deux astérisques, selon l'enthousiasme provoqué :

« Un astérisque = Films de bonne qualité, recommandables pour ses valeurs spirituelles et humaines.
Deux astérisques = Films d'excellente qualité, spécialement recommandables pour ses grandes valeurs spirituelles ou humaines ainsi qu'artistiques¹⁰⁶. »

Emmanuel Vincenot précise que rares étaient les films à décrocher à la fois la classification A-1 et l'astérisque distinguant les films recommandables¹⁰⁷. Au regard de cette précision, le classement des films néoréalistes italiens est globalement satisfaisant. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple représentatif, la *Guía cinematográfica* de l'année 1955 éditée en 1956, jugea avec beaucoup d'intérêt *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952], *Siamo donne* [Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, 1953] et *Europa 51* [Roberto Rossellini, 1952] distribués cette année-là dans les salles obscures cubaines. Les critiques du CCOC accordent au premier ainsi qu'au second, annotés respectivement sous les titres *Humanidad* et *Nosotros las mujeres* une classification en A-3 qu'accompagne une critique pour le moins élogieuse. *Umberto D.* reçoit ainsi le commentaire suivant :

¹⁰⁵ CENTRO CATÓLICO DE ORIENTACIÓN CINEMATOGRAFICA. *Guía cinematográfica 1955*, La Havane, Centro Católico de Orientación Cinematográfica, 1956

« A-1 = Todos ; A-2 = Jóvenes ; A-3 = Mayores ; B-1 = Mayores con reparos ; B-2 = Desaconsejables ; C = Prohibidas ; C-S = Clasificadas separadamente (Se clasifican en esta categoría las películas que por el asunto que tratan son permisibles únicamente para un determinado grupo de personas, resultando inapropiadas para exhibiciones públicas ordinarias.) »

¹⁰⁶ *Ibidem*

« un asterisco = Películas de buena calidad, recomendables por sus valores espirituales y humanas.
dos asteriscos = Películas de excelente calidad, especialmente recomendables por sus grandes valores espirituales o humanos, así como artísticos. »

¹⁰⁷ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 490

« Thème original, exceptionnel. Développement d'une grande humanité, réaliste et logique. Technique impeccable. Montage, photographie et magnifique rythme intérieur des séquences. Interprétation magistrale. NOTABLE. [...] Critique sociale intense¹⁰⁸. »

L'enthousiasme est un peu plus mesuré pour *Siamo donne* dont on salue pourtant l'originalité et l'interprétation. Malgré un classement tout à fait correct, il est à noter qu'une scène de danse, durant laquelle les femmes apparaissent à moitié dévêtues, ne permet pas au film d'aspérer à une meilleure notation. *Europa 51* [Roberto Rossellini, 1952], noté sous le titre *Su gran amor* et classé en B-1 bénéficié, malgré cette notation somme toute moyenne, d'une critique artistique amplement positive : il est indiqué que le film est réalisé avec brio et doté d'une mise en scène assurée. L'interprétation est bonne et celle d'Ingrid Bergman est dite excellente. Il s'agit-là, en conclusion, d'un réalisme cru dans le bouleversant contexte d'après-guerre¹⁰⁹. D'autres exemples viennent confirmer l'orientation critique du CCOC vis-à-vis du cinéma italien d'après-guerre et notamment ceux donnés par Paulo Antonio Paranaguá dans un article qu'il consacre à l'influence de Cesare Zavattini à Cuba et dans lequel il écrit :

« Les catholiques communient alors dans une même adhésion aux prémices du néoréalisme. La revue *Cine-Guía* considère *Miracolo a Milano* comme le meilleur film de l'année et *Umberto D.*, à son avis, ne relève pas seulement d'une grande maîtrise, mais du génie¹¹⁰. »

Selon Paranaguá, Walfredo Piñera, rédacteur en chef de la revue *Cine guía*, était totalement acquis à la cause néoréaliste, jusqu'à souhaiter à demi-mot que la cinématographie cubaine s'en inspire¹¹¹.

¹⁰⁸ CENTRO CATÓLICO DE ORIENTACIÓN CINEMATOGRAFICA, *op. cit.*

« Tema original, excepcional. Desarrollo humanísimo, realista y lógico. Técnica impecable. Montaje, fotografía y ritmo interior de las secuencias, magnífico. Soberbia interpretación. NOTABLE. [...]. Intensa crítica social. »

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ PARANAGUA Paulo Antonio « Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme » in BERNARDINI Aldo, GILI Jean, *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 134

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 134

¹¹¹ *Ibidem*, p. 134

La Société Culturelle Nuestro Tiempo

La Société Culturelle Nuestro Tiempo est une association qui voit le jour en mars 1951 et dont le processus de fonctionnement est évoqué par Emmanuel Vincenot dans les termes suivants :

« Créée en 1951, cette association avait un slogan qui résumait toute sa philosophie, à la fois esthétique et politique : « Amener le peuple à l'art ». Pour en devenir membre, il suffisait de verser une modeste cotisation qui donnait le droit d'assister et de participer à de nombreuses activités culturelles et artistiques touchant à tous les domaines. [...] *Nuestro Tiempo* était en fait une organisation satellite du parti communiste, dont l'objectif était de démocratiser la culture cubaine et de combattre l'influence américaine¹¹². »

Parmi les membres fondateurs de Nuestro Tiempo l'on compte plusieurs écrivains et divers artistes issus du milieu de la danse, de la musique, des arts plastiques et du cinéma. L'organisme publie par ailleurs une revue culturelle au titre éponyme qui paraît une première fois en 1951, puis régulièrement, dans sa seconde édition, à partir du mois d'avril 1954 sous la direction d'Harold Gramatges. Le premier exemplaire, publié en 1951, était inauguré par un Manifeste signé, à l'époque, par ses membres fondateurs. Parmi ceux-ci, on trouve notamment les signatures de Tomás Gutiérrez Alea, de Guillermo et Sabá Cabrera Infante, de Néstor Alméndros, d'Alfredo Guevara, d'Eduardo Manet, d'Harold Gramatges, de Juan Blanco et de Germán Puig¹¹³. En mars 1953, est fondée la section Cine-Debate, dont sont d'abord chargés Alfredo Guevara, José Massip et Tomás Gutiérrez Alea puis, après 1954, Julio García Espinosa. La programmation du ciné-club ainsi que les publications critiques appuient un positionnement cinématographique clair et précis, sur lequel revient Julio García Espinosa dans ses mémoires : « Au sein de la société, certains membres du Parti Communiste défendaient le réalisme socialiste, mais nous, nous insistions sur le néoréalisme¹¹⁴ ».

La place accordée aux réalisations néoréalistes italiennes est en effet conséquente, au regard des bilans des programmations régulièrement publiés au sein de

¹¹² VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 492

¹¹³ «Manifesto» in *Nuestro Tiempo* n° 1, 1951, p. 1-2

¹¹⁴ FOWLER CALZADA Víctor, *Conversaciones con un cineasta incómodo : Julio García Espinosa*, La Havane, Ediciones ICAIC, p. 34

« En la Sociedad había miembros del Partido Comunista que defendían el realismo socialista, pero nosotros insistíamos con el neorrealismo. »

la revue. Le huitième et le quinzième numéro, édités respectivement en décembre 1955 et en janvier 1957, rappellent ainsi par exemple les rétrospectives ayant été proposées précédemment par la Section Cinéma. On observe, à la lecture de ces bilans, que plusieurs cycles furent consacrés au cinéma mondial et que la place accordée aux productions italiennes y est prépondérante. On note ainsi un cycle entièrement dédié au scénariste Cesare Zavattini durant lequel sont alors projetés *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] et *Sciucsià* [Vittorio de Sica, 1946]. Un cycle de cinéma italien est signalé dans le numéro huit de la revue avec, au programme, *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] et *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951], *Roma ore undici* [Giuseppe De Santis, 1952], *La città si difende* [Pietro Germi, 1951], *Cronaca di un amore* [Michelangelo Antonioni, 1950] et *La corona di ferro* [Alessandro Blasetti, 1941]. S'ajoute à cela une semaine du cinéma italien, organisée en 1954, proposant *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951], *Un marito per Anna Zaccheo* [Giuseppe De Santis, 1953], *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952], *Due soldi di speranza* [Renato Castellani, 1952] et *Processo alla città* [Luigi Zampa, 1952]. D'autres cycles, consacrés à la réalisation ainsi qu'à la direction d'acteurs, proposent un éventail de films internationaux bien qu'une forte proportion de ces films soient, là encore, néoréalistes. Sont ainsi programmés ou reprogrammés à cette occasion, *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] et *Germania anno zero* [Roberto Rossellini, 1948] *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951] *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] et *L'oro di Napoli* [Vittorio de Sica, 1954], *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952] *Il cammino della speranza* [Pietro Germi, 1951], *In nome della legge* [Pietro Germi, 1949] et *Non c'è pace tra gli ulivi* [Giuseppe De Santis, 1950]. Signalons également que, chaque année, sont élus les dix meilleurs films à échelle internationale : *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951] remporte la première place en 1953 et *La strada* [Federico Fellini, 1954] en 1956, suivi de près cette année là par *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952] et *L'oro di Napoli* [Vittorio de Sica, 1954].

Outre ces programmations, l'activité critique déployée dans la revue *Nuestro Tiempo* est une seconde constante de l'intérêt porté par les membres de la Section Cinéma vis-à-vis du cinéma italien d'après-guerre. Or, écrire sur le néoréalisme, entre 1954 et 1959, années de parution de la revue dans sa deuxième version, c'est paradoxalement écrire sur la crise que le courant cinématographique traverse et prendre position en faveur ou en défaveur d'une supposée déchéance. Sans grand suspense,

Nuestro Tiempo prend le parti de défendre ses pères spirituels. Dans le numéro sept, daté du mois de septembre 1955, Tomás Gutiérrez Alea rédige ainsi un article intitulé *Les ciseaux du ministre et la conscience du cinéma italien* dans lequel il évoque cette crise du néoréalisme. Pour Alea, la qualité médiocre des films italiens récemment réalisés s'explique, avant toute chose, par la diminution de la liberté d'expression accordée aux cinéastes. Le cubain fait référence, sans la nommer, à la Loi Andreotti en vigueur depuis 1949. Cette loi, appliquée par la Présidence du Conseil, visait initialement à relancer la production cinématographique nationale italienne. Pour ce faire, des subventions devaient être accordées aux cinéastes italiens après un passage en commission. Ce processus se retourna pourtant rapidement contre bon nombre de réalisateurs italiens et en particulier contre les néoréalistes dont les films ne correspondaient pas aux attentes gouvernementales. Plusieurs films néoréalistes furent ainsi non seulement écartés des subventions promises, mais également soumises à une censure les obligeant à amputer leurs films d'une séquence, voire plus. Tomás Gutiérrez Alea apporte alors son soutien aux réalisateurs italiens et s'inscrit à l'encontre de ce droit de regard porté par la majorité de centre droit et par la démocratie chrétienne :

« Nous, nous pensons qu'il faut alerter non seulement le peuple italien mais aussi tous les peuples qui ont reçu le message de sincérité du cinéma italien de l'après-guerre et qui ont commencé à œuvrer dans ce sens, ou qui aspirent simplement à le faire. Parce que, même si nous sommes convaincus que tous les chemins mènent au néoréalisme, [...] nous devons également garder à l'esprit que ceux-ci sont semés d'embûches et qu'il faut savoir les affronter avec le courage nécessaire¹¹⁵. »

Le jeune critique cubain ne fait aucunement allusion à un éventuel essoufflement de la production néoréaliste ou à l'échec commercial de cette dernière : seule la coalition politique italienne est jugée responsable de la déperdition du courant cinématographique. Il ajoute que le néoréalisme ne sera jamais définitivement enterré puisqu'il survit ailleurs, à l'international. Les héritiers néoréalistes doivent ainsi, de par le monde, reprendre le flambeau de ce cinéma condamné dans son pays d'origine. Le

¹¹⁵ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Las tijeras del ministro y la conciencia del cine italiano » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 7, septembre 1955, p. 17

« Nosotros pensamos que se debe llamar la atención no sólo del pueblo italiano frente a este hecho, sino de todos los pueblos que han recibido el mensaje de sinceridad del cine italiano de la postguerra y que han comenzado a responder en un tono semejante, o simplemente aspiran a hacerlo. Porque si por una parte, estamos convencidos de que todos los caminos llevan al neorrealismo, [...] también debemos tener presente que se trata de caminos llenos de obstáculos y que es preciso saber afrontarlos con suficiente coraje.»

néoréalisme est en crise en Italie, écrit-il, mais naît dans d'autres pays avec une vigueur indiscutable. Pour illustrer son propos, Tomás Gutiérrez Alea cite le cas des films *Les enfants d'Hiroshima* [Kaneto Shindo, 1952], *Deux hectares de terre* [Bimal Roy, 1953], *Bienvenido Mr Marshall* [Luís García Berlanga, 1953], *Muerte de un ciclista* [Juan Antonio Bardem, 1955] et enfin, *Raíces* [Benito Alazraki, 1950]¹¹⁶.

Ce dernier film mexicain est tout particulièrement une révélation pour les membres de *Nuestro Tiempo*, dans la mesure où il constitue une preuve tangible de l'adaptabilité de la formule néoréaliste au contexte latino-américain. Déjà dans le numéro sept de la revue paru en juillet 1955, avait été retranscrit le texte de Georges Sadoul publié après visionnage du film mexicain durant le Festival de Cannes et dans lequel l'historien du cinéma français évoque « un néoréalisme mexicain authentique¹¹⁷ ». Dans un entretien qu'il accorde à la revue *Cine Cubano* après la Révolution, Tomás Gutiérrez Alea revient sur la forte impression qu'avait alors provoquée le film d'Alazraki :

« Ce film [*Raíces*] a provoqué un grand impact parmi nous parce qu'il s'agissait d'une œuvre de style néoréaliste dans laquelle s'affirmaient des valeurs nationales et qui avait été réalisée avec très peu de moyens et beaucoup de passion¹¹⁸. »

Deux mois plus tard, dans le numéro huit de la revue *Nuestro Tiempo*, daté du mois de décembre 1955, Alfredo Guevara célèbre une nouvelle manifestation néoréaliste hors des frontières italiennes à travers le cas de *Bienvenido Mr Marshall* [Luís García Berlanga, 1953], présenté comme le meilleur film espagnol projeté à Cuba :

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 17

¹¹⁷ SADOUL Georges, « Algunos de los filmes de Cannes : *Raíces* » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 6 juillet 1955, p. 5

« un auténtico neorealismo mexicano. »

¹¹⁸ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « No siempre fui cineasta » in *Cine Cubano* n° 114, 1989, p. 47

« Esta película [*Raíces*] causó entonces gran impacto entre nosotros porque se trataba de una obra de corte neorealista en la que se afirmaban los valores nacionales, y que había sido realizada con muy pocos medios y mucha pasión. »

« [...] parce que *Bienvenido Mr. Marshall* présente deux caractéristiques peu communes dans les studios de la Péninsule : un contenu fortement réaliste et une technique épurée, aseptique. Cesare Zavattini a salué ce film comme étant la première démonstration du néoréalisme espagnol¹¹⁹. »

La filiation néoréaliste, pourtant ici discutable, constitue la qualité majeure de ce film, une filiation par ailleurs reconnue par Cesare Zavattini. La parole du scénariste est alors parole d'évangile : ce que Cesare Zavattini pense et apprécie, *Nuestro Tiempo* le pense et l'apprécie aussi. La place accordée au scénariste et théoricien du néoréalisme au sein de la Société Culturelle *Nuestro Tiempo* est en effet extrêmement importante et l'homme est omniscient dans les pages de la revue¹²⁰. Notons par ailleurs qu'une première prise de contact a déjà eu lieu entre les membres de *Nuestro Tiempo* et l'italien lors de son premier séjour à La Havane, en décembre 1953. Zavattini est alors accompagné par les actrices Silvana Mangano et Marisa Belli et par le réalisateur Alberto Lattuada aux côtés duquel il vient d'assister au tristement célèbre Congrès de Parme, durant lequel il a été question de la mort prématurée du néoréalisme italien¹²¹. Tous viennent à Cuba assister à la semaine du cinéma italien évoquée précédemment et organisée par la Section Cinéma de la Société Culturelle *Nuestro Tiempo*. Zavattini relate dans ses mémoires cette curieuse rencontre transatlantique et découvre avec émotion que si le néoréalisme est déjà considéré comme agonisant en Italie, il est toujours vecteur d'espoir pour les cinéastes cubains en devenir :

« [...] A vingt-deux heures environ, je serrais les mains des jeunes du cercle havanais *Notre Temps* – et voici la chose extraordinaire, la chose pour laquelle, depuis le début de ce que je note ici, je prends mon élan -, la première question qu'ils me posent c'est : « Parlez-nous du Congrès de Parme. » Lattuada était assis auprès de moi, je l'avais affligé de mes plaintes pendant toute la journée : avoir quitté Parme sans répondre à tous mes accusateurs, avoir mal lu mon rapport, corrigé et recorrecté de trois heures à dix heures et demie du matin [...], en avoir égaré une page, [...], tant et si bien que je perdais complètement le fil

¹¹⁹ GUEVARA Alfredo, « Bienvenido Mr. Marshall » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 8, décembre 1955, p. 18

« Porque en *Bienvenido Mr. Marshall*, se dan dos características nada comunes en los estudios peninsulares: un fuerte contenido realista, y una técnica depurada, aséptica. Cesare Zavattini ha saludado esta cinta como una primera muestra del neorealismo español. »

¹²⁰ Notons qu'en 1953, avant même la publication du premier numéro de la revue dans sa deuxième version, la Société Culturelle *Nuestro Tiempo* avait fait paraître les *Cuadernos de Cultura Cinematográfica* contenant plusieurs des textes théoriques de Cesare Zavattini et de Guido Aristarco.

¹²¹ DOUGLAS María Eulalia, *La tienda negra, el cine en Cuba [1887-1990]*, La Havane, Ed. Cinemateca de Cuba, 1997, p. 134

L'auteure précise que Lo Ducca, alors directeur de la revue des *Cahiers du Cinéma* est également présent lors de cette semaine du cinéma italien à La Havane.

de mon discours [...] Sur l'Atlantique, à Chiarini [Luigi Chiarini, théoricien du néoréalisme et fondateur du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome], j'ai écrit, tel un coupable, des pages et des pages mais aussitôt de retour en Italie je ferai le premier numéro du bulletin du néoréalisme, et maintenant, à six mille kilomètres de Rome ou à dix mille, les participants au congrès n'étant pas encore rentrés chez eux, un garçon au teint olivâtre, debout à côté d'une noire, me demande : « Racontez-moi ce qui s'est passé au congrès de Parme. » J'en ai éprouvé de l'effroi et du bonheur, l'envie d'applaudir, voire de pleurer, à cause de la petitesse affectueuse et rigoureuse du monde. J'ai répondu et j'aurais parlé volontiers toute une année durant : Je ne sais pas ce qui a été décidé à Parme, car j'ai quitté cette ville pour être avec vous ce soir, mais je crois que l'inspiration du congrès est de chercher le point de convergence entre les différentes tendances, non pour imposer une poétique ou l'autre, mais pour réaffirmer d'abord l'existence du néoréalisme et examiner ses possibilités de développement. Tout cinéma qui recherche un rapport étroit avec les graves problèmes de l'homme fait du néoréalisme, participe par ses propres moyens au néoréalisme, ce mouvement étant désormais la conscience du cinéma. [...] Les néoréalistes, à Parme, ont deux combats à mener en même temps, un combat général pour la défense du néoréalisme et de sa liberté d'expression sous toutes les formes, et un combat en faveur de la forme que chacun tient pour la meilleure en vue d'une approche toujours plus étroite de la réalité¹²². »

Suite à ce premier contact, Cesare Zavattini revient une deuxième fois à Cuba, en septembre 1955 et son arrivée est encore une fois très attendue par les membres de *Nuestro Tiempo*. L'italien vient cette fois-ci quelques jours à La Havane pour discuter d'une collaboration autour d'un projet de film intitulé *Cuba mía*, produit par le mexicain Manuel Barbachano Ponce et sur lequel nous reviendrons par la suite. Le scénariste se trouve, de ce fait, accompagné par plusieurs collaborateurs de la maison de production mexicaine Teleproducciones. A cette occasion, ce sont les membres de *Nuestro Tiempo* que Manuel Barbachano Ponce désigne pour constituer une commission éditoriale, chargée de réunir la plus grande quantité de matériaux possible (sujets, thématiques, idées, photographies, livres, etc.) susceptibles d'aider Zavattini à s'imprégner de la réalité cubaine, afin d'écrire le thème et le scénario du premier film néoréaliste cubain¹²³. *Cuba mía* n'aboutira pas mais les deux rencontres successives ont finalement permis de faire des membres de *Nuestro Tiempo* les contacts cubains privilégiés de Cesare Zavattini à Cuba. Or, nombre de ces derniers composeront, après la Révolution, l'équipe de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. C'est donc fort de ces premiers contacts professionnels tissés

¹²² ZAVATTINI Cesare, *Cinéparoles*, Paris, Les Lettres Nouvelles, Denoël, 1971, p. 89-90

Ce fragment autobiographique dédié à Cuba sera traduit et repris dans le numéro un de la deuxième version de la revue *Nuestro Tiempo* en avril 1954 sous le titre *Zavattini y Cuba*.

¹²³ « Cesare Zavattini », in *Revista Nuestro Tiempo* n° 6, juillet 1955, p. 10

avant 1959 que s'opérera une collaboration cinématographique entre Cesare Zavattini et les cubains lors d'un troisième et dernier voyage qui se déroulera du 11 décembre 1959 au 28 février 1960.

Le Bulletin néoréaliste de Cinema Nuovo

Au cours des quelques années d'existence de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, les échanges se font de plus en plus nombreux, en premier lieu avec Cesare Zavattini mais aussi, bientôt, avec Guido Aristarco, autre grand théoricien du cinéma italien. En 1954, soit entre les deux premiers voyages de Cesare Zavattini, les cubains, tout comme les mexicains gravitant autour de Manuel Barbachano Ponce, se voient offrir la possibilité d'apporter une contribution écrite au *Bollettino neorealista*, un bulletin de quatre pages publié en complément de la célèbre revue italienne *Cinema Nuovo*. Ce supplément est une initiative de Cesare Zavattini qui publie déjà dans la revue en question des extraits de son *Diario cinematográfico*. Le projet a notamment pour objectif de faire état des initiatives néoréalistes de par le monde. Guido Aristarco, alors directeur de la revue *Cinema Nuovo*, formule une proposition de collaboration à Alfredo Guevara le 2 juin 1954. Aristarco ne connaît pas Guevara mais son nom lui a été soufflé en toute logique par Cesare Zavattini :

« Cher Guevara : nous avons décidé de faire un journal sur le néoréalisme. Nous souhaiterions qu'il intègre un ensemble de débats, d'informations, de documents, de propositions et de questions sur tout ce qui touche au cinéma néoréaliste en Italie et dans le monde. [...] Je pense en particulier à vous pour être notre correspondant en ce qui concerne les informations émanant de Cuba. Les informations doivent se référer à la production, aux comptes rendus, aux articles et aux initiatives ayant plus ou moins trait au néoréalisme à Cuba. Dans l'immédiat nous avons besoin de deux feuillets c'est à dire avant le quinze de ce mois-ci. Et, par la suite, tous les quinze jours. Bien entendu nous vous rémunérerons régulièrement pour cette collaboration¹²⁴. »

¹²⁴ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, La Havane, Iberautor, Madrid, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002, p. 21-22

« Querido Guevara: hemos decidido hacer un Boletín del neo-realismo. Pretendemos que sea un conjunto de debates, noticias, documentos, propuestas y preguntas sobre lo que atañe al cine neorrealista en Italia y en el mundo. [...] Pienso particularmente en usted como corresponsal por lo que se refiere a las noticias desde Cuba. Las noticias deben referirse a la producción, reseñas, artículos, iniciativas más o menos neorrealistas en Cuba. De inmediato necesitamos dos cuartillas, es decir antes del quince del corriente mes. Y luego cada quince días. Desde luego pagaremos regularmente su colaboración.»

Le premier numéro, maintes fois retardé, paraît finalement en janvier 1955, en complément du numéro 51 de *Cinema Nuovo*¹²⁵. Ce premier bulletin compte de prestigieux auteurs parmi lesquels Jean-Paul Sartre, Vittorio De Sica et Marlon Brando. Les propos d'Alfredo Guevara sont rapportés dans la rubrique intitulée *Da tutto il mondo* parmi d'autres interventions internationales. Des témoignages venus d'Espagne, des Etats-Unis, d'Allemagne de l'Est, de France, d'Angleterre, d'URSS et du Mexique s'affichent aux côtés de celui émanant de Cuba. Comme ses homologues étrangers, Alfredo Guevara s'inscrit dans la lignée du courant cinématographique italien et y affirme que « le nouveau et premier cinéma cubain est en train de voir le jour sous le signe du néoréalisme¹²⁶ ». Il cite par la suite un extrait de la conférence donnée par Tomás Gutiérrez Alea intitulée *Realidades del cine en Cuba* dont il sera question ultérieurement, et qui encense l'apport néoréaliste dans le processus de création cubain.

Le second bulletin paraît en avril de la même année, en complément du numéro 57 de la revue *Cinéma Nuovo*¹²⁷. Aucune participation cubaine n'est comprise dans ce numéro, Guido Aristarco ayant programmé la publication du texte rédigé par Guevara pour le troisième numéro. Or ce dernier ne verra jamais le jour. L'expérience du *Bollettino Neorealista*, portée par Cesare Zavattini, aura donc été de courte durée. Cet arrêt prématuré peut s'expliquer, du moins partiellement, par la redondance des thématiques abordées, déjà présentes au demeurant dans le reste de la revue bimensuelle *Cinema Nuovo* qui a toujours laissé la part belle au néoréalisme. Alfredo Guevara se félicite malgré tout de cette maigre collaboration dans une lettre qu'il envoie à Cesare Zavattini le 2 avril 1955 et au cours de laquelle il écrit :

« Le *bollettino* ne m'a pas déçu. Il me semble qu'il constitue un apport de valeur quant à nos connaissances en matière de néoréalisme, de par la posture qu'il implique et des possibilités qu'il offre¹²⁸. »

Il s'agit surtout là d'une aubaine pour Alfredo Guevara qui, déjà en ce début d'année 1954, centralise les courriers envoyés par les collaborateurs étrangers, devenant

¹²⁵ « Il bollettino neorealista n° 1 » in *Cinema Nuovo* n° 51, janvier 1955

¹²⁶ GUEVARA Alfredo, « Cuba » in *Il bollettino neorealista n° 1 - Cinema Nuovo* n° 51, janvier 1955, p. 2

« Il nuovo (neonato) cinema cubano sta vedendo la luce sotto l'insegna del neorealismo. »

¹²⁷ « Il bollettino neorealista n° 2 » in *Cinema Nuovo* n° 57, avril 1955

¹²⁸ Arch. CZ - GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 2 avril 1955

« El boletín no me ha defraudado. Me parece un valioso aporte al conocimiento del neorealismo, de la actitud que implica, y de las posibilidades que abre. »

ainsi le contact privilégié en vue de projets futurs et, par la même occasion, *la voix* de cette avant-garde cubaine.

La vague estudiantine du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome

La problématique liée à l'influence du néoréalisme italien en territoire cubain a souvent été ramenée à des faits d'ordre biographique, à commencer par le séjour d'étude de Tomás Gutiérrez Alea et de Julio García Espinosa au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, entre 1951 et 1953. Installé aux côtés des célèbres studios de Cinecittà, le Centro Sperimentale est une institution renommée à travers le monde, qui a ouvert ses portes en 1935 en tant que centre de formation et d'apprentissage professionnel. Des cours théoriques et pratiques y sont dispensés, répartis en différentes sections ayant trait à la réalisation, à l'interprétation, aux décors, au son et à la photographie. Le Centre acquiert alors rapidement après sa création une véritable aura nationale, comme l'explique Laurent Scotto D'Artino :

« Désormais l'ambition de tout intellectuel d'intervenir dans ce secteur culturel [le cinéma] dépendra, en grande partie, de son passage par le Centre Expérimental. Ce dernier devient, dès lors, pour reprendre une expression de Bourdieu, *une instance spécifique de consécration*, une structure destinée à apporter à ses membres la reconnaissance d'une compétence¹²⁹. »

Point névralgique de la réflexion théorique menée autour de la question d'un cinéma national, le Centre Expérimental publie également, à partir de 1937, une revue baptisée *Bianco e Nero*, sous la direction de Luigi Chiarini et Umberto Barbaro. C'est dans les colonnes de cette revue que commencera à se jouer, au début des années quarante, l'ambitieux débat portant sur le réalisme, et surtout sur un réalisme distinct de celui des productions fascistes, en vigueur jusqu'alors. C'est à travers les textes des théoriciens du Centre que se dessine peu à peu ce qu'il sera donné de nommer, quelques années plus tard, le *néoréalisme italien*.

Il est à noter que plusieurs personnalités du cinéma italien ont été amenées à y enseigner comme par exemple Alessandro Blasetti, réalisateur de *Quattro passi fra la nuvole* [1942], long-métrage qui annonce d'ores et déjà en 1942 les prémices du

¹²⁹ SCOTTO D'ARDINO Laurent, *La revue Cinema et le néoréalisme italien*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 19

néoréalisme¹³⁰. Les cinéastes italiens diplômés du Centre Expérimental, ne manquent pas non plus à l'appel, à commencer par Luigi Zampa qui obtient son diplôme en 1937, suivi par Pietro Germi en 1939 et Giuseppe De Santis et Michelangelo Antonioni en 1941.

Durant les années cinquante et soixante, le lieu de formation conserve une aura toute particulière, et notamment à l'international : ainsi le professeur et critique cubain Valdés Rodríguez encense-t-il l'institution sans retenue aucune dans *El cine en la Universidad de La Habana*¹³¹. Le Centre accueille alors régulièrement des étudiants étrangers tombés sous le charme du *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] et qui effectuent alors souvent un amalgame trop rapide et injustifié entre le cinéma néoréaliste et le lieu de formation et d'apprentissage romain. En effet, si nombre de théoriciens et d'anciens étudiants italiens du Centre ont plus ou moins activement participé à l'émergence du courant néoréaliste et en présentent encore des œuvres significatives au début des années cinquante, cela ne signifie pas pour autant que l'école romaine soit, à cette époque, un lieu de formation pour apprentis cinéastes néoréalistes. D'autres débats que ceux du réalisme, menés au début des années quarante, animent en effet désormais les théoriciens et enseignants des lieux.

Entre le début des années cinquante et la fin des années soixante, vont pourtant se succéder, bon nombre d'étudiants étrangers, et notamment beaucoup de jeunes latino-américains. Paulo Antonio Paranaguá répertorie ainsi dans son article *Cinéastes latino-américains formés en Europe* les noms de ces anciens élèves, ainsi que l'année de leur présence dans la capitale italienne¹³². Sont ainsi listés les noms de Ruda Andrade [Brésil, 1952], Fernando Birri [Argentine, 1952], Oscar Torres [Porto Rico, 1953], Julio García Espinosa [Cuba, 1953], Tomás Gutiérrez Alea [Cuba, 1953] Carlos Alberto de Souza Barros [Brésil, 1955], Isaías Derrano Fernández [Colombie, 1955], Gabriel García Márquez [Colombie, 1956], Antonio González Moreno [Colombie, 1957], Gerson Tavares [Brésil, 1957], Fernando Arce [Argentine, 1958], Carlos Do Couto [Brésil, 1958], Pablo Cabrera Ramírez [Porto Rico, 1959], Daniel Oropeza [Venezuela,

¹³⁰ Alessandro Blasetti y dispensera des cours de scénario et de réalisation.

¹³¹ VALDÉS RODRÍGUEZ José Manuel, *op. cit.*, p. 221

« [...] El Centro Experimental de Cinematografía, la admirable institución romana ha de estimarse como factor esencial en el elevadísimo nivel creador de la cinematografía ítala y del riguroso movimiento filmológico peninsular cuyo aporte a la investigación teórica y la tarea experimental es comparable al de los primeros organismos de su especie en Europa. »

¹³² PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Cinéastes latino-américains formés en Europe » in *Cinemas d'Amérique Latine* n° 2, 1994, p. 67

1960], Gustavo Dahl [Brésil, 1962], Humberto Delgado [Cuba, 1962], Luís Sergio Person [Brésil, 1963], Rosalia Polizzi [Argentine, 1963], Orlando Aguilar [Pérou, 1964], Bernardo Romero Pereiro [Colombie, 1966], Manuel Díaz [Venezuela, 1969], César C. de Oliveira [Brésil, 1971]. Ignacio Montalvo Higuera [Colombie], Néstor Alméndros [Cuba, 1954] et Héctor Ríos [Chili]. L'auteur de l'article précise par ailleurs que certains n'ont effectué qu'un court passage par le Centre Expérimental sans en obtenir de diplôme. Il liste dans cette catégorie Manuel Puig, les brésiliens César Mémolo, Trigueirinho Neto, Paulo César Saraceni, Glauco Mirko Laurelli, Rose Lacreta, Roberto Palmari et Geraldo Magalhães ainsi que les vénézuéliens Enver et Ivork Córdido.

Selon le hasard des dates de séjour, ces étudiants latino-américains se rencontrent, se côtoient, partagent leur intérêt envers le septième art et les projets cinématographiques qui les animeront à leur retour en Amérique latine. C'est cette proximité circonstancielle qui favorisera ainsi la cohésion d'une supposée avant-garde latino-américaine qui, pour beaucoup, fera notamment du Centre Expérimental la pépinière des futurs cinéastes des nouveaux cinémas latino-américains. Dans le cadre de l'étude menée, les noms de Julio García Espinosa, de Tomás Gutiérrez Alea, de Néstor Alméndros et d'Oscar Torres retiennent particulièrement notre attention au sein de la liste des anciens élèves¹³³.

Julio García Espinosa

Julio García Espinosa s'inscrit au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome durant les années scolaires 1951-1952 et 1952-1953. Il n'a alors aucune expérience professionnelle dans le secteur du cinéma mais démontre un engouement certain vis-à-vis des fictions néoréalistes qu'il vient à peine de découvrir dans les ciné-clubs cubains :

¹³³ Oscar Torres se doit d'être ici cité, même si son séjour d'étude ne fait l'objet d'aucune observation approfondie, faute d'archives le concernant. En effet, le Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome ne possède aucune archive concernant le passage du cinéaste, contrairement aux autres personnalités citées.

« Je n'avais jamais envisagé le cinéma autrement qu'en tant que simple spectateur, jusqu'à ce que ne parvienne dans notre pays le néoréalisme italien. Enfin, il me sembla que je pouvais m'approprier cette manière de raconter une histoire et cela me motiva grandement¹³⁴. »

Il obtient finalement une inscription au sein de la section réalisation de l'école de cinéma romaine en ayant, semble-t-il, présenté à la direction deux lettres de recommandation : la première lettre, selon les dires de Julio García Espinosa, est signée par le professeur de l'Université de La Havane José Manuel Valdés Rodríguez dont il a été question précédemment. La seconde, encore aujourd'hui consultable dans le dossier scolaire du cubain archivé au Centre, est signée par Dario de La Garza, responsable de la communication de la radio CMQ appartenant à la Sterling Products International, radio pour laquelle Julio García Espinosa avait animé une émission intitulée *Misterios en la historia del mundo* entre décembre 1948 et septembre 1949. Cette arrivée en terre italienne, motivée par le simple visionnage de quelques films néoréalistes, reste dans le souvenir de García Espinosa particulièrement épique :

« De La Havane j'étais allé à New-York [...] et de New-York à Naples par le bateau Conde Biancamano. La traversée avait duré onze jours. J'arrivai à Naples avec trente-huit et demi de fièvre. Je m'enfermai dans la misérable chambre d'un hôtel sinistre. Mon père m'avait donné cinquante dollars. C'était mon unique capital de départ. Sur l'envers du pantalon, ma mère avait cousu une grande poche pour que j'y garde l'argent. Je l'enlevai, le mis sous mon oreiller, comme on me l'avait conseillé et me couchai. Je ne pouvais pas dormir. La fièvre et la rage de me sentir si mal, d'être si loin, de ne connaître personne, de ne pas maîtriser la langue, me poussèrent à envoyer se faire voir le néoréalisme et à maudire le moment où m'était venu à l'idée ce séjour en Italie. Au milieu de ce cauchemar, on frappa à ma porte. C'était une pute. Monta en moi l'envie de pleurer. La misérable fit tout son possible pour me soustraire un peu d'argent. Lorsqu'elle fut convaincue que l'état dans lequel je me trouvais était véritablement lamentable, elle me prit mon seul paquet de cigarettes Chesterfield et s'en alla. Je ne dormis pas cette nuit-là mais la fièvre baissa. Lorsque j'arrivai à Rome, je pensais enfin me trouver dans un lieu civilisé. Mais je tombai alors sur cette brute d'ambassadeur de Cuba, un homme grand et mince, aux prétentions aristocratiques, qui aussitôt me dit que si je ne disposais que de cinquante dollars, alors le mieux que j'avais à faire était de rentrer à Cuba. Je ne sais quelle expression fut la mienne devant ce supposé diplomate mais il se dépêcha de m'indiquer une adresse où vivaient

¹³⁴ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Los caminos de la austeridad » in *Juventud Rebelde*, 21 mars 2004, p. 10

« Nunca había pensado el cine más que como un simple espectador, hasta que llegó a nuestro país el neorealismo italiano. Ahí sí me pareció que había una identificación con la manera de contar una historia que me motivó mucho. »

d'autres étudiants dans des conditions aussi précaires que la mienne. Le lieu était une auberge pour les étudiants les plus pauvres du monde [au 9 rue Santo Stefano Rotondo]. Une construction divisée en deux parties, l'une pour les séminaristes et l'autre pour nous. [...] Les conditions de vie étaient lamentables dans cette pension. La nourriture était infâme, il fallait se lever à cinq heures du matin pour se laver et nous devions nous répartir l'unique chauffage d'appoint¹³⁵. »

Cette arrivée chaotique et les conditions de vie particulièrement précaires qui s'ensuivent ne parviennent pas à entamer la motivation candide de l'apprenti cinéaste qui se félicite d'être parvenu à approcher de si près l'environnement de ses maîtres à penser :

« Nous aimions le néoréalisme et nous respirions le néoréalisme dans les rues. Nous eûmes l'opportunité de nous sentir plus proches de Vittorio De Sica, de Roberto Rossellini, de Luchino Visconti et surtout, de Cesare Zavattini¹³⁶. »

Julio García Espinosa ne parvint pourtant pas à côtoyer ses idoles et obtint tout juste un poste de second assistant bénévole sur le tournage d'*Anni facili* [Luigi Zampa, 1953], poste pour lequel il relate avoir été simplement nourri et logé. Le cubain se contentera donc avant tout de suivre les cours dispensés par le Centre Expérimental en vue de l'obtention de son diplôme.

¹³⁵ GARCÍA ESPINOSA Julio, « O sole mío » in *Cine Cubano* n° 151, p. 38

« Yo de La Habana había ido a Nueva York [...]. De Nueva York en el barco Conde Biancamano, había a parar a Nápoles. Once días había durado la travesía. Llegué a Nápoles con treinta y ocho y medio de fiebre. Me encerré en la miserable habitación de un siniestro hotel. Mi padre me había dado cincuenta dólares. Era todo mi capital. En el reverso del pantalón, mi madre había hecho un gran bolsillo para que guardara el dinero. Me lo quitó, lo metí debajo de la almohada, tal y como me habían aconsejado, y me acosté. No podía dormirme. La fiebre y la rabia de sentirme tan mal, de estar tan lejos, de no conocer a nadie, de no saber el idioma, me hicieron mandar a la mierda al neorrealismo y maldecir la hora en que se me había ocurrido venir a Italia. En esta pesadilla tocaron a mi puerta. Era una puta. Me entraron ganas de llorar. La infeliz hizo todo lo posible para sacarme algún dinero. Cuando se convenció de que el estado en que yo me encontraba era verdaderamente lamentable me quitó mi única cajetilla de cigarrillos Chesterfield y se fue. No dormí esa noche pero la fiebre se me pasó. Cuando llegué a Roma pensé que al fin llegaba a un lugar civilizado. Pero con quién me tropecé fue con el bestia del Embajador de Cuba, un hombre alto y flaco, con pretensiones de aristócrata, que enseguida me dijo que si lo único que tenía eran cincuenta dólares lo mejor que hacía era volverme a Cuba. No sé qué expresión pondría yo ante aquel supuesto diplomático que el hombre se apresuró en facilitarme alguna dirección donde vivían otros estudiantes en condiciones tan precarias como la mía. El lugar consistía en un albergue para los estudiantes más pobres del mundo. Un edificio de dos alas, una para seminaristas y otra para nosotros. [...] La pensión era un lugar de pésimas condiciones. La comida era infame, para bañarse había que levantarse a la cinco de la mañana y la única estufa que había teníamos que repartírnosla. »

¹³⁶ FOWLER CALZADA Víctor, *op. cit.*, p. 27

« Nos gustaba el neorrealismo y respirábamos el neorrealismo en sus calles. Tuvimos la oportunidad de sentir más de cerca a Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y, sobre todo, a Cesare Zavattini. »

Julio García Espinosa n'a par la suite jamais terni la réputation du centre de formation ni même cherché à relativiser l'apport de cette expérience au regard de sa carrière. Le cubain a toujours glorifié aussi bien l'institution que ses principaux représentants et enseignants. Lors de la remise de son titre de Docteur Honoris Causa en Art en 2001, il choisit ainsi, lors de son discours de remerciements, d'évoquer avec gratitude ses anciens professeurs italiens Fausto Montesanti, Renato May et Mario Verdone. Lors de ce même discours, Julio García Espinosa va alors jusqu'à évoquer la politique du Centre Expérimental comme étant à l'origine des choix pédagogiques pris lors de la fondation de l'École cubaine de Cinéma de San Antonio de los Baños :

« Former un cinéaste ne signifiait pas seulement lui transmettre une information, mais surtout, motiver en lui le besoin qu'il avait de posséder cette information. Ces idées, tout droit surgies de notre cher Centre Expérimental, l'esprit polémique que nous rencontrions au détour des rues de Rome, l'Amérique latine comme destin commun, la conviction que l'artiste est un être individuel et unique et que, de ce fait, l'enseignement doit avant tout être personnel, tout ceci contribua à l'inspiration fondatrice de ce qui serait plus tard l'École Internationale de Cinéma et de Télévision de San Antonio de Los Baños¹³⁷. »

L'ancien élève Julio García Espinosa restera donc dithyrambique quant à la qualité de l'enseignement reçu au Centre mais n'associera en aucun cas sa formation à l'apprentissage d'un quelconque savoir-faire néoréaliste tant convoité, ayant motivé sa venue en terre italienne.

Tomás Gutiérrez Alea

Tomás Gutiérrez Alea se rend à Rome après avoir terminé des études de droit, afin de contenter les aspirations de son père. Il a déjà réalisé à Cuba quelques courts-métrages amateurs désormais considérés comme perdus parmi lesquels *La caperucita roja* [1947] *El fakir* [1947] et *Una confusión cotidiana* [1950]. Le cinéaste débutant a également honoré, à cette période, quelques commandes pour le compte du *Parti*

¹³⁷ Arch. ICAIC - Discours de Julio García Espinosa lors de la remise de son titre de Docteur Honoris Causa en Art en 2001, p. 33

« Formar a un cineasta no era simplemente transmitirle una información, sino, sobre todo, motivarle la necesidad de esa información. Con estas ideas, surgidas en nuestro querido Centro Experimental, con el espíritu discutidor que encontrábamos en las calles de Roma, con América Latina como destino común, con la convicción de que un artista [...] es un ser individual, único, y que, por lo tanto, la enseñanza debe ser sobre todo personal, así quisimos que fuera conformado el aliento fundacional de lo que sería más tarde la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños. »

Socialiste Populaire, secondé dans cette tâche par Néstor Alméndros : un court-métrage semblait ainsi évoquer le sort des soldats cubains partis prêter main forte à l'armée américaine durant la guerre de Corée tandis qu'un deuxième film traitait des manifestations du 1^{er} mai 1949.

Le cinéaste amateur décide lui aussi de partir étudier au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome et arrive sur place à la fin de l'année 1951 pour repartir en 1953, comme en témoigne son certificat d'étude. Les motivations premières du jeune cinéaste débutant rejoignent celles de Julio García Espinosa, à savoir une admiration inconditionnelle pour le cinéma italien d'après-guerre. Insistons une nouvelle fois sur le fait que le visionnage des films néoréalistes est quasiment contemporain de cette inscription scolaire pour le moins spontanée. Tomás Gutiérrez Alea vient donc, tout comme son camarade Julio García Espinosa, chercher initialement au Centre Expérimental un enseignement du néoréalisme qu'il ne trouvera pas.

Arrivé sur place, Tomás Gutiérrez Alea trouve à se loger dans le quartier du Vatican, d'abord rue Ovidio, puis sur l'avenue commerçante Cola di Rienzo dans la pension d'une logeuse nommée Mamma Marini, pension dans laquelle il partage sa chambre avec Julio García Espinosa. Tout juste après son arrivée, dans un courrier daté du 22 novembre 1951 adressé à Germán Puig, Tomás Gutiérrez Alea se félicite de son choix :

« [...] Je me trouve maintenant au Centre et je suis chaque jour davantage convaincu qu'il ne pouvait rien m'arriver de mieux. Tout le monde s'accorde à dire qu'il est meilleur que l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques [IDHEC de Paris]. Les gens sont très agréables et les professeurs sont très compétents. Ils apportent beaucoup d'attention à la phase pratique de l'enseignement. Les studios sont très grands et très équipés. [...] Tout cela est sérieux. Mais heureusement je me rends compte de toute la responsabilité qui m'incombe et ce que cela signifie pour moi et je suis dans de bonnes dispositions pour étudier et ne pas perdre de temps¹³⁸. »

L'amoureux inconditionnel du néoréalisme, un cinéma aux moyens techniques et financiers minimaux et aux tournages en extérieurs et en décors authentiques, se

¹³⁸ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, *Volver sobre mis pasos*, Madrid, Ediciones Autor, 2007, p. 23-24
« [...] Ya estoy en el Centro y cada día me convengo más de que esto es lo mejor que podía haberme pasado. Todo el mundo está de acuerdo en que es mejor que el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos [IDHEC de Paris]. La gente es muy agradable, y los profesores son muy competentes. Tienen mucho cuidado en el aspecto práctico de la enseñanza. Los estudios son muy grandes y muy completos. [...] La cosa es seria. Pero por fortuna me doy cuenta de toda la responsabilidad que para mí esto significa y estoy en muy buena disposición para estudiar y no perder tiempo. »

trouve alors paradoxalement fasciné par la technicité du Centre Expérimental, par l'ampleur de ses studios et par la performance de son équipement matériel.

Tomás Gutiérrez Alea va visiblement s'éloigner, durant ce séjour, de ses motivations premières, ce que confirme le film de fin d'études qu'il réalise en 1953, en vue de l'obtention de son diplôme. Le film en question dure dix-huit minutes et s'intitule *Il sogno de Giovanni Bassain*¹³⁹. Au générique, son nom figure aux côtés de celui d'un étudiant italien nommé Filippo Perrone¹⁴⁰. Notons à ce propos que les étudiants étrangers du Centre Expérimental n'avaient alors pas accès à la réalisation et devaient se contenter de seconder un élève de nationalité italienne. Cependant, et comme l'explique Tomás Gutiérrez Alea, sa participation fut prédominante, depuis la rédaction du scénario jusqu'à la réalisation du court-métrage¹⁴¹.

Ce dernier se base sur la mise en abîme du rêve d'un paysan nommé Giovanni Bassain. Celui-ci découvre une pièce de monnaie en bêchant son terrain, avant de s'assoupir ensuite au pied d'un arbre. Dans la deuxième séquence, Giovanni bêche à nouveau, cette fois-ci, sur un pont. Deux hommes vêtus de noir et dont on ignore l'identité, viennent à sa rencontre. L'un d'eux lui remet un coffret rempli de pièces semblables à celle trouvée dans son champ. La troisième séquence débute par le réveil de Giovanni au pied de son arbre : tout cela n'était qu'un songe. Sa femme l'appelle pour déjeuner mais au lieu de s'attabler à ses côtés, le paysan prend sa veste et se hâte de rejoindre le pont entrevu dans son rêve. Là-bas se trouve un vendeur de fruits ambulants. Un badaud coiffé d'un chapeau lui dérobe quelques pommes et s'enfuit, puis heurte dans sa course un agent de police en uniforme qui l'emmène immédiatement au poste. Sur ces entrefaites apparaît Giovanni. Un homme en noir portant un coffret fait irruption. Giovanni l'interpelle, l'homme cherche à s'enfuir mais trébuche quelques mètres plus loin et abandonne finalement l'objet sur le trottoir avant de disparaître. Giovanni tente en vain d'ouvrir le coffret. Deux policiers l'interpellent et l'emmènent au commissariat, munis de la preuve à conviction. Devant le brigadier, le pauvre paysan tente vainement d'expliquer son rêve prémonitoire mais ses explications n'y font rien et il se trouve transféré en cellule. Pendant ce temps, d'autres suspects sont présentés au

¹³⁹ Le film se trouve archivé à l'École de Cinéma de San Antonio de los Baños.

¹⁴⁰ Notons que Filippo Perrone ne se manifesterait dans les décennies suivantes qu'en tant qu'assistant réalisateur et, qui plus est, pour des réalisations à la qualité cinématographique relativement douteuse comme le laissent supposer des titres tels que *Superman contre les amazones* [Alfonso Brescia, 1975], *La vie sexuelle de Don Juan* [Alfonso Brescia, 1971] ou bien encore *Caresse à domicile* [Alfonso Brescia, 1972].

¹⁴¹ OROZ Silvia, « Tomás Gutiérrez Alea : los films que no filmé » in *Encuadre*, 6 avril 1986, p. 9

brigadier : tous ont également été arrêtés en possession d'un coffret. Dans la cellule de Giovanni se trouve un autre détenu à qui le paysan raconte ses déboires. Son interlocuteur, qui n'est autre que le voleur de fruits, lui dit qu'il est inutile de croire aux rêves et que seul le travail rapporte de l'argent. Le codétenu ajoute avoir lui-même fait un drôle de rêve, deux jours auparavant : il se trouvait chez un paysan nommé Giovanni Bassain, lorsqu'il vit un chien creuser auprès d'un arbre isolé et déterrer un trésor. Le protagoniste, encore sous le coup du récit de son codétenu, est appelé par le gardien pour comparaître avec les autres suspects devant la propriétaire du coffret, victime du vol. La femme ne parvient pas à identifier le voleur et le brigadier, excédé, libère tous les suspects potentiels. Lors de la dernière séquence, un chien creuse au pied de l'arbre. Giovanni accourt et y découvre le fameux coffret tant convoité rempli de pièces de monnaie. Son codétenu le rejoint et tente de lui arracher l'objet des mains. C'est alors que Giovanni est réveillé par sa femme. Le paysan, encore à demi assoupi, découvre au creux de sa main la pièce de monnaie trouvée précédemment. Il se lève et retourne travailler tandis que son chien urine au pied de son arbre à rêves.

Le film ne s'apparente définitivement pas à un quelconque essai néoréaliste. Tout au plus observe-t-on que le protagoniste ne peut s'extraire de la situation précaire dans laquelle il se trouve. Le film cumule, au contraire, de multiples manifestations irrationnelles : l'évocation d'un monde intérieur et inconscient, l'absence de cause à effet, les parenthèses temporelles fantasmées, l'étrangeté de personnages difficilement identifiables et des prises de vue jouant sur les disproportions participent, entre autres, à la déconstruction d'un monde réaliste au profit d'un univers labyrinthique. Rien ne rappelle ici le cinéma néoréaliste mais bien plutôt l'atmosphère cauchemardesque de l'écrivain Franz Kafka. Alea associera finalement ce modeste court-métrage à une première esquisse sur le thème de l'onirisme et écrira : « Le thème était plaisant, il s'apparentait au rapport entre rêve et réalité, un sujet qui, d'une certaine façon, continue de m'obséder¹⁴². »

Il sogno de Giovanni Bassain est en effet représentatif d'une partie de la filmographie de Tomás Gutiérrez Alea, à commencer par ses premiers courts-métrages passés. En effet, *Una confusión cotidiana* [1949] s'inspirait déjà d'une nouvelle de Kafka, publiée en 1931, dans laquelle deux personnages se cherchaient sans jamais se

¹⁴² OROZ Silvia, *op. cit.*, p. 9

« El tema era lindo, tenía que ver con la realidad y el sueño, cosas que, de algún modo, continuaban obsesionándome. »

trouver. Notons que ce type de construction narrative labyrinthique, basé sur la poursuite d'un objet ou d'un être évanescant, sera à nouveau au cœur de *Las doce sillas* [1962] et de *La muerte de un burócrata* [1966]. Le premier met ainsi en scène le personnage d'Hipólito Garrigó lancé dans la recherche effrénée, à travers La Havane, des douze chaises de sa tante saisies et redistribuées après la Révolution pour y récupérer le magot qui s'y trouve caché. Le deuxième long-métrage propose également une quête infructueuse, cette fois-ci au cœur du système administratif révolutionnaire : Juanchín effectue démarche sur démarche pour obtenir l'autorisation d'exhumer le cadavre de son oncle, afin de récupérer le livret de travail avec lequel l'homme a été enterré. L'objet s'avère en effet indispensable à sa tante pour toucher la pension à laquelle elle a droit en tant que veuve du défunt. Dans les deux cas et à l'image de l'univers romanesque kafkaïen, les personnages de Tomás Gutiérrez Alea mènent ainsi des quêtes absurdes qui vont jusqu'à menacer leur santé mentale. *Il sogno de Giovanni Bassain* est donc une approximation de ce que donneront à voir les films les plus personnels d'Alea, une fois passées les premières commandes révolutionnaires. L'expérience italienne du jeune cubain ne semble donc rimer en rien avec une quelconque approche néoréaliste, ni dans l'enseignement dispensé, ni dans ses premières tentatives filmiques.

Un amalgame mis à profit

Le passage par le Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome a souvent été invoqué comme point de rencontre des cinéastes latino-américains unis par une même admiration du néoréalisme italien. Si cela s'avère en effet exact, on oublie trop souvent de signaler que, durant les années cinquante, le Centre n'est plus la succursale d'un néoréalisme déjà passé de mode en Italie. De fait, Cesare Zavattini lui-même déplore à l'époque l'orientation pour le moins traditionnelle prise par la direction de l'école.

Néstor Alméndros, cubain d'adoption et ancien étudiant au Centre en 1956-1957, est l'un des rares à ne pas avoir porté aux nues cette expérience romaine et à avoir été jusqu'à remettre en question la qualité de la formation reçue. Alméndros, n'a jamais partagé la fascination de ses camarades Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa pour le courant néoréaliste. Ses écrits critiques, tout comme ses premiers court-métrages, s'orientent bien davantage vers le *free cinema* à l'image de *58-59* [1959],

court-métrage qu'il tourne de façon improvisée, caméra à la main, durant une nuit de Saint-Sylvestre à New-York, ou bien encore *Gente en la playa* [1961] qu'il tourne à ses frais à Cuba après la Révolution. Si pour cette raison évidente, la trajectoire d'Almédros n'a pas été ici prise en considération, le témoignage qu'il offre de son expérience romaine mérite malgré tout d'être rapportée. L'homme s'inscrit au Centre après avoir étudié le cinéma durant un an à l'Institute of Film Techniques du City College à New York, alors dirigé par Hans Richter. Le bilan qu'il tire de ce séjour d'étude italien est loin d'être aussi satisfaisant que ce qu'en rapportent ses deux camarades cubains et cet enthousiasme pour le moins mitigé envers l'enseignement qui lui est dispensé explique très certainement les absences répétées de l'élève Almédros dont font état ses carnets de notes archivés au Centre Expérimental :

« Je ne tardai pas à déchanter. Le Centro Sperimentale était aux antipodes du City College et offrait un enseignement de moindre qualité. Le Centro disposait d'un budget énorme, au point que les étudiants tournaient leurs films en 35 mm, dans des décors bâtis en studio. [...] les étrangers n'y étaient admis qu'à titre d'auditeurs. Ce qui ne leur donnait, en théorie, que le droit d'écouter. Toutefois, les étudiants italiens bénéficiant d'une bourse substantielle et d'un crédit appréciable pour faire leur film de fin d'études, il nous était toujours loisible d'offrir nos services à un garçon du cru désireux de s'assurer le concours d'un condisciple enthousiaste. Ayant dû traverser la moitié de la planète pour suivre ces cours, nous étions naturellement plus motivés. Je savais déjà l'essentiel de ce que l'on enseignait au Centro grâce à mes lectures et à nos films d'amateur, d'où mon peu d'intérêt pour les cours. [...] Convaincus de perdre notre temps à apprendre des techniques dépassées, Luciano Tovoli, mon meilleur ami parmi nos camarades italiens, le chilien Hector Ríos, l'argentin Manuel Puig et moi-même étions révoltés. Dans leur grande majorité, les enseignants du Centro étaient des professionnels ratés ou des réalisateurs à la retraite désabusés. [...] En un mot comme en cent, je fus vivement déçu. [...] En outre, le néoréalisme vivait alors ses derniers jours¹⁴³. »

Au-delà de ces versions divergentes, les cubains, de retour au sein de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, doivent accorder leurs violons et défendre une seule orientation cinématographique afin de réunir leurs efforts. Si l'expérience du Centre Expérimental ne peut, en réalité, valider leur orientation cinématographique néoréaliste, ce séjour d'étude suffit néanmoins à apporter une légitimité et à servir la cause du discours dominant de la Section cinéma de Nuestro Tiempo. Un cycle de conférences est alors organisé autour de Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa à leur retour de Rome. L'inexactitude de cet amalgame entre savoir-faire néoréaliste et enseignement

¹⁴³ ALMÉNDROS Néstor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, p. 22-23

dispensé au Centre Expérimental est passée sous silence et la formation romaine d'Alea et d'Espinosa est exploitée afin de valider au mieux le sérieux du projet de cette avant-garde cinématographique.

Les conférences de la Société Culturelle Nuestro Tiempo

A leur retour d'Italie et malgré les quelques déconvenues évoquées précédemment, Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa prônent une orientation néoréaliste pour le cinéma cubain. Leur expérience au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome leur permet alors d'arborer un curriculum des plus sérieux et de légitimer des interventions publiques, comme l'illustre cette citation de Julio García Espinosa :

« Titón et moi, avec l'auréole de grands sages que nous avons à notre retour d'Europe, animions des discussions, donnions des conférences, organisions des tables rondes, des débats et écrivions des articles. Tout ceci dans le but de promulguer les idées du néoréalisme¹⁴⁴. »

Forts de cette carte de visite, tous deux prêchent alors la bonne parole et effectuent notamment, dans le cadre de la Section cinéma de Nuestro Tiempo, deux conférences notoires à savoir *Le néoréalisme et le cinéma cubain* et *Réalités du cinéma à Cuba*.

Lors de sa conférence du 13 mai 1954 intitulée *Le néoréalisme et le cinéma cubain*¹⁴⁵, Julio García Espinosa aborde ainsi sans surprise, la concordance possible et ambitionnée entre le néoréalisme italien et un cinéma cubain qualifié de *naissant*. Le jeune cubain établit, en préambule, une définition élogieuse du néoréalisme en réfutant des caractéristiques souvent formulées à la hâte et jugées réductrices. Ainsi, l'utilisation d'acteurs non-professionnels n'est en aucun cas une constante, affirme-t-il, en illustrant son propos par le cas d'Anna Magnani dans *Roma città aperta* [Roberto Rossellini, 1945]. La présence malgré tout récurrente d'acteurs non-professionnels, ces « types

¹⁴⁴FOWLER CALZADA Víctor, *op. cit.*, p.34

« Titón y yo, con la aureola que teníamos de grandes sabios por haber recién llegado de Europa, dábamos charlas, conferencias, mesas redondas, hacíamos debates, escribíamos artículos. Todo para divulgar las ideas del neorrealismo. »

¹⁴⁵GARCÍA ESPINOSA Julio, *Algo de mí*, La Havane, Ediciones ICAIC, 2009, p. 163

issus de la vie courante¹⁴⁶ » est pour lui, avant tout, la résultante d'un vide à combler : il n'y aurait pas de comédiens formés et préparés pour le jeu d'acteur qu'implique le genre néoréaliste. L'idée préconçue, selon laquelle ce cinéma italien traite nécessairement de la pauvreté, est également contredite. Julio García Espinosa affirme alors qu'un film néoréaliste pourrait tout à fait s'intéresser à la classe moyenne ou à la bourgeoisie, mais que celui-ci serait inévitablement soumis à la censure en Italie. L'absence de technicité du néoréalisme est un concept lui aussi mis en déroute. La dernière rectification porte sur l'improvisation, depuis le jeu d'acteur jusqu'au choix des lieux de tournage : il ne suffit pas de descendre dans la rue, rétorque l'auteur, pour faire du néoréalisme. Une sélection préalable est au contraire indispensable.

C'est donc un plaidoyer en faveur d'une esthétique hautement travaillée que défend ici Julio García Espinosa. Celui-ci refuse en somme d'envisager le néoréalisme comme un cinéma de l'instant improvisé, aux méthodes de travail inexistantes. Le néoréalisme, nous dit-il, ne se donne pas de lui-même et ne repose en rien sur des appréciations aléatoires mais demande une technicité et une méthode de travail on ne peut plus exigeantes. Il s'agit là, pour le futur cinéaste, de défendre le sérieux et le professionnalisme du projet artistique proposé en vue de l'élaboration d'un nouveau cinéma cubain. Julio García Espinosa considère par ailleurs l'artiste néoréaliste comme investi d'une mission pour ainsi dire messianique :

« Le néoréalisme détermine l'artiste et lui offre à nouveau l'opportunité d'être le grand responsable de son œuvre, de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, devant la société ; [le néoréalisme] le sauve et l'éloigne de son misérable rôle de *fabricant* inconscient de choses simples et jolies destinées au divertissement¹⁴⁷. »

Le cinéaste néoréaliste est ainsi tenu pour *artiste*, contrairement au simple *fabricant* de formules cinématographiques à succès dont le rôle est dit *misérable*. L'*inconscience* de ces derniers entre en totale opposition avec la *grande responsabilité* qui incombe au premier. Face au cinéma de divertissement, machine à rêves et opium

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 164

« tipos sacados de la vida »

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 166

« El neorealismo precisa al artista y le ofrece de nuevo, ante una sociedad, la oportunidad de ser el gran responsable de su obra, de lo que dice y hace; lo salva y lo aleja de ese miserable papel de hacedor inconsciente de simples cosas bonitas para entretenimiento. »

du peuple, au pouvoir semble-t-il hypnotique, s'oppose une nouvelle expression cinématographique qui éveille la société et la *sauve* de cette posture léthargique.

Enfin, la dimension transculturelle est abordée à bien des reprises, mettant en exergue l'importance de la spécificité d'un néoréalisme cubain, au regard d'un néoréalisme italien ou bien encore japonais. Le néoréalisme consiste avant tout, selon lui, à rendre compte de la vie à travers ses manifestations les plus caractéristiques et les plus typiques. Ainsi et dans la mesure où le cinéma cubain choisit de suivre la voie du néoréalisme, il lui faudra respecter un contrat d'authenticité vis-à-vis d'une réalité nationale qui devra être retranscrite sans fards ni artifices. La reformulation néoréaliste doit, en somme, être en phase avec des composantes idiosyncrasiques chaque fois singulières. Enfin, la conclusion reste sans équivoque puisque le modèle néoréaliste est considéré par Julio García Espinosa comme la seule issue possible et l'unique option viable pour le cinéma cubain.

A la suite de cette intervention de Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea donne une seconde conférence en date du 17 juillet 1954, ayant pour titre *Réalités du cinéma à Cuba*, également organisée par la Section cinéma de Nuestro Tiempo¹⁴⁸. Deux mots d'ordre inaugurent ce texte fondateur : l'instauration d'une véritable industrie cinématographique cubaine d'une part, et sa propension à devenir le véhicule d'une expression nationale d'autre part. Deux problèmes se profilent pour atteindre ces objectifs puisqu'il n'y a alors à Cuba, selon Tomás Gutiérrez Alea, ni industrie cinématographique solide, ni orientation artistique avérée. L'auteur se questionne de ce fait quant au type de cinéma le plus propice à la mise en place d'une industrie cinématographique nationale. Il met en exergue la stérilité du cinéma d'auteur, difficile d'accès, mais condamne par ailleurs le cinéma commercial.

Le néoréalisme italien intervient enfin, dans sa démonstration, comme un entre-deux envisageable, susceptible de rehausser la qualité des films sans pour autant en élever le coût de production. Tomás Gutiérrez Alea évoque ensuite le néoréalisme comme un cinéma à fort contenu national ayant su s'affranchir des formules nord-américaines à succès. A l'opposé, la production cubaine dans son ensemble est loin de s'être jusqu'alors émancipée des modèles cinématographiques dominants. Il ajoute que

¹⁴⁸ HERNÁNDEZ OTERO Ricardo Luís, *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, resistencia y acción*, La Havane, Letras Cubanas, 2002, p.109-132

les quelques films relevés, faisant éventuellement état d'une certaine *cubanité*, s'avèrent malheureusement hautement caricaturaux et évoque à ce propos le « régionalisme pittoresque des maracas¹⁴⁹ ». La cinématographie cubaine est par conséquent considérée au point mort. Face à ce supposé désert cinématographique cubain, le néoréalisme apparaît, une fois encore, comme la solution providentielle.

La lecture consécutive des deux textes en question, laissent apparaître, comme il est donné de le constater, bien des similitudes. Tomás Gutiérrez Alea, au cours de sa réflexion, s'empresse d'ailleurs de rallier l'intervention précédente de son camarade du Centre Expérimental : le discours de l'un, s'avère donc être en parfaite continuité avec le propos tenu par l'autre. Au-delà de cette simple concordance et comme signalé précédemment, cette orientation néoréaliste pour un cinéma cubain jugé encore en devenir, n'est pas la seule volonté des deux anciens étudiants du Centre Expérimental mais surtout celle de l'ensemble des têtes pensantes de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, comme en témoigne ce courrier qu'Alfredo Guevara fait parvenir à Cesare Zavattini le 10 juin 1954, soit entre les deux interventions citées :

« Plusieurs films ont déjà été réalisés, médiocres en général, incapables d'intégrer le marché et d'entrer en compétition avec le reste de la production en langue espagnole – qui, du reste, n'a rien de prometteuse. Et c'est dans cette conjoncture qu'au sein des ciné-clubs nous avons lancé une idée, une solution : mettre à profit l'expérience néoréaliste. [...] Afin de propager cette idée, plusieurs débats publics ont été organisés et réalisés à Nuestro Tiempo et la Section de cinéma se réunit de façon périodique pour étudier, analyser les problèmes et trouver des solutions [...]. Le retour de plusieurs jeunes, dont deux d'entre eux sortis diplômés du Centre Expérimental de Cinéma de Rome [...] aide pour beaucoup et apporte un souffle nouveau. Comme vous pourrez le constater, les enseignements du néoréalisme demeurent au premier plan¹⁵⁰. »

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 113

« regionalismo pintoresco de las maracas »

¹⁵⁰ Arch. CZ - GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 10 juin 1954

« Ya hay varios films realizados, en general mediocres, incapaces de ganar el mercado, de competir con el resto de la producción de habla española – por demás nada halagüeña. Y esta es la coyuntura en que los Cine-Clubs hemos lanzado una idea, una solución: aprovechar la experiencia neorrealista. [...] Para popularizar esta idea se han organizado y realizado ya varias discusiones públicas en Nuestro Tiempo y la Sección de Cine se reúne periódicamente para estudiar, analizar los problemas y encontrarles soluciones [...]. El regreso de varios jóvenes, graduados dos de ellos en el Centro Experimental del Cine en Roma, [...] ayuda en mucho a la renovación y aireamiento del ambiente. Como podrá apreciar las enseñanzas del neorrealismo se mantienen en el primer plano. »

Les conférences intitulées *Le néoréalisme et le cinéma cubain* et *Réalités du cinéma à Cuba* ne font donc ici que participer à renforcer la cohésion de l'avant-garde de *Nuestro Tiempo*, avant que celle-ci ne mette en pratique cette réflexion théorique.

Chapitre 4

De quelques antécédents de cinéma social à Cuba

La nouvelle vague issue de la Société Culturelle Nuestro Tiempo a souvent fait état de la qualité médiocre des films prérévolutionnaires et, après la Révolution, Alfredo Guevara ira même jusqu'à assimiler l'émergence du cinéma cubain à la date de 1959. Emmanuel Vincenot a amplement réfuté cette version faussée en s'attelant à parcourir la production cinématographique réalisée sur le territoire depuis la fin du XIX^{e151}. Suivant une logique révisionniste, n'est pourtant reconnu comme seul antécédent cinématographique digne de ce nom que le *Mégano*, réalisé en 1955 par plusieurs membres de la Section cinéma de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, soit par les futurs dirigeants de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. *El Mégano* a ainsi été estampillé comme étant d'une part la genèse du cinéma cubain postrévolutionnaire et, d'autre part, comme la première expérience néoréaliste, voire la première expérience de cinéma social à Cuba. Que le *Mégano* soit porté par une influence néoréaliste n'est un secret pour personne et nous tenterons, pour commencer, de déterminer quelles sont plus précisément les manifestations tangibles de cette influence. Si cette dernière ne fait aucun doute, la question se pose en revanche de savoir s'il s'agit effectivement là du seul antécédent prérévolutionnaire influencé par ce courant cinématographique ou, du moins, le seul à s'inscrire dans le sillon d'un cinéma social.

Il s'avère que d'autres réalisations prérévolutionnaires, longtemps occultées par l'ICAIC, demeurent essentielles à la réécriture de l'histoire du cinéma à portée sociale produit sur l'île caribéenne avant la Révolution. Parmi ces films, peu nombreux, *Casta*

¹⁵¹ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit.

de roble [1953] de Manuel Alonso, *Jocuma, el Cabo de San Antonio* [1955] de José Antonio Sarolet *De espaldas* [1956] de Mario Barral, ont suscité notre attention. Selon Emmanuel Vincenot, ces trois films prouvent à eux seuls que les préoccupations sociales des fondateurs de l'ICAIC étaient déjà présentes dans certains secteurs de la cinématographie cubaine avant la Révolution¹⁵². Il est à noter, avant toute chose, qu'ils ont tous trois été réalisés entre le début et le milieu des années cinquante, soit à l'époque où l'on enregistre les premiers essais néoréalistes latino-américains. Par ailleurs, deux d'entre eux, à savoir *Casta de roble* [Manuel Alonso, 1953] et *De espaldas* [Mario Barral, 1956] ont déjà donné lieu, au sein d'écrits critiques, à quelques références au courant néoréaliste italien. S'impose, de ce fait, une relecture de ces objets filmiques difficilement identifiables.

***El Mégano* [Julio García Espinosa, 1955]**

Les écrits critiques, les programmations et les conférences publiques évoqués dans le précédent chapitre ne suffisent bientôt plus aux membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo à asseoir leur positionnement cinématographique et, au demeurant, idéologique. Julio García Espinosa évoque cette insatisfaction, alors commune à l'ensemble de l'équipe, et écrit : « Nous avions Nuestro Tiempo en guise de plateforme pour mettre en avant le néoréalisme mais nous cherchions comment mettre à profit notre expérience¹⁵³. »

Cette mise en pratique verra le jour au cours de l'année 1955, à l'occasion de la réalisation d'un court-métrage de vingt minutes intitulé *El Mégano*, sur une idée originale émanant de Julio García Espinosa. Ce dernier assume par ailleurs la réalisation du film, secondé dans sa tâche par Tomás Gutiérrez Alea. Les autres membres de Nuestro Tiempo ne sont pas en reste et apparaissent, pour nombre d'entre eux, au générique. Ainsi, Alfredo Guevara s'attèle-t-il à diverses tâches parmi lesquelles le suivi du script et la gestion de la postproduction. Jorge Haydú intervient en tant qu'opérateur, Pedro García Espinosa est en charge de la scénographie, Juan Blanco de la bande-son musicale et José Massip collabore à la fois au travail scénaristique et à la réalisation. La

¹⁵² *Ibidem*, p. 709

¹⁵³ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Los caminos de la austeridad » *op. cit.*, p. 10
« Por un lado teníamos a Nuestro Tiempo como plataforma para el neorrealismo italiano y por el otro buscábamos algo que nos sirviera de experiencia. »

première de ce court-métrage estampillé *Nuestro Tiempo* a finalement lieu en novembre 1955 et quasiment une année de tournage aura été nécessaire à l'équipe qui ne disposait alors que des week-ends pour mener à bien cette initiative.

Cette première tentative cinématographique collective met en scène le labeur quotidien des charbonniers dans la zone marécageuse de Zapata, au sud de La Havane. Les morceaux de bois engloutis sont extraits des marais puis brûlés, afin de fabriquer du charbon. Les conditions de travail y sont très difficiles et le salaire dérisoire. Tous les membres de la famille participent à cette activité, loin de toute assistance médicale et d'un quelconque processus éducatif. Sont tour à tour abordés les déboires de cette population ouvrière agricole, à savoir les fréquents incendies des meules de charbon mais également la question des salaires insuffisants et des dettes contractées auprès du propriétaire terrien.

Le film fait effectivement la différence au sein d'une production cinématographique cubaine généralement peu encline à ce type de préoccupations sociales. *El Mégano* est définitivement néoréaliste et cette filiation artistique a en effet été maintes fois revendiquée par l'équipe du film, Julio García Espinosa en tête :

« Nous avons réalisé ce petit film avec toute la nostalgie néoréaliste que nous avons. Ce n'était rien d'autre qu'une carte de présentation, un premier film de courte durée et au résultat esthétique limité. Son plus grand charme résidait peut-être précisément dans notre acharnement à rester fidèles à l'empreinte laissée par le néoréalisme italien¹⁵⁴. »

Les vingt minutes de pellicule du *Mégano* réintègrent ainsi nombre de choix scénaristiques et de caractéristiques techniques propres au cinéma italien d'après-guerre. Le casting retenu s'avère, pour commencer, on ne peut plus néoréaliste puisque les acteurs du film sont les travailleurs du marécage, incarnant leur propre rôle. Les gestes techniques liés à l'activité des charbonniers sont en effet ici tout à fait maîtrisés et nourrissent le réalisme des séquences dédiées au labeur de ces ouvriers agricoles. Notons que la pénibilité de leur tâche est à cette occasion illustrée par de nombreux plans poitrine et plans américains laissant apparaître les traits tirés de leurs visages et les muscles tendus de leurs bras.

¹⁵⁴ Arch. ICAIC - Discours de Julio García Espinosa lors de la remise de son titre de Docteur Honoris Causa en Art, 2001, p. 34

« Realizamos ese pequeño film con toda la nostalgia neorrealista que teníamos. No era más que una carta de presentación, un primer film de corta duración y de pobre resultado estético. Tal vez su mayor encanto consistía precisamente en la persistencia de seguir fieles a la huella del neorrealismo italiano. »

Le tournage est réalisé en décors réels et uniquement en extérieur. Il faut alors compter avec une lumière naturelle peu maîtrisée, parfois trop contrastée. Notons que pour parer à d'autres difficultés liées à la maîtrise de la lumière, aucune scène n'est tournée de nuit, ni en intérieur. Si les marécages, l'espace destiné à la combustion des meules de charbons, ainsi que la zone d'habitation des personnages, constituent les seuls décors choisis, c'est qu'il s'agit là des seuls lieux fréquentés par les charbonniers au quotidien. Dans la juste lignée néoréaliste, l'homme doit être intégré à son environnement : celui des charbonniers est à la fois réduit et hostile. C'est une vision de désolation qui domine et les fumées qui s'échappent des charbons ardents acquièrent une dimension infernale. Une insertion graphique nous renseigne alors sur la nature de ce paysage apocalyptique :

Eso es el mégano. Rincones en los que la vida se estanca, se hace espesa y cuaja en eternidades de silencio y abandono. Esta película es simplemente el reflejo de un pedazo de la vida de aquel lugar.

Cette vie en suspens, en un lieu si funeste, semble s'apparenter à un purgatoire éternel. Les charbonniers sont en effet condamnés à hanter le marécage toute leur vie durant, pour exercer la même profession que leur père, leur grand-père et à l'avenir, leurs enfants. Ces derniers ne sont pas porteurs d'espoir mais bien condamnés par avance. Ce déterminisme social ambiant apparaît plus inextricable encore, dans la mesure où le fonctionnement du *peonaje* semble, à demi-mots, encore appliqué par le propriétaire terrien des lieux. Sorte d'esclavagisme perfide, le *peonaje* consiste à verser aux paysans un salaire à tel point dérisoire qu'il ne suffit pas à l'achat de produits alimentaires de première nécessité. Le *peón* s'endette donc pour subvenir aux besoins vitaux du foyer auprès du commerce qui appartient, par ailleurs, au propriétaire terrien. La circularité du procédé repose également sur une organisation fonctionnant généralement en huis-clos. Coupés du reste de la société, les paysans ne disposent d'aucune échappatoire envisageable. Le marécage de Zapata remplit ainsi toutes les conditions pour provoquer, chez le charbonnier, l'isolement nécessaire à l'acceptation de telles conditions de vie.

D'un point de vue technique, l'équipement requis pour la réalisation du *Mégano* est sommaire, à la hauteur des moyens financiers du tournage : il consiste en une dolly et une rudimentaire caméra Bolex. La question du budget amène par ailleurs Julio García Espinosa à procéder à l'enregistrement d'une bande-son postsynchronisée, ce qui

oblige l'équipe à concevoir une histoire ne comprenant que peu de dialogues Or, si cette lacune relevait initialement de restrictions financières, le résultat final donne lieu à un parti pris intéressant puisque ces *éternités de silence*, auxquelles l'insertion graphique du prologue fait allusion, sont ainsi rendues davantage perceptibles. L'absence de dialogues alimente, qui plus est, l'idée d'une déshumanisation de cette communauté de charbonniers, dans la mesure où le langage ne les distingue même plus de simples bêtes de somme. Ajoutons à titre indicatif que les quelques dialogues ainsi que les *tocatas guajiras* furent ajoutés grâce à l'aide financière et technique du producteur mexicain Manuel Barbachano¹⁵⁵.

On note par ailleurs que le *Mégano* n'intègre, dans sa progression narrative, aucun élément dramatique majeur. Le spectateur entre de plain pied au cœur de ce récit et suivra cette famille durant une journée de travail avant de la quitter, encore plus pauvre qu'au départ, après l'incendie de la meule de charbon. Les ellipses sont peu nombreuses et l'intrigue peut être qualifiée d'inexistante. Les charbonniers hésitent à entrer en conflit avec l'autorité en place : le protagoniste formule une plainte suivie d'un appel à la rébellion, puis semble se raviser, du moins dans l'immédiat. Les hommes oscillent entre une volonté de changement et la sanction immédiate que cela impliquerait. A l'image des fictions néoréalistes italiennes, le *Mégano* met donc en scène des personnages incapables de réagir à la situation dans laquelle ils se trouvent et à intervenir sur le monde extérieur. Aucun dénouement tragique ne viendra finalement entraver la pente descendante des événements. La structure narrative du film répond ainsi à la définition du néoréalisme italien donnée par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, se caractérisant par « des récits plus lâches, moins organiquement liés, moins dramatisés, comportant des moments de vide, des lacunes, des questions non résolues et des personnages peu enclins à l'action¹⁵⁶ ». Si le *Mégano* est effectivement néoréaliste, il est donc par définition contemplatif et non-révolutionnaire.

Cette retenue ne fut pourtant pas suffisante puisque le film, projeté une seule et unique fois semble-t-il, fut immédiatement saisi par le Service d'Intelligence Militaire. Tomás Gutiérrez Alea ainsi que Julio García Espinosa, furent convoqués pour un interrogatoire des plus absurdes, selon le récit qu'en donne le second, mais qui a du moins le mérite de préciser, une fois encore, leurs intentions cinématographiques :

¹⁵⁵ Le mexicain Manuel Barbachano Ponce a financé la bande sonore et musicale qui fut enregistrée dans les studios de la CMQ.

¹⁵⁶ VANOYE Francis, GOLIOT-LÉTÉ Anne, *op. cit.*, p. 26

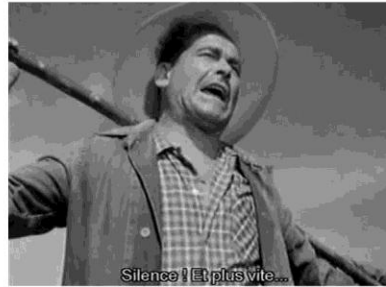
« Il n'y a eu qu'une seule projection publique puisque, suite à la première organisée dans la salle Talía du *Retiro Odontologique*, le film fut saisi par la police batistienne. J'ai été amené en prison. Je me souviens encore, amusé, de ce qui m'apparaissait alors comme une expérience amère et indigne. C'est arrivé le dernier jour où je me trouvais dans ce lieu terrible. Je me suis retrouvé face au Colonel Blanco Rico, ce chef sinistre et odieux faisant partie du SIM (Service d'Intelligence Militaire). Il a commencé à s'adresser à moi sur un ton menaçant : "Etes-vous l'auteur de ce film ?" Ce à quoi je répondis de façon affirmative. "Et savez-vous que ce film est une merde ?" Et avec toute la passion et l'arrogance propres à mon jeune âge je lui répondis : "Et vous, savez-vous ce qu'est le néoréalisme italien ?" Et je lui racontai alors qu'il s'agissait d'un courant au sein du cinéma mondial et lui expliquai ce qu'il représentait au regard de l'émergence d'une cinématographie nationale et d'un cinéma produit à bas coût. Quand j'eus terminé, il me lança avec un mépris non dissimulé : "Vous ne faites pas que réaliser des films de merde, vous en dites aussi." Notre petit film allait rester en possession du SIM jusqu'au triomphe de la Révolution où nous parvînmes à le récupérer¹⁵⁷. »

Si l'influence néoréaliste du *Mégano* se vérifie à bien des égards, la question peut alors se poser d'une correspondance tangible ou non vis-à-vis des films-sources italiens. Cependant, et comme bien souvent dans l'étude de l'influence néoréaliste à l'international, le lien est davantage transculturel qu'intertextuel. Le *Mégano* ne se rapporte à aucune production italienne précise, il ne cite, ne fait allusion, ne plagie ni ne rend hommage à aucun film en particulier mais certaines correspondances ayant trait à des tendances plus générales peuvent malgré tout être ici esquissées.

Soulignons tout d'abord que la question agraire a principalement été abordée par Giuseppe de Santis qui a su mettre en scène le travail des ouvriers agricoles dans trois de ses long-métrages néoréalistes, à savoir *Riso amaro* [1949], *Non c'è pace tra gli ulivi* [1950] et *Caccia tragica* [1947]. Curieusement, le *Mégano* partage, à ce propos, une iconographie parfois analogue à celle de *Riso amaro*. Les photogrammes des charbonniers immergés dans les marécages boueux peuvent en effet faire écho à ceux

¹⁵⁷ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Un artista comprometido es más libre » in *Granma*, 20 septembre 2006 « Solo se pudo mostrar al público una sola vez, ya que luego de su estreno en la sala Talía, del Retiro Odontológico, la película fue secuestrada por la policía batistiana. Y yo fui a parar a la cárcel. Aún recuerdo entre sonrisas lo que en aquel entonces resultó una amarga e indignante experiencia. Fue el último día que estuve en aquel terrible lugar. Me tropecé con el Coronel Blanco Rico, el siniestro y odiado jefe del SIM (Servicio de Inteligencia Militar). Comenzó dirigiéndose a mí en un tono amenazante: ¿Usted es el autor de esa película? A lo que respondí afirmativamente. ¿Y sabe que esa película es una mierda? Yo con toda la pasión y arrogancia propias de mi juventud le respondí ¿Y usted sabe lo que es el neorrealismo italiano? Y le conté lo que era esa tendencia dentro del cine mundial y lo que representaba para el surgimiento de un cine nacional, para un cine de bajo costo. Cuando terminé me espetó con un indisimulado desprecio: Usted no solo hace películas que son una mierda sino que habla mucha mierda. Nuestra peliculita quedaría en las bóvedas del SIM hasta el triunfo de la Revolución en que lograríamos rescatarla. »

des mondines des rizières du Piémont, dont la plupart sont au demeurant de véritables saisonnières, retenues par De Santis au moment de la récolte, pour garantir la figuration. Dans les deux cas, la ruralité est choisie comme cadre d'une narration qui s'articule autour de l'activité laborieuse, sur fond de conflits sociaux.



Riso amaro

[Giuseppe De Santis, 1949]



El Mégano

[Julio García Espinosa, 1955]

Le thème de l'obédience au propriétaire terrien, prépondérant dans le *Mégano*, est également au cœur de *Riso amaro*, nourri par la sensibilité marxiste de De Santis. Cependant, le parallèle s'arrête là dans la mesure où le réalisateur italien a toujours refusé de se positionner uniquement en faveur d'un réalisme mimétique, préférant transfigurer la réalité en y associant une intrigue amoureuse et policière autour de ses acteurs vedettes Raf Vallone et Silvana Mangano. Notons que chez Giuseppe De Santis, les conflits sociaux s'accompagnent par ailleurs d'une dimension érotique évidente : les échauffourées entre mondines, se battant entre elles dans la boue des rizières ainsi que les déhanchés de Silvana Mangano dansant un boogie-woogie sur un pick-up, dépassent

de loin les topiques que l'histoire du cinéma a pu retenir d'un néoréalisme nettement plus orthodoxe.

Le *Mégano* intègre quant à lui cette dimension mimétique et s'applique à coller au plus près de la réalité des charbonniers. Le film a, de ce fait, régulièrement été assimilé au genre documentaire et a parfois été comparé à *Misère au Borinage* [Joris Ivens et Henri Stork, 1932]. Julio García Espinosa a pourtant toujours nuancé cette dimension documentaire du *Mégano* :

« Beaucoup maintenant, parlent du *Mégano* comme d'un documentaire, mais ça ne l'est vraiment pas au sens orthodoxe du terme. Le film a davantage à voir avec ce qu'avait produit le néoréalisme. [...] C'est un objet qui tente d'effacer les frontières entre la fiction et le documentaire¹⁵⁸. »

Cette démarche a également été, il est vrai, celle de certains néoréalistes parmi lesquels, en premier lieu, Roberto Rossellini. Pour ne citer qu'un exemple parmi les plus explicites au sein de la filmographie dudit cinéaste *documentariste*, rappelons la spectaculaire séquence de pêche au thon dans *Stromboli* [1950], soit une séquence de neuf minutes on ne peut plus documentaire, interprétée par les pêcheurs de l'île éolienne eux-mêmes, et pourtant parfaitement intégrée au sein de l'espace fictionnel du film. *El Mégano* reste lui aussi, en effet, une fiction nourrie par l'authenticité de séquences à portée documentaire, rendue en grande partie possible grâce à l'interprétation des charbonniers du marécage de Zapata. Cette orientation documentaire repose alors, comme dans les œuvres néoréalistes de Rossellini, sur un rapport au réel particulièrement direct qui annule toute forme de sentimentalisme.

***Casta de roble* [Manuel Alonso, 1953]**

Casta de roble, sorti en salle en 1953, est souvent évoqué par les historiens du cinéma et les cinéastes cubains de la Révolution lorsqu'il s'agit de questionner les quelques antécédents prérévolutionnaires, un tant soit peu dignes d'intérêt à leurs yeux. Le long-métrage en question est réalisé par le cubain Manuel Alonso, cinéaste à la productivité débordante avant la Révolution et à la filmographie hétérogène constituée

¹⁵⁸ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Los caminos de la austeridad » *op. cit.*, p. 10

« Muchos, a estas alturas, hablan de *El Mégano* como un documental, pero realmente no lo es en el sentido ortodoxo de la palabra. Está más relacionado con lo que había hecho el neorrealismo. [...] Es un material que trata de borrar un poco las fronteras entre la ficción y el documental. »

aussi bien de comédies [*Hitler soy yo !*, 1943] que de films policiers [*Siete muertos a plazo fijo*, 1950].

Le film relate l'histoire de Lucrecia, une jeune paysanne, tombée enceinte du fils d'une famille fortunée. Don Lorenzo Montero, le grand-père paternel, constate la naissance de l'enfant et décide de le garder sous sa responsabilité afin qu'il bénéficie d'une éducation de qualité. Lucrecia, une fois séparée de son fils lui aussi baptisé Lorenzo, se marie à un autre homme avec lequel elle a un deuxième enfant nommé Pancho. Ne parvenant pas à porter autant d'affection à celui-ci qu'à son aîné, la mère décharge sa frustration sur le pauvre garçon. Bien des années plus tard, un malheureux concours de circonstances oppose les deux fils dans une triangulaire amoureuse qui les pousse à s'affronter physiquement. Pancho fait preuve de dignité et se retire du combat pour épargner son frère, toujours ignorant du drame qui se joue.

A la sortie du film, les critiques semblent plutôt favorables, malgré certaines réserves. Tomás Gutiérrez Alea trouve ainsi quelques mérites au film de Manuel Alonso dans l'article qu'il lui consacre au sein de la revue *Nuestro Tiempo*¹⁵⁹. Le film s'éloigne selon lui du pittoresque habituel pour évoquer de véritables préoccupations sociales. Son jugement reste malgré tout mitigé quant aux concessions faites à un cinéma commercial nécessitant sa part de spectaculaire. Si quelques aspects du film suivent, selon le jeune critique, une orientation réaliste, celui-ci se trouve toutefois parasité par d'autres tendances et ne constitue pas, de ce fait, un modèle à suivre, mais bien une tentative manquée de cinéma social. Humberto Solás est quant à lui moins nuancé dans son jugement et va jusqu'à rappeler *Casta de roble* comme un antécédent néoréaliste du cinéma cubain prérévolutionnaire :

« Durant cette étape s'est réalisé un film mis en scène par Manolo Alonso intitulé *Casta de roble*. J'avoue que j'ai assisté à la première dans l'espoir de voir, enfin, un film cubain qui contenterait mon espérance d'un cinéma authentiquement national, malgré un protagoniste mexicain et un directeur de la photographie espagnol. Je vis *Casta de roble* et je me réjouis. Dans une certaine mesure, ce film faisait écho au cinéma italien néoréaliste qui me passionnait alors¹⁶⁰. »

¹⁵⁹ HERNÁNDEZ OTERO Ricardo Luís, *Revista Nuestro Tiempo, compilación de trabajos publicados*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989, p 31, 32.

¹⁶⁰ GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 2001, p. 7

« Por aquella etapa se realizó un filme que dirigió Manolo Alonso y que se llamó *Casta de roble*. Confieso que asistí a su estreno con la esperanza de ver, al fin, una película cubana que plasmará mi

Le film fait effectivement écho à plusieurs procédés estampillés néoréalistes. Il comprend de nombreuses scènes tournées en extérieur et, de façon plus générale, témoigne d'un ancrage géographique revendiqué. Dans une volonté d'appréhender la fiction depuis une perspective réaliste, Manuel Alonso intègre même plusieurs images d'archives pour évoquer le passage d'un cyclone dévastateur ayant provoqué la destruction des routes et l'inondation des champs de canne à sucre. Par ailleurs, de nombreux panoramiques horizontaux viennent ponctuer la narration et intègrent l'homme à son environnement de façon significative. Les proportions des plans concernés sont alors étonnantes puisque le ciel occupe à plusieurs reprises les deux tiers du cadre. Dans cette immensité, les *guajiros* semblent ridiculement petits, et tout au long de la narration, il leur sera par ailleurs répété qu'ils ne sont socialement que peu de chose.



Casta de roble

[Manuel Alonso, 1953]

L'existence insignifiante et négligeable de ces paysans est ainsi vouée à un déterminisme social maintes fois souligné, inhérent à leur condition. José, le père de Lucrecia, lui-même coupeur de canne à sucre de père en fils, évoque le premier cette destinée irrévocable à l'occasion de la naissance de son petit-fils :

Total, ¿Pa'qué ? ¿Pa'qué sea un desgraciado más y trabaje pa'otro ? ¿Pa'qué tenga el destino de nosotros ? Mejor que se muriera.

Casta de roble offre un portrait plutôt convaincant du monde paysan et du travail éreintant des ouvriers agricoles dans les champs de canne à sucre, depuis la plantation

esperanza de un cine auténticamente nacional, a pesar de un protagonista mexicano y un director de fotografía español... Vi *Casta de roble* y me entusiasmó. Había en ese filme algún eco del cine italiano neorrealista que me apasionaba por aquel entonces. »

jusqu'à la récolte : la monotonie du travail et la répétition des gestes quotidiens sont ainsi signifiées par la réutilisation de plans identiques. Si les hommes s'épuisent, de génération en génération dans les champs de canne à sucre, les femmes ne se trouvent par ailleurs pas plus avantagées : après avoir travaillé durant un temps dans une fabrique de cigares, Lucrecia rejoint la grande communauté des femmes-lavandières, dans son cas pour la riche famille de la *finca* voisine.

Malgré ces quelques échos, le film ne peut véritablement être associé au néoréalisme dans la mesure où il ne se limite pas à ces quelques accointances et puise au contraire allègrement dans d'autres genres cinématographiques nettement plus vendeurs. La dimension mélodramatique est ainsi assurée par plusieurs éléments scénaristiques symptomatiques de ce genre cinématographique à savoir l'existence d'un fils caché, une romance impossible, l'affrontement entre les deux frères tombés amoureux d'une même femme, sans évoquer plus longuement l'exagération du jeu d'acteurs. Plus surprenant, Manuel Alonso tend à piocher quelques topiques du western classique américain pour réaliser l'avant-dernière séquence du film : le rendez-vous dans la grande rue du village que désertent les habitants reclus à leur domicile ne fait ainsi que peu de doute quant à l'origine de cet empreint¹⁶¹.

Casta de roble s'apparente ainsi en conclusion, et à l'image de la filmographie de Manuel Alonso, à une tentative hybride de plusieurs genres cinématographiques vendeurs. Dans cette logique, la difficile existence des *guajiros*, la misère ambiante et le déterminisme social inextricable, semblent davantage intervenir comme des ressorts mélodramatiques efficaces que comme des manifestations tangibles d'un quelconque essai de cinéma social ou encore néoréaliste.

***El Cabo de San Antonio, La Jocuma* [José Antonio Sarol, 1955]**

El Cabo de San Antonio, La Jocuma est un court-métrage d'environ neuf minutes accompagné d'un commentaire en voix-off, consacré au Cap de San Antonio, situé à l'extrémité occidentale de Cuba dans la Province de Pinar del Río. Il est question

¹⁶¹ On retrouve par exemple ce même affrontement filmé en champ contre champ dans la rue principale de la bourgade dans *Stagecoach* [*La chevauchée fantastique*, John Ford, 1939].

de suivre l'équipe de tournage du film, depuis son débarquement par la mer, en passant par une exploration du phare et de ses environs, jusqu'à l'un des quatre hameaux du cap. Là-bas, l'équipe découvre quelques habitations extrêmement précaires et une population alors décrite comme arriérée, primitive et aux mœurs archaïques. Les naissances ne sont pas déclarées, les enfants sont analphabètes faute d'école pour les recevoir, et l'ensemble de la population est absente des registres électoraux. Les relations consanguines semblent inhérentes au nombre réduit d'habitants que comptent les lieux et il nous est précisé que la faim est constante au sein de cette population marquée par une industrie charbonnière sinistrée et par le peu de ressources de cette zone géographique rocailleuse impropre aux cultures agricoles. La conclusion du film est sans appel envers cette communauté qui jamais n'aura la possibilité d'accéder à la civilisation.

L'évocation de cette misère sociale en pleine dictature batistienne, valut au film d'être censuré. Outre cette interdiction, il est important de signaler que ce court-métrage, a été passé sous silence après la Révolution et qu'il est encore aujourd'hui très difficile d'en obtenir une copie. Cette omission volontaire profita bien sûr, tout au long de ces années, au *Mégano* [Julio García Espinosa, 1955] qui demeura ainsi le seul antécédent de cinéma social prérévolutionnaire comme l'explique en détail Emmanuel Vincenot dans son article intitulé *Jocuma, un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista* :

« Il est nécessaire d'en finir une fois pour toutes avec la vision binaire du cinéma cubain initialement impulsée par Alfredo Guevara et qui oppose de façon simpliste la période prérévolutionnaire *versus* la période révolutionnaire, *El Mégano versus* le reste du cinéma cubain de son époque, dans la mesure où la réalité historique est beaucoup plus complexe. Il est également nécessaire de rendre à *Jocuma* la place que le film mérite dans l'histoire du cinéma cubain : *El Mégano* ne peut continuer à être présenté comme l'unique documentaire de dénonciation de son temps¹⁶². »

L'article largement documenté d'Emmanuel Vincenot nous apprend par ailleurs que José Antonio Sarol est un cinéaste cubain à la carrière éphémère, auteur, en tout et

¹⁶² VINCENOT Emmanuel, « *Jocuma, un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista* » in *ArtCultura*, Uberlândia, n° 22, janvier-juin 2011, p. 24

« Es necesario acabar una vez por todas con la visión binaria del cine cubano, impulsada inicialmente por Alfredo Guevara, y que opone de manera simplista periodo prerrevolucionario vs. periodo revolucionario, *El Mégano* vs. El resto del cine cubano de su época., ya que la realidad histórica es mucho más compleja. También es preciso darle a *Jocuma* el lugar que merece en la historia del cine cubano: *El Mégano* no puede seguir siendo presentado como el único documental de denuncia de su tiempo. »

pour tout, d'une dizaine de courts documentaires, réalisés entre le début des années quarante et la fin des années cinquante. L'auteur évoque également le peu de moyens dont dispose alors Sarol pour réaliser ses films, assumant généralement, de ce fait, plusieurs tâches au sein de la production, du scénario au montage, en passant par la mise en scène.

Une fois ces précisions apportées, le même questionnement d'usage nous anime alors quant aux inspirations de cet antécédent réaliste, réalisé en marge de l'activité des membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo. Ces influences s'avèrent tout à fait distinctes de celles du *Mégano* puisqu'*El Cabo de San Antonio*, *Jocuma*, s'apparente en premier lieu au modèle type des actualités, au caractère plus ou moins sensationnaliste. Emmanuel Vincenot souligne cette parenté dans l'article cité précédemment et écrit :

« *Jocuma* imite surtout les modèles nord-américains alors en vogue à Cuba : une musique de fond de type symphonique accompagne les images du début jusqu'à la fin du film, et ses accents dramatiques se manifestent également dans la narration, que cela soit par la voix du locuteur ou par le texte qu'il déclame. Suivant une tendance qui se manifeste dans toutes les actualités des années 1940 et 1950, les formules hyperboliques et les recours pseudo-poétiques destinés à émouvoir le spectateur abondent au sein d'un récit dénué d'aspérité narrative¹⁶³. »

Outre cet emprunt formel, ce n'est pas vers l'Italie mais vers l'Espagne que s'impose une seconde référence, là aussi déjà soulignée par l'auteur. En effet *Jocuma* est de toute évidence à associer à l'expérience cinématographique de Luís Buñuel intitulée *Las Hurdes, tierra sin pan* [1932]. Tourné dans la région d'Estrémadure en Espagne, le film de Buñuel se présente lui aussi sous la forme d'une enquête sensationnaliste, faisant état d'un territoire hostile et difficilement accessible qu'un panneau initial décrit en ces termes :

De l'avis des géographes et des voyageurs, la contrée que vous allez visiter, appelée Les Hurdes est une région stérile et inhospitalière où l'homme est obligé de lutter, heure par heure, pour sa subsistance. Jusqu'en 1922, année où la première route y fut tracée, Les Hurdes étaient presque inconnues du reste du monde et même des habitants de l'Espagne.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 21

« *Jocuma* imita sobre todo los modelos norteamericanos en voga por aquel entonces en Cuba: una música de fondo, de tipo sinfónico, acompaña las imágenes desde el principio hasta el final de la película, y sus acentos dramáticos se manifiestan también en la narración, ya sea por la voz del locutor o por el texto que declama. Siguiendo una tendencia que se manifiesta en todos los noticieros de los años 1940 y 1950, abundan las fórmulas hiperbólicas y los recursos pseudo-poéticos, destinados a conmover al espectador dentro de un relato sin ninguna aspereza narrativa.»

Le caractère féodal de la cinquantaine de villages que comptent les Hurdes, est appuyé avec force par le réalisateur qui aborde tour à tour, les problèmes de famine, l'absence d'eau potable, l'insalubrité, la mortalité infantile, les maladies courantes telles que le paludisme et la dysenterie, les relations consanguines, l'alcoolisme, l'analphabétisme et l'ignorance.

Dans les deux cas, l'exploration proposée de ces populations arriérées et isolées est vendue comme inédite. A ces similitudes thématiques évidentes s'ajoutent des procédés formels, indéniablement communs aux deux court-métrages. La bande son de *Las Hurdes* est ainsi pareillement constituée d'une musique de fond puissamment orchestrée, en l'occurrence la quatrième symphonie de Brahms, et d'un commentaire déclamé en voix-off de façon quasiment incessante. Comme dans *Jocuma*, ce commentaire est formulé à la première personne du pluriel lorsqu'il s'agit d'évoquer l'équipe de tournage en expédition. On remarque par ailleurs, dans un cas comme dans l'autre, plusieurs intrusions des techniciens du film au sein de l'univers diégétique : l'un des cameramen de Buñuel entre ainsi dans le champ et s'avance vers une fillette malade pour l'ausculter ; tandis que l'équipe de tournage de Sarol est quant à elle filmée en train de débarquer sur une plage du Cap et, par la suite, en grande conversation avec la population de Jocuma.



Las Hurdes, tierra sin pan

[Luís Buñuel, 1932]



El Cabo de San Antonio, Jocuma
[Juan Antonio Sarol, 1955]

On notera également pour finir de nombreuses similitudes dans la façon de filmer ces populations. En effet, sont retenus, dans un cas dans l'autre, les mêmes gros plans ou plans américains servant de cadre aux portraits des familles en haillons postées devant leurs misérables habitations, regard caméra.

Si *Jocuma* constitue en conclusion une preuve indéniable de l'existence d'un cinéma à caractère social réalisé avant la Révolution en marge de l'expérience dite unique du *Mégano*, il ne relève aucunement, au vu des références observées, d'une quelconque influence néoréaliste.

***De espaldas* [Mario Barral, 1956]**

Le long-métrage *De espaldas*, réalisé en 1956 par Mario Barral, mérite également d'être cité au sein de cet état des lieux des tentatives prérévolutionnaires à portée sociale. Une fois encore, c'est Emmanuel Vincenot qui nous renseigne quant au parcours professionnel de cet obscur réalisateur cubain, qui fut à la fois acteur de théâtre, homme de radio et pionnier de la télévision à Cuba et en Amérique latine¹⁶⁴. Juan Antonio García Borrero nous éclaire par ailleurs sur les conditions de réalisation de ce film voulu expérimental et nous explique que Mario Barral fonda la maison de production PIASA [Productores Independientes Asociados SA] dans le but de produire des films doublés en anglais afin de pouvoir les projeter dans de petits cinémas d'art et d'essai aux Etats-Unis¹⁶⁵.

¹⁶⁴ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 382

¹⁶⁵ GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, op. cit., p. 111

De espaldas, premier film de Mario Barral, nous narre l'histoire d'un jour de Joe Garcés, un homme issu de la bourgeoisie havanaise, en proie, un beau matin, à une crise existentielle. L'homme décide de ne pas se rendre au travail et déambule dans La Havane : Joe parcourt un cimetière, passe devant le mémorial dédié à José Martí, traverse une voie de chemin de fer puis observe la ville du haut d'une colline avant de regagner les rues commerçantes du centre, puis le port maritime. Il entre ensuite dans un dispensaire de santé puis rejoint la cathédrale avant de courir jusqu'à un bidonville situé en périphérie. Joe passe ensuite devant un jardin d'enfants, entraperçoit ce qui semble être une réunion syndicale clandestine avant d'atteindre un centre pénitencier où il est sollicité pour rendre visite à un condamné à mort. Il longe ensuite le Malecón, voit défiler le carnaval, puis se rend chez une prostituée avant de regagner son foyer. Tout au long de cette curieuse pérégrination, Joe Garcés se questionne sur l'indifférence des individus, les uns envers les autres. Ces derniers, comme le suggère le titre du film, se tournent incessamment le dos sans se soucier de la souffrance des êtres environnants.

L'évocation des inégalités sociales en milieu urbain et la distance prise vis-à-vis de formules commerciales à succès, font de *De espaldas* un objet filmique pour le moins exceptionnel au sein du corpus cinématographique cubain prérévolutionnaire. Par ailleurs, et comme l'a constaté Emmanuel Vincenot au cours de ses recherches « *De espaldas* est un film virtuellement invisible¹⁶⁶ ». Comme dans le cas d'*El Cabo de San Antonio*, *Jocuma* [Sarol, 1955], il est là aussi difficile d'en obtenir une copie. La même logique anime cette absence de visibilité car, tout comme dans le cas du film de Sarol, *De espaldas* matérialise concrètement l'existence d'un cinéma social prérévolutionnaire et, de ce fait, porte potentiellement atteinte à la valeur du *Mégano* voulu une expérience unique en son genre à Cuba avant 1959.

Réalisé en 1956, soit dans les années qui suivirent l'essor du néoréalisme italien, il convient de considérer la réalisation de Mario Barral au sein de notre réflexion et de déterminer dans quelle mesure le film relève ou non d'une expérience de cinéma [néo]réaliste.

Plusieurs éléments de réponse viennent nourrir l'affirmation selon laquelle Barral aurait potentiellement réinvesti quelques apports cinématographiques symptomatiques du courant italien d'après-guerre. Les tournages en extérieur s'avèrent

¹⁶⁶ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 383

tout d'abord particulièrement novateurs chez Barral puisque celui-ci arbore une photographie de la ville aux antipodes des clichés havanais continuellement repris jusqu'alors. A l'image de la ville néoréaliste évoquée en première partie de cette étude, Mario Barral entreprend de sortir des sentiers battus touristiques et patrimoniaux et tente d'appréhender la capitale cubaine dans son ensemble. Ainsi, aux séquences tournées dans le quartier résidentiel du Vedado ou bien encore dans le centre historique de La Havane, succède une séquence ayant pour cadre un sinistre bidonville. Un ruisseau aux eaux boueuses et insalubres traverse ce lieu de vie inhospitalier, constitué de baraquements de fortune. L'indigence est palpable et les maisonnettes, construites à l'aide de matériaux de récupération, menacent de s'écrouler. La Havane perd de sa superbe et se trouve là entachée, ou du moins démystifiée, par une réalité sociale parallèle enfin rendue visible.



De espaldas

[Mario Barral, 1956]

Cette incartade à portée documentaire a le mérite de proposer à la fois une photographie inédite des zones d'habitations périphériques stagnant en pleine précarité mais aussi une photographie pour le moins authentique de la population qui y loge, à savoir le sous-prolétariat havanais. La séquence évoquée se présente ainsi comme une galerie de portraits pris sur le vif des habitants des lieux, soit des femmes lavant leur

linge, des jeunes filles qui se prostituent, des vieillards désœuvrés et des enfants sales et malnutris à moitié nus ou vêtus de haillons. Au-delà de cette séquence particulièrement novatrice, on note chez Mario Barral une propension à s'intéresser à tous les damnés de la terre. La réflexion du protagoniste s'oriente dès le départ autour de l'indifférence généralisée vis-à-vis des populations en souffrance, ces anti-héros si chers aux néoréalistes. Cette réflexion est introduite par l'absence de réaction des voisins et du concierge de Joe, qui ne prennent pas la peine de répondre à son salut. Après une courte étape au cimetière de la ville où s'entassent des anonymes, là aussi oubliés des vivants, Joe Garcés se sent soudainement concerné par la misère humaine ambiante et par ces *oubliés*, socialement délaissés. Le personnage semble découvrir cette triste réalité en observant la ville du haut d'une colline :

La gran ciudad. ¿Cuántas de estas casas estarán siendo visitadas en este momento pour la insatisfacción? [...] En cualquiera de esas casas un niño está muriendo, alguien está comenzando a llorar, jóvenes se están suicidando, chicas están siendo violadas. ¿Por qué?

Alors qu'il parcourt les allées du dispensaire de santé dans lequel il est entré par hasard, Joe prend conscience, une nouvelle fois, du désarroi du monde qui l'entoure et médite quant à une fatalité des plus injustes frappant au hasard. Après les suicidaires, les femmes violées et les moribonds, ce sont les détenus carcéraux qui suscitent la compassion du protagoniste puis, enfin, une prostituée battue par son proxénète.

A l'introduction de ces nombreuses considérations d'ordre social s'ajoute une structure narrative particulièrement lâche puisqu'elle repose uniquement sur la déambulation improductive et désordonnée du protagoniste, schéma narratif auquel ont également largement eu recours les réalisateurs néoréalistes. Antonio Ricci parcourait ainsi les rues de Rome à la recherche de son vélo volé dans *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948], Aldo sillonnait la campagne du nord de l'Italie après s'être séparé de sa compagne dans *Il grido* [Michelangelo Antonioni, 1957] et le vieil Umberto arpentait Rome dans le seul et maigre espoir de trouver quelques moyens de subsistance [Umberto D., Vittorio De Sica, 1952]. Mario Barral ne charge quant à lui son protagoniste d'aucune mission, d'aucune destination préalablement fixée, ni d'aucun objectif théorique et ne justifie son errance et sa course folle que par une crise existentielle aigüe.

Il est par ailleurs à noter que *De espaldas* partage également nombre de caractéristiques avec le film, selon nous représentatif d'un néoréalisme latino-américain, intitulé *Morir un poco* [Álvaro Covacevich, 1967] et déjà évoqué en première partie. Le film d'Álvaro Covacevich met en effet également en scène, un protagoniste dont on ne sait rien et à la déambulation fort similaire à celle de Joe Garcés. Le personnage chilien se retrouve lui aussi spectateur du désolant paysage d'un authentique bidonville excessivement insalubre. La même galerie de portraits d'enfants en proie à la malnutrition, de vieillards chancelants et de femmes lavant leurs guenilles défile là aussi sous les yeux du protagoniste arrivé en ce lieu au hasard de sa déambulation improductive.



Morir un poco
[Álvaro Covacevich, 1967]

Outre une éventuelle et peu probable influence du film de Barral sur celui de Covacevich réalisé une décennie plus tard au Chili, notons plus simplement que *De espaldas* partage plusieurs caractéristiques communes avec ce que donneront à voir certains films du corpus latino-américain d'influence néoréaliste.

Au-delà de ces premières considérations, il est au demeurant essentiel de noter que, contrairement au *Mégano*, *De espaldas* ne peut être considéré comme ouvertement néoréaliste, et ceci à plusieurs égards. Notons pour commencer que l'introspection du protagoniste Joe Garcés, matérialisé par un récit narré en voix-off et en focalisation interne, souvent même appuyée par une caméra subjective, ne fait en rien écho aux usages des cinéastes italiens peu familiers de l'évocation d'un quelconque monde intérieur ou d'un quelconque univers onirique, cauchemardesque, imaginaire ou hallucinatoire. De la même façon, les effets nécessaires à la matérialisation de ces autres mondes possibles, qu'ils soient auditifs ou visuels, se trouvaient bannis puisqu'allant à l'encontre d'une démarche purement réaliste et vraisemblable. Interviennent au contraire à plusieurs reprises, dans le cours de la narration de Barral, les hallucinations sonores de Joe Garcés, hanté par les rencontres faites précédemment, et notamment avec le prisonnier condamné à mort. Le réalisateur cubain a par ailleurs recours à des effets de montage pour signifier le désordre psychique du protagoniste. Ainsi, durant la course effrénée de Joe, depuis la cathédrale jusqu'au bidonville, se succèdent plusieurs fondus enchaînés entrelacés comprenant tour à tour une prise de vue en plongée de sa foulée, une contre-plongée du même homme en plan poitrine et plusieurs plans de la ville précédemment entraperçus. *De espaldas* intègre enfin plusieurs flashbacks et cette liberté prise vis-à-vis d'une temporalité linéaire s'oppose également à un positionnement néoréaliste, considérant ce procédé comme une entorse faite au réalisme.

Emmanuel Vincenot note en conclusion que « *De espaldas* est un film paradoxal, traversé d'intentions contradictoires [...] qui ne parvient à s'ancrer dans un genre ou un style clairement défini¹⁶⁷ ». L'auteur évoque finalement avec justesse « un film hybride, où se conjuguent avec plus ou moins de bonheur, de cohérence et de talent des ambitions et des influences multiples¹⁶⁸ ». En ce qui concerne notre perspective d'étude et compte tenu des remarques apportées, *De espaldas* ne peut en effet être assimilé pleinement à une tentative néoréaliste assumée même s'il en présente indéniablement de nombreuses caractéristiques intéressantes.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 385

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 385

Conclusion

Partie II

Depuis ses premiers succès, le néoréalisme italien a reçu un accueil particulièrement favorable dans les milieux cinéphiles cubains et notamment au sein de la Section Cinéma de la Société Culturelle Nuestro Tiempo. Parmi les membres de cette association, plusieurs choisissent de dépasser cette simple exaltation critique et tentent de produire à leur tour, un essai de néoréalisme cubain à l'occasion de la réalisation du court-métrage *El Mégano* [Julio García Espinosa, 1955]. Si ce film ne peut être associé à la seule expérience de cinéma à portée sociale réalisé sur l'île caribéenne avant 1959, comme en témoigne l'évocation de *Casta de roble* [Manuel Alonso, 1953], *El Cabo de San Antonio*, *Jocuma* [Juan Antonio Sarol, 1955] et *De Espaldas* [Mario Baral, 1956], il n'en demeure pas moins la seule démonstration portée par une influence néoréaliste totalement avérée et revendiquée.

Après la Révolution, l'ancien membre de Nuestro Tiempo Alfredo Guevara, grâce aux affinités qu'il entretient alors avec Fidel Castro, est nommé à la tête de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. La revue *Cine Cubano*, publiée également sous sa direction, inaugure son premier numéro en 1960 par un article du même homme intitulé *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*¹⁶⁹. Cet article se présente comme la profession de foi de celui à qui incombe désormais la mission d'orienter la production cinématographique cubaine révolutionnaire. Dans cet article devenu célèbre, Alfredo Guevara écrit noir sur blanc que le cinéma cubain *n'a pas d'antécédents*. L'année 1959 serait donc l'année zéro du cinéma cubain dans la mesure où les tentatives précédentes, compte tenu de leur absence de qualité artistique,

¹⁶⁹ GUEVARA Alfredo, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p. 3-10

ne peuvent être assimilées à la digne notion de septième art. Suivant cette logique, il publie en 1969 un autre article qu'il intitule *El cine cubano tiene diez años*¹⁷⁰, cherchant à nouveau à faire *tabula rasa* et à évincer les expériences cinématographiques cubaines passées.

Il est intéressant de constater que cette démarche, pour le moins radicale, ne fut pas le seul apanage des cubains de l'ICAIC mais aussi, entre autres, celui des italiens à la libération. Gian Piero Brunetta rappelle ainsi quelques titres d'articles parus en 1947 particulièrement explicites :

« Le sentiment et l'espoir d'une *renaissance* du cinéma – et notamment d'un cinéma typiquement et spécifiquement national – qui obsèdent l'esprit collectif italien depuis plusieurs années, semblent trouver leur véritable raison d'être, et pouvoir enfin se concrétiser. Dans les colonnes du *Corriere della sera*, Arturo Lanocita publie, le 5 juin 1947, un article intitulé « La seconde naissance du film italien ». Fabio Carpi va même plus loin dans l'expression du sentiment de la régénérescence du cinéma de son pays, puisqu'il veut croire que celui-ci naît avec la chute du fascisme. En 1947, dans un article au titre significatif – « Le cinéma italien a seulement deux ans » - il écrit « aujourd'hui le cinéma italien a finalement trouvé sa voie et plus que de renaissance, il faudrait parler de naissance coïncidant avec la libération¹⁷¹. »

La volonté de renouvellement d'une cinématographique nationale, au sortir d'événements traumatiques tels qu'une guerre ou une dictature, semble ainsi aller de pair avec une tendance à étouffer une quelconque continuité vis à vis des antécédents cinématographiques. Or, il a été démontré à de nombreuses reprises par les historiens du cinéma italien, que le cinéma fasciste s'inscrivait pourtant déjà dans une démarche réaliste. Il en va de même outre-Atlantique où la rupture dite drastique de 1959, au regard de l'histoire du cinéma cubain, mérite aussi d'être grandement nuancée.

Realidades y perspectivas de un nuevo cine désavoue ainsi le cinéma cubain prérévolutionnaire et tente par ailleurs de s'attribuer des parents d'adoption davantage estimables. En effet, n'ayant pas d'antécédents convaincants, le cinéma cubain doit s'inspirer, écrit Alfredo Guevara, du chemin tracé par d'autres industries

¹⁷⁰ GUEVARA Alfredo « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I: el cine cubano tiene 10 años » in *Cine Cubano* n° 54-55, 1969, p. 1-3

¹⁷¹ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano/3 Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, Rome, Ed. Riuniti, 1993, p. 646, reproduit et traduit dans: SEKNADJE-ASKENAZY Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 118

cinématographiques¹⁷² : la nouvelle vague française¹⁷³, le réalisme socialiste russe et le cinéma américain sont successivement abordés pour être ensuite tour à tour rejetés. La seule alternative du néoréalisme italien semble enfin répondre à l'enjeu fixé et le courant cinématographique est alors évoqué en des termes particulièrement favorables :

« Il sera nécessaire d'étudier la trajectoire du néoréalisme, inclure ses grandes réalisations à notre Cinémathèque, apprécier ses succès, rejeter ses échecs, prendre ce qui peut nous être utile¹⁷⁴. »

Ainsi, dans les courriers postérieurs aux événements de janvier 1959, Alfredo Guevara valide à nouveau cette orientation en écrivant à Cesare Zavattini :

« Maintenant plus que jamais, nous sommes convaincus que votre contribution au cinéma cubain nous aidera à mettre à profit toutes les expériences mais aussi toute la force du néoréalisme au service d'un cinéma-conscience que vous nous avez appris à aimer¹⁷⁵. »

Cette orientation sera suivie, comme il en sera largement question au cours de la quatrième partie de cette étude, d'une collaboration professionnelle avec le scénariste italien, venant corroborer la version selon laquelle les premières initiatives de l'ICAIC s'inscrivent au sein d'un continuum néoréaliste, introduit quelques années auparavant par la réalisation d'*El Mégano* [Julio García Espinosa, 1955], seul antécédent prérévolutionnaire estimable. Pastor Vega soutient cette version des faits lorsqu'il écrit qu'*Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960] et *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962] ont tous suivi la voie néoréaliste¹⁷⁶. Le célèbre critique français Marcel Martin, de passage à Cuba en 1979, disserte lui aussi sur une périodisation envisageable et divise le cinéma de la Révolution en trois périodes distinctes : la période néoréaliste, la période romantique

¹⁷² GUEVARA Alfredo, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », *op. cit.*, p. 5

¹⁷³ L'orientation de la nouvelle vague française, pourtant contemporaine de ces productions, est écartée car jugée apolitique. La citation provocatrice de Simone de Beauvoir selon laquelle les réalisateurs nouvelle vague n'étaient finalement que de jeunes anarchistes de droite est d'ailleurs reprise dans les pages de la revue *Cine Cubano*.

¹⁷⁴ GUEVARA Alfredo, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », *op. cit.*, p. 8

« Será necesario estudiar la trayectoria del neorrealismo, incluir sus grandes realizaciones en nuestra cinemateca, apreciar sus logros, rechazar sus fallos, tomar lo que pueda sernos útil. »

¹⁷⁵ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, *op. cit.*, p. 62

Lettre de Guevara à Zavattini du 22 octobre 1959

« Ahora más que nunca, estamos convencidos de que su contribución al cine cubano nos ayudará a aprovechar todas las experiencias y también toda la fuerza del neorrealismo al servicio de un cine-conciencia que usted nos enseñó a amar. »

¹⁷⁶ VEGA Pastor, « El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo » in *Cine Cubano* n° 73-74-75, 1971, p. 30

révolutionnaire et la période réaliste socialiste. S'il ne cite aucun exemple précis concernant la première période, il en donne cependant les principales caractéristiques : cette tendance se manifeste selon lui par l'influence de Cesare Zavattini et par des affinités esthétiques qui s'affirment entre autres, par l'utilisation du noir et blanc, le recours à un langage très simple, le témoignage de la vie contemporaine ainsi que le traitement de l'histoire récente du pays¹⁷⁷.

Or, si le néoréalisme italien a longtemps animé la vocation cinématographique des membres de *Nuestro Tiempo*, le contexte révolutionnaire semble *a priori* peu compatible avec un tel cinéma. L'influence néoréaliste des réalisations citées précédemment par Pastor Vega semble donc devoir être remise en question, de même que la nature des relations entretenues par la suite entre Cesare Zavattini et l'équipe de l'ICAIC, lors de leur collaboration professionnelle. Les troisième et quatrième parties de cette étude tenteront ainsi de démontrer comment et pourquoi le néoréalisme s'avère définitivement peu compatible avec le cinéma cubain postrévolutionnaire.

¹⁷⁷ MARTIN Marcel, « Marcel Martin habla de cine cubano » in *Cine Cubano* n° 95, 1979, p. 27

Partie III

L'équation impossible

L'année 1959 est marquée par un bouleversement politique sur l'île de Cuba et la victoire de l'armée rebelle est alors l'aboutissement d'une suite de tentatives menées au sein d'une longue lutte insurrectionnelle. Celle-ci est souvent réduite à quelques épisodes historiques particulièrement marquants, à commencer par l'assaut de la Caserne Moncada du 26 juillet 1953, mené par plus d'une centaine d'opposants au régime instauré par le dictateur Fulgencio Batista. Objectif stratégique puisqu'elle abrite une grande quantité de matériel de combat, l'assaut de la caserne échoue, cause de nombreuses victimes, et Fidel Castro est fait prisonnier, condamné à quinze ans d'enfermement. Grâce à une amnistie dont il bénéficie en 1955, l'homme s'exile au Mexique et y reforme un groupe de résistance. Lors de l'année 1956, se joue un deuxième épisode historique crucial puisque Fidel Castro organise une seconde tentative de renversement du gouvernement : en décembre, il quitte le Mexique en compagnie de quatre-vingt deux hommes à bord d'un yacht baptisé Granma et débarque le long des côtes cubaines. Pourchassés, les quelques survivants du yacht trouvent refuge dans la Sierra Maestra depuis laquelle s'organisera par la suite, en partie, la guérilla. Les années de lutte armée depuis les montagnes et de lutte clandestine depuis les grandes villes du pays portent enfin leurs fruits et, dans la nuit du 31 décembre 1958, les forces révolutionnaires du M-26-7¹⁷⁸ menées par Fidel Castro participent, aux côtés d'autres organisations, à la chute du régime dictatorial de Fulgencio Batista qui hantait le pouvoir par intermittence depuis le milieu des années trente.

Fulgencio Batista est un ancien colonel de l'armée qui avait jusqu'alors maintenu une société basée sur la corruption et les arrangements mafieux, dotant l'île d'une infrastructure conséquente destinée au tourisme : les casinos, les hôtels de luxe, les cabarets, les night-clubs et les maisons closes font alors de Cuba la destination de

¹⁷⁸ Le M-26-7 est l'abréviation en vigueur pour désigner le *Mouvement du 26 Juillet*. Ce regroupement de la guérilla cubaine fut ainsi baptisé en référence à la date de l'attaque manquée de la Caserne Moncada à Santiago de Cuba, ayant eu lieu le 26 juillet 1953.

tous les plaisirs. La Havane devient un haut lieu de villégiature pour américains fortunés et y est légal tout ce que la morale états-unienne réproouve. Cuba jouit à l'époque d'une réputation sulfureuse et devient le *bordel de l'Amérique*. Le pays reçoit à bras ouverts les dirigeants de la pègre dont Meyer Lansky dit *le parrain juif*, Lucky Luciano, Franck Costello ou bien encore Bugsy Siegel. L'île est également le lieu de rendez-vous de la jet set hollywoodienne : Franck Sinatra, Fred Astaire et bien d'autres logent alors à l'Hôtel National bordant le Malecón. Sous les paillettes, la réalité nationale est toute autre. L'économie n'est pas maîtrisée, Cuba n'est pas propriétaire de ses ressources premières et, à la veille de la Révolution, les multinationales américaines contrôlent plus des trois quarts des mines, des plantations, et des services publics du pays. Quant à la population cubaine, elle supporte des conditions de vie déplorables : l'eau courante et l'électricité ne sont pas distribuées en campagne ni même dans certaines zones urbaines, et l'accès à l'hygiène, aux soins et à l'éducation est quasiment inexistant.

Une fois au pouvoir, le M-26-7 fait approuver une nouvelle constitution. La réforme agraire est lancée au mois de mai 1959 et implique l'expropriation des grands propriétaires terriens. La nationalisation des plantations de canne à sucre, des raffineries de pétrole et des systèmes de communication est lancée. S'ensuivent les réformes de l'éducation et de la santé les années suivantes. Les intérêts américains sont affectés : Washington met le sucre cubain sous embargo et appuie la tentative de débarquement des quelques mille cinq-cents exilés cubains dissidents le 17 avril 1961, à Playa Girón. Après soixante-douze heures d'affrontement, c'est la victoire militaire des forces révolutionnaires. L'épisode fait bien entendu date puisqu'il restera comme la première défaite états-unienne en territoire latino-américain. En butte à l'hostilité tangible de ses proches voisins, la Révolution se radicalise et se rapproche de l'URSS. Fort des événements d'avril 1961, Fidel Castro, alors premier ministre, proclame le caractère socialiste de la Révolution cubaine.

Entre la chute du régime de Fulgencio Batista et l'orientation clairement socialiste prise en avril 1961, la sphère cinématographique cubaine subit, elle aussi, de nombreuses transformations. La mise en place, dès mars 1959, de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques témoigne de l'importance alors accordée au cinéma. L'ICAIC centralise les moyens de production et se dote de la revue *Cine Cubano* dans laquelle sont publiés les écrits théoriques des têtes pensantes de l'Institut. A la direction de ce dernier est nommé Alfredo Guevara, proche de Fidel Castro,

communiste des plus orthodoxes et ancien membre, comme bon nombre du personnel de l'ICAIC, de la Société Culturelle Nuestro Tiempo. Plus concrètement, le cinéma cubain postrévolutionnaire va désormais devoir répondre à un cahier des charges bien précis. La Loi 169, datée du 20 mars 1959 et qui entérine la création de l'ICAIC, précise ainsi les sources dont pourra s'inspirer le cinéma cubain, à savoir en premier lieu « l'épopée de la libération [...] depuis la formation d'un esprit national, en passant par l'aube de la lutte pour l'indépendance, jusqu'aux événements les plus récents¹⁷⁹ ». Outre ce devoir face à l'histoire, les productions cinématographiques envisagées devront appréhender divers aspects idiosyncrasiques et notamment la musique, la danse, les coutumes et les paysages cubains. La même Loi 169 insiste enfin sur la nécessité de « rééduquer les goûts du public¹⁸⁰ », perverti par les productions dominantes passées, et qu'il convient de remettre dans le droit chemin. Les salles de cinéma appartenant à des sociétés américaines et mexicaines sont progressivement nationalisées, afin de contrôler au mieux la programmation des films diffusés¹⁸¹. Si cette réglementation ne s'applique pas immédiatement, il reste néanmoins évident que l'objectif premier est de répondre aux besoins propagandistes du régime révolutionnaire. Cependant et parallèlement aux directives particulièrement explicites de la Loi 169, les anciens membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, désormais protagonistes de l'ICAIC, continuent de réaffirmer durant les premières années leur héritage néoréaliste.

Parmi les premières réalisations cubaines immédiatement postérieures à janvier 1959, trois courts-métrages apportent un éclairage tout particulier quant à la question du réinvestissement de l'apprentissage néoréaliste en plein contexte révolutionnaire. : *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959], *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959] et *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960] constituent un premier corpus cohérent susceptible d'apporter des éléments de réponse quant à la problématique posée. En effet,

¹⁷⁹ AGRAMONTE Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Havane, Editions ICAIC, 1996, p. 116

« Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información. »

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 115

« reeducación del gusto medio »

¹⁸¹ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 541

« Le contrôle qu'exerce l'ICAIC sur la distribution entraîne une modification radicale de la programmation des salles de cinéma, qui finissent par supprimer de l'affiche des films hollywoodiens pour les remplacer par des œuvres produites par les pays frères. En 1960, plus de 200 films américains sont encore proposés aux spectateurs mais dix ans plus tard, il n'y en a plus qu'un seul. [...] Les spectateurs apprennent à découvrir des films et des visages inconnus, et doivent renoncer aux productions hollywoodiennes qu'ils consommaient avidement jusqu'alors. »

ces films, tous trois réalisés par d'anciens élèves du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, se situent selon nous exactement à mi-chemin entre les anciennes velléités néoréalistes de ces cinéastes débutants et leurs nouvelles obligations liées à la mise en place d'un cinéma aux aspirations désormais prosélytes.

Le second chapitre est entièrement consacré au long-métrage *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea-1960], considéré comme le film-homologue du célèbre *Paisà* [1946] rossellinien. En effet, aussi bien la critique que les historiens du cinéma cubain, sans oublier les déclarations mêmes du réalisateur, ont toujours souligné les parallèles existant entre les deux fictions. Un essai d'étude comparée nous poussera cependant à reconsidérer la nature des liens qui unissent ces deux films-phares, l'un comme l'autre fortement ancrés dans leur contexte de production.

Chapitre 5

Les premières esquisses postrévolutionnaires

Au début de l'année 1959 et avant même que l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques ne devienne véritablement opérationnel, une structure éphémère est créée pour mener à bien une production cinématographique directement en lien avec la politique gouvernementale : *Cine Rebelde* est un organisme qui dépend de la DNCER [Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde] elle-même rattachée au Ministère de la Culture. La chercheuse Julianne Burton nous éclaire quant à cette phase transitionnelle, en rapportant les explications données à ce propos par Manuel Octavio Gómez en 1977 :

« D'après ce qu'en dit Manuel Octavio Gómez : Pendant l'insurrection il était impossible, à part quelques reportages et interviews sporadiques, d'avoir une production cinématographique organisée. C'est l'une des premières choses que l'armée rebelle organisa dès qu'elle remporta la victoire. La position de force qu'elle occupait lui permit d'accomplir des réalisations concrètes puisque la bataille engagée n'était plus d'ordre militaire. C'est ainsi que fut fondée la *Dirección de Cultura del Ejército Rebelde* en vue de mettre sur pieds une structure capable d'offrir aux membres de l'armée (dont bon nombre étaient illettrés) une plus grande possibilité d'accès à la culture, tout en élargissant leur formation idéologique. Ce ministère comportait plusieurs départements dont l'un était consacré au cinéma. Julio García Espinosa fut désigné pour le diriger. Les premiers documentaires réalisés après la Révolution furent donc produits dans le cadre de cet organisme. Ce sont *Esta tierra nuestra* [Cette terre qui est la nôtre] de Tomás Gutiérrez Alea et *La vivienda* [Le Logement] de Julio García Espinosa. A cette époque l'ICAIC n'existait pas encore. Néanmoins, il est important de remarquer que dès qu'il fut organisé, c'est-à-dire quelques

semaines à peine après le triomphe de la Révolution, le groupe *Cine Rebelde* lui fut rattaché¹⁸². »

Les cinéphiles, cinéastes débutants et anciens étudiants du Centre Expérimental se trouvent donc désormais en première ligne, assument d'importantes responsabilités et doivent mener à bien les premières manifestations filmiques de la Révolution. Ceux-ci se sont orientés jusqu'alors, on le sait, vers un cinéma d'inspiration néoréaliste. Cependant, au lendemain de la Révolution, on est à même de se demander si ce type de cinéma continuera de nourrir les aspirations cinématographiques de ceux qui s'en sont toujours réclamés et, auquel cas, comment le néoréalisme, qui trouve principalement sa raison d'être en temps de crise, va bien pouvoir s'acclimater au nouveau contexte politique cubain.

Esta tierra nuestra [Tomás Gutiérrez Alea, 1959] et *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959], illustrent les premières réformes révolutionnaires mais n'en demeurent pas moins les premiers films réalisés par Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa depuis le tournage du *Mégano* néoréaliste. Au regard de leur date de réalisation et du parcours de leurs auteurs, les deux courts-métrages incarnent donc cette phase transitionnelle pour le moins problématique et apportent, de ce fait, des éléments de réponse particulièrement instructifs quant à l'impact du processus révolutionnaire sur l'influence du néoréalisme à Cuba. *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960], s'il n'a pas été réalisé dans le cadre de Cine Rebelde mais bien produit par l'ICAIC un an plus tard, se doit, selon nous, d'être associé à l'étude des deux premiers films cités puisque son réalisateur, le dominicain Oscar Torres, également ancien étudiant du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, s'est lui aussi positionné avant la Révolution en faveur du néoréalisme, avant d'être amené à illustrer la réforme agraire dans ce court-métrage qui se présente comme la réponse postrévolutionnaire au *Mégano*. Pour davantage de cohérence, les trois courts-métrages seront d'abord observés séparément avant d'entreprendre, dans une quatrième partie, des conclusions communes s'appliquant à l'ensemble des cas de figure évoqués.

¹⁸² BURTON Julianne, « Cuba » in HENNEBELLE Guy, *Les cinémas d'Amérique latine*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, p. 264

Tierra olvidada [Oscar Torres, 1960]

Le court-métrage postrévolutionnaire intitulé *Tierra olvidada* est réalisé en 1960 par Oscar Torres, jeune cinéaste dominicain ayant fui la dictature de Rafael Leónidas Trujillo. Ancien élève du Centre Expérimental romain, Torres a également eu l'occasion de travailler, au cours de son séjour en Italie, en tant qu'assistant de Carlo Lizzani sur le tournage de *Cronache di poveri amanti* [1954]. En 1959, il propose sa collaboration aux cubains et réalise, pour le compte de l'ICAIC, le court-métrage ici étudié puis, en 1961, le long-métrage *Realango 18*.

Tierra olvidada rend compte de la première réforme agraire lancée par le gouvernement révolutionnaire en mai 1959. Est alors curieusement choisi comme lieu de tournage la Ciénaga de Zapata et comme protagonistes des charbonniers à qui le film est dédié. On l'aura compris, *Tierra olvidada* a pour objectif de contrebalancer le court-métrage de l'équipe de Nuestro Tiempo, réalisé quatre ans auparavant. Emmanuel Vincenot nous éclaire quant à cette correspondance qui n'a bien entendu rien d'un hasard :

« Après la Révolution, l'ICAIC lui-même s'est chargé de mythifier *El Mégano* en produisant plusieurs documentaires qui revenaient sur les mêmes lieux filmés en 1955 par les cinéastes amateurs de l'association Nuestro Tiempo. Ce phénomène de pèlerinage cinématographique, soumis à des objectifs idéologiques, commença à partir de 1960, lorsqu'une équipe dirigée par le dominicain Oscar Torres installa ses caméras dans les marécages de Zapata, pour y filmer les charbonniers, comme l'avaient fait Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea cinq ans auparavant. Le propos de ce nouveau documentaire, intitulé *Tierra olvidada*, consistait à montrer de quelle manière la Révolution avait déjà commencé à modifier les conditions de vie des classes les plus humbles de la population cubaine¹⁸³. »

Si la démarche didactique entreprise par l'ICAIC reste cohérente, on ne peut en dire autant de la configuration formelle du film, pour le moins hétérogène. La narration est assumée en voix-off et en focalisation interne par l'un des charbonniers de la

¹⁸³ VINCENOT Emmanuel, « Jocuma, un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista », *op. cit.*, p. 11

« Después de la Revolución, el propio ICAIC se encargó de mitificar *El Mégano* al producir varios documentales que volvían a los mismísimos lugares filmados en 1955 por los cineastas amateurs de la asociación Nuestro Tiempo. Este fenómeno de peregrinaje cinematográfico, supeditado a objetivos ideológicos, empezó desde el año 1960, cuando un equipo dirigido por el dominicano Oscar Torres instaló sus cámaras en la Ciénaga de Zapata, para filmar los carboneros como ya lo hicieron Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea cinco años antes. El propósito de este nuevo documental, titulado *Tierra Olvidada*, era mostrar de qué manera la Revolución ya había empezado a cambiar las condiciones de vida de las capas más humildes de la población cubana. »

Ciénaga. Ce dernier fait état, dans un premier volet, des conditions de vie qui sont les siennes, et qui seront fatalement celles de ses enfants. La plainte des charbonniers est alors associée à celle de la mère de famille, sur le point d'accoucher :

Otro hijo más. [...] Otras piernas que nunca pisarán tierra firme. Otra vida que tarda en llegar, otra vida que tal vez nunca quisiera llegar. Porque será como yo carbonero, y el pantano será su cuna, su escuela y su tumba. [...] Día tras día mi hijo repetirá la dura jornada de trabajo de tres de la mañana a la caída del sol para ganar el sustento insuficiente: los ochenta centavos para dar de comer a mi padre, mi madre, mis hijos, mi mujer y yo. [...] Día tras día su trabajo se hará fuego y humo [...].

L'interfilmicité entre le *Mégano* et *Tierra olvidada* est, dans ce premier volet, tout à fait considérable. Le commentaire en voix-off insiste sur la pénibilité d'un travail sempiternel, sur ces efforts qui, jour après jour, partent en fumée, au sens propre comme au figuré. La quotidienneté dépeinte par le père à son enfant sur le point de naître est une réalité aliénante et sans échappatoire. L'enfant n'est pas encore né qu'on lui annonce déjà une existence vouée au marécage avec, comme seule finalité, la mort. La déshumanisation qu'engendre ce travail de forçat associe, ici aussi, le charbonnier à une bête de somme soumise et désabusée. Les personnages subissent leur sort et aucune ascension sociale n'est envisageable. Ces analogies scénaristiques entretenues entre *El Mégano* et *Tierra olvidada* donnent logiquement lieu aux mêmes séquences dédiées à l'activité laborieuse des charbonniers : la gestuelle y est identique, liée à un processus de travail similaire. Dans les deux cas, les troncs sont extraits du marécage à bras le corps. Les mêmes plans poitrine laissent apparaître les muscles tendus des hommes à moitié immergés et les mêmes gros plans des visages, dissimulés sous leurs chapeaux de paille, rappellent l'anonymat de ces travailleurs qui n'ont par ailleurs ni nom, ni prénom. Les familles protagonistes résident, l'une comme l'autre, dans les mêmes misérables *bohíos* aux toits de chaume. Toutes les générations sont présentes à l'écran et les enfants de *Tierra olvidada* ont environ le même âge que ceux d'*El Mégano*.



El Mégano

[Julio García Espinosa, 1955]



Tierra olvidada

[Oscar Torres, 1960]

Durant les sept premières minutes de *Tierra olvidada*, se rejoue ainsi, quasiment à l'identique, le film réalisé par Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea en 1955. La tonalité générale de *Tierra olvidada* relève donc jusque là, en tout état de cause, d'une même esthétique néoréaliste. Mais à la septième minute, intervient cependant un changement majeur venant mettre un terme à ce premier volet. La scission s'opère à l'évocation du bouleversement politique de 1959 :

Pero hay cosas que no ocurren día tras día. Cosas que antes no pasaban en la ciénaga. [...] Comenzaron a llegar cuando se acabó la guerra. [...] La Revolución anunció que iban a cambiar las cosas en la ciénaga, cosas que los viejos no creíamos [...] porque en sus largos años, nunca los gobiernos de La Habana se acordaron que existíamos y lo único cierto que nos quedaba hasta hoy, era el trabajo duro de siempre.

Le film bascule alors d'un premier volet néoréaliste, illustrant la période prérévolutionnaire, à un second volet distinctement propagandiste, cherchant à

promouvoir le bien-fondé de la réforme agraire, et en particulier les projets d'aménagement de cette zone géographique.

De nombreux détails narratifs propres au *Mégano*, sont alors réemployés de façon à faire explicitement état des changements intervenus depuis lors. Les habitants du *Mégano*, totalement esseulés, ne voyaient passer que quelques embarcations de jeunes gens venant, de temps à autre, participer à une partie de chasse au cœur des marécages. Les charbonniers de *Tierra olvidada* assistent quant à eux au débarquement d'une armée de géologues et de professionnels venus assécher le terrain en vue de mettre en place des cultures agricoles. Cette équipe de techniciens, aux intentions louables, adopte d'ailleurs une démarche tout à fait didactique vis-à-vis des charbonniers analphabètes et leur enseigne le fonctionnement de leurs appareils de mesure perfectionnés : modernité et pédagogie vont de paire avec cette Révolution en marche. Cette séquence n'est pas la seule à faire écho et à contrebalancer le *Mégano* prérévolutionnaire. Ainsi, les fillettes des deux films possèdent-elles chacune une poupée en piteux état qu'elles embellissent comme elles le peuvent : la fillette du *Mégano* maquille sa poupée au charbon, tandis que celle de *Tierra olvidada*, orne poétiquement la sienne d'une fleur de nénuphar. Enfin, si les poupées du marchand ambulant restent inaccessibles dans l'immédiat, le charbonnier de *Tierra olvidada* se plaît à les contempler, en attendant un jour de pouvoir en offrir une à sa fille.



El Mégano

[Julio García Espinosa, 1959]



Tierra olvidada

[Óscar Torres, 1960]

La version postrévolutionnaire d'Oscar Torres échappe par ailleurs au huis-clos anxigène du *Mégano* puisqu'il inclut une séquence tournée dans le village voisin : une fenêtre s'ouvre enfin sur le monde extérieur. L'activité commerciale de la bourgade, bien que modeste, laisse présager un développement économique favorable à cette zone géographique bientôt asséchée. Pour l'heure, les charbonniers ne dépendent plus d'un propriétaire terrien peu scrupuleux mais vendent désormais eux-mêmes le fruit de leur travail. Si la rémunération laisse encore à désirer, un pas a indéniablement été franchi. Enfin, la présence du marchand ambulant suppose un accès à des biens de consommation superflus, chose alors totalement inconcevable pour les charbonniers du *Mégano*. Le charbonnier-narrateur entrevoit enfin des temps plus favorables pour sa descendance :

Para mi hijo será otra vida. [...] Para él será la esperanza y la sonrisa, la tierra firme, la tierra buena y segura que protege. Para él será el trabajo que lo hará fuerte y digno como un roble, no el trabajo que humilla y arrastra [...] Para mi hijo y para tantos otros hijos de la ciénaga, es tan solo el comienzo.

Le progrès social annoncé par la Révolution est encore en gestation, tout comme l'enfant à naître qui métaphorise un avenir plus clément. Un montage parallèle particulièrement discursif entre le nouveau-né et les pelleteuses ainsi que les moissonneuses batteuses, suppose une association d'idées évidente. Des routes sont tracées et désormais praticables. La famille de charbonniers croise même sur son chemin une automobile, symbole s'il en est de l'arrivée de la vie moderne en ce territoire jusqu'alors négligé voire, comme l'indique le titre du film, en ce territoire *oublié* des autorités.

***La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959]**

La vivienda [Julio García Espinosa, 1959], réalisé dans le cadre de section *Cine Rebelde* de la DNCER [Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde] a pour objectif de promouvoir l'une des nouvelles institutions révolutionnaires créée au mois de février de cette année-là, à savoir l'Institut National de l'Épargne et du Logement (Instituto Nacional de Ahorro y Viviendas). Soulignons à nouveau qu'il s'agit seulement là du deuxième film de Julio García Espinosa, qui ne compte pour l'heure à son actif que le *Mégano* néoréaliste.

La vivienda se divise en deux parties consécutives faisant globalement état des conditions de logement des plus démunis avant et après la victoire de l'armée rebelle, au cœur de la capitale cubaine. Dans une première partie, les inégalités sociales sont alors synonymes de disparités architecturales. La première séquence s'ouvre ainsi sur une luxueuse villa et sa propriétaire élégamment vêtue, accompagnée de son chien de race. Au cours du plan suivant, un chien errant traverse un terrain vague jonché de débris en direction d'un cabanon de fortune, construit avec des matériaux de récupération. A l'intérieur du cabanon, on découvre des couchages vétustes, des draps sales et déchirés, un berceau brinquebalant, un amoncellement de vaisselle sale et de déchets. A la découverte de ce modeste intérieur s'ajoute ensuite l'exploration d'un bidonville où les habitants vivent agglutinés et sans eau courante. Enfin, à l'insalubrité de ces logements

précaires s'opposent, tout au long de cette même séquence, le luxe des grands ensembles architecturaux du centre financier et administratif de La Havane, ainsi que celui des beaux quartiers résidentiels.

La sensibilité néoréaliste de ce premier volet s'impose au spectateur. Outre une photographie urbaine des plus authentiques, rendue possible grâce à des tournages effectués exclusivement en décors réels, *La vivienda* entretient, de façon générale, des limites particulièrement poreuses entre fiction et documentaire. L'emploi d'acteurs non professionnels, jouant leur propre rôle au sein d'un environnement qui est le leur, conforte encore davantage cette orientation réaliste. Parmi ces figurants authentiques se trouvent les mêmes habitants du bidonville incarnant ici le sous-prolétariat urbain, noir pour la plupart. L'intrigue de cette fiction, au demeurant quasiment inexistante, se focalise enfin sur deux de ces habitants, en l'occurrence deux enfants dont la déambulation va alors servir de prétexte à l'exploration de la ville : les deux garçons s'introduisent, en premier lieu, dans une villa cossue avec piscine. Dans une autre séquence ils livrent à domicile des fruits et des légumes pour le compte d'un marchand ambulant auquel ils chaparderont par ailleurs un peu de sa marchandise. Tout comme les personnages néoréalistes latino-américains évoqués en première partie, les deux garçons fantasment ensuite sur une vitrine d'appétissants gâteaux avant de rentrer chez eux en resquillant, accrochés à l'arrière d'un bus. A leur arrivée ils assistent au désolant spectacle de leurs familles expulsées.

Outre le recours évident à nombre de caractéristiques devenues symptomatiques du courant néoréaliste, il est par ailleurs à noter, que *La vivienda* entretient, à notre jugement, des liens interfilmiques potentiels avec plusieurs fictions néoréalistes. Les deux enfants semblent ainsi faire écho aux *sciuscias* zavattiniens : comme leurs lointains cousins italiens cireurs de chaussures, les deux jeunes protagonistes cubains sillonnent la ville et s'adonnent à des activités plus ou moins délinquantes. La livraison de fruits au domicile de la ménagère, dans l'espoir de récolter un maigre pourboire, rappelle tout spécialement la visite de Giuseppe et Pascuale au domicile d'une cartomancienne à qui ils ont l'intention de vendre des couvertures américaines obtenues au marché noir.



Sciuscia

[Vittorio De Sica, 1946]



La vivienda

[Julio García Espinosa, 1959]

Les deux jeunes garçons havanais entretiennent par ailleurs de nombreuses similitudes avec les enfants de *Rio 40 graus* [Nelson Pereira Dos Santos, 1955], film néoréaliste brésilien réalisé quatre ans auparavant, mettant en scène la déambulation citadine de petits vendeurs de rue, depuis leur favela jusqu'aux beaux quartiers cariocas.

L'illustration des disparités sociales ayant précédemment eu cours prend fin à la quinzième minute du film, alors qu'un fondu au noir vient mettre un terme à une série de plans d'habitations insalubres. Un second volet, aux orientations cinématographiques clairement distinctes, est ensuite introduit par un plan de grand ensemble du soleil levant sur le Malecón : une nouvelle ère se profile sous le signe de la Révolution et le pays sort métaphoriquement de l'obscurantisme. Puis on entend au loin monter des cris. Le scénario précise à ce propos que le son doit augmenter progressivement et qu'il doit donner la sensation que l'armée rebelle et le peuple se rapprochent¹⁸⁴. Les grands espaces sont privilégiés et les monuments de la ville mis en valeur, à commencer par

184 Arch. ICAIC – Scénario *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959]

l'imposante statue de José Martí, filmée en contre-plongée. La victoire de l'armée rebelle est ensuite évoquée à travers quelques images d'archives : la foule est nombreuse le long du Malecón et salue les combattants de l'armée rebelle juchés sur des véhicules blindés. Un plan de grand ensemble de la ville clôture l'évocation de cet épisode historique.

Les premières mesures en faveur des populations défavorisées sont ensuite rappelées : le journal annonce une baisse de 50 % des loyers. Les visages des habitants du bidonville, entrevus au cours du premier volet, s'illuminent à la lecture de cette nouvelle. Les images sont choisies avec soin afin d'évoquer le changement radical qui s'opère désormais quant à la question du logement dans la capitale : plusieurs immeubles sont en voie de construction, des ouvriers s'activent sur les chantiers, des architectes planchent sur leurs tables à dessin et s'accordent autour de maquettes futuristes : l'engouement est voulu collectif. Plusieurs contre-plongées sur ces édifices qui jaillissent de terre ici et là apportent une dimension grandiose aux projets d'urbanisme lancés par le gouvernement. L'un de ces édifices en construction occupe le dernier plan et contrebalance ainsi celui du cabanon insalubre entrevu en introduction du premier volet. Le film, on le comprend, est la parfaite illustration du bien-fondé de la réforme urbaine lancée cette année-là.

***Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959]**

Tout comme *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959], *Esta tierra nuestra* est produit en 1959, dans le cadre de la section Cine Rebelde de la DNCER. La réalisation de ce film est confiée à Tomás Gutiérrez Alea dont la dernière réalisation en date, tout comme son acolyte García Espinosa, reste alors le *Mégano* [1955]. Le film vient conforter la réforme agraire menée en vue de la nationalisation des terres et de leur équitable répartition. S'impose à nouveau, comme dans les court-métrages précédemment étudiés, une même construction narrative scindée en deux volets d'une durée inégale, pour le moins antagoniques.

Le premier volet du film adopte une structure complexe. Il comprend un fil conducteur, à savoir l'expulsion d'une famille de paysans par la *guardia rural* qui, suite à cet épisode traumatique, erre ensuite sur les chemins de campagne. Au-delà du cas particulier incarné par cette famille, ce premier volet intègre plusieurs séquences à

portée documentaire venant entrecouper le récit fictionnel principal. Ces séquences ont pour but d'extrapoler sur la condition paysanne en général, à échelle nationale. Une première séquence est ainsi dédiée à la pénibilité d'un travail manuel reposant sur des méthodes agricoles archaïques. Une seconde séquence évoque l'exploitation et l'exportation des ressources sucrières de l'île en intégrant plusieurs plans des usines et du port de commerce : le commentaire lu en voix-off évoque alors une mauvaise gestion économique directement imputable aux anciens gouvernements. Une troisième parenthèse s'intéresse au cadre de vie précaire des paysans lorsque ceux-ci regagnent leur foyer après leur dur labeur quotidien : il est ici fait état de l'analphabétisme ambiant, de l'insalubrité des logements, de la malnutrition évidente dont est victime cette population, au demeurant régulièrement touchée par des maladies graves. Un quatrième aparté est consacré à la question du chômage rural, dans la mesure où la culture du sucre ne permet pas de procurer un emploi à l'année à cette main d'œuvre paysanne. Enfin, une dernière séquence est consacrée à l'occupation illégale des terres par ce prolétariat agricole dans le besoin.

Les critiques de la revue *Nuestro Tiempo*, alors encore éditée en cette année 1959, soulignent à l'époque la portée néoréaliste de ce court-métrage postrévolutionnaire et écrivent :

« Les personnages, aussi bien le père que la mère et la fille, jouent avec un naturel, une spontanéité qui nous rappellent que les théories néoréalistes peuvent apporter beaucoup à Cuba. Voyant le jeu d'acteur de cette famille, on constate qu'il est possible de réussir des mises en scène anthologiques avec des acteurs non professionnels et des paysans tels que ceux d'*Esta tierra nuestra*¹⁸⁵. »

Plusieurs indices peuvent en effet valider cette thèse, toujours en ce qui concerne ce premier volet du film. Arturo Agramonte confirme tout d'abord les dires du critique de *Nuestro Tiempo* et nous explique que c'est une authentique famille paysanne qui incarne ici son propre rôle et que celle-ci a elle-même souffert une expulsion par la *guardia rural*¹⁸⁶. Outre l'authenticité de ce jeu d'acteurs, on note bien entendu qu'aucune séquence n'échappe aux tournages en extérieur et en décors réels. En dehors

¹⁸⁵ VILLAVARDE Fernando, « *Esta tierra nuestra* » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 30, juillet-août 1959
« Personajes, tanto el padre, la madre o la niña, que actúan con una naturalidad, una espontaneidad, que nos hacen pensar en el campo extraordinario que pueden tener en Cuba las teorías del cine neorrealista. Viendo las actuaciones de esta familia, se ven las posibilidades de lograr actuaciones antológicas con actores no profesionales, guajiros como los de *Esta tierra nuestra*. »

¹⁸⁶ AGRAMONTE Arturo, *Cronología del cine cubano, op. cit.*, p. 113

de la dynamique séquence initiale de l'expulsion, la narration recouvre une certaine nonchalance lorsqu'il s'agit d'évoquer l'errance de la famille devenue sans terre. Les gros plans des visages défaits et fatigués des parents et des enfants, déambulant sans but ni objectif à atteindre, font état du désespoir dans lequel se trouvent ces anti-héros en proie au dénuement le plus total. Ces séquences semblent alors devancer celles de *Vidas secas*. [Nelson Pereira Dos Santos, 1963], long-métrage brésilien d'influence néoréaliste déjà évoqué en première partie, mettant en scène une famille de paysans du Nordeste fuyant la sécheresse et amenée à effectuer une longue et pénible marche pour retrouver une ferme dans laquelle exercer leur métier. Dans un cas comme dans l'autre les dialogues deviennent superflus et les protagonistes préfèrent garder le silence quant à leur situation accablante. Outre ces cas de figure, il est à noter que la question agraire et son corolaire, les conflits sociaux en milieu rural, restent, quoi qu'il en soit, des thématiques privilégiées de l'*internationale néoréaliste*, ici réinvesties.



Esta tierra nuestra

[Tomás Gutiérrez Alea, 1959]

Par ailleurs, les diverses séquences à portée documentaire, venant se greffer à cette trame fictionnelle principale, constituent, comme il nous a déjà été donné de le préciser, une particularité scénaristique néoréaliste, largement réinvestie par la suite par de nombreux cinéastes latino-américains.

Un changement de perspective intervient finalement à la treizième minute, mettant un terme à ce premier volet. S'ouvre alors une parenthèse d'ordre historique où il est fait allusion à la lutte insurrectionnelle. Une reconstitution simpliste rend compte de l'intégration de la classe paysanne au processus révolutionnaire, des affrontements armés menés entre l'armée rebelle et les forces militaires batistiennes et enfin, de la victoire des révolutionnaires ici acclamés par des hordes de paysans enthousiastes.

Durant les trois dernières minutes du court-métrage, un deuxième volet laisse place nette aux acquis sociaux obtenus dans les campagnes cubaines après 1959. Des machines agricoles modernes labourent les terres, des canalisations irriguent les champs, les moissonneuses moissonnent et une armée de tracteurs traverse le champ de la caméra de gauche à droite. Un avenir prometteur se profile, porté par une répartition des terres enfin équitable, un équipement plus moderne et une agriculture plus productive, nécessitant une main d'œuvre à plein temps. Un *barbudo* interpelle enfin le paysan précédemment expulsé, désormais en charge d'un lopin de terre et d'une ferme où loger sa famille. Le paysan indique son chemin au révolutionnaire et l'accompagne finalement sur sa route : les deux hommes marchent côte à côte, accompagnés de la fillette, dans une seule et même direction. Emmanuel Vincenot évoque, à propos de ce deuxième volet, une rhétorique révolutionnaire aux antipodes du néoréalisme :

« Autre séquence ne devant rien au néoréalisme et tout à la rhétorique révolutionnaire : celle où le narrateur explique que la réforme agraire va régler tous les problèmes liés à la terre et que c'est un avenir radieux qui attend les paysans. Le texte, dit avec emphase, manifeste une foi inébranlable en la capacité de la Révolution à en finir avec l'injustice et l'inefficacité¹⁸⁷. »

La nature de ce deuxième volet ne laisse effectivement aucune hésitation quant à ses intentions premières et la représentation cinématographique de la réalité rurale postrévolutionnaire est visiblement désormais soumise à des objectifs idéologiques précis. Une scène en particulier, également évoquée par Emmanuel Vincenot, nous apparaît par ailleurs hautement significative et représentative de cette appréhension de la réalité postrévolutionnaire : évoquant les années de lutte insurrectionnelle, le film intègre une attaque aérienne ayant pour cible une petite communauté paysanne. Alors que les habitants de la ferme courent pour s'abriter des tirs, un nourrisson reste à terre,

¹⁸⁷ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 698

apeuré. Pour Emmanuel Vincenot cette scène fait indéniablement écho à celle, devenue célèbre, du *Cuirassé Potemkine* [Serguei Eisenstein, 1925] :

« A d'autres moments, c'est un détail narratif qui permet d'établir un lien entre le film d'Alea et l'univers d'Eisenstein. C'est le cas, par exemple, dans la douzième séquence, lorsque les paysans subissent une attaque aérienne. Fuyant les balles qui s'abattent autour d'elle, une mère oublie son enfant, et un plan nous le montre en pleurs, au plus fort du danger. Cette image résonne comme un écho lointain de cette scène fameuse du *Cuirassé Potemkine* où un nourrisson se retrouve seul dans son landau, face à la troupe¹⁸⁸. »

Ajoutons que cet enfant en proie au déluge fait également écho à un autre plan, issu cette fois-ci du dernier épisode de *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946]. Les habitants d'une ferme totalement esseulée, située au milieu des marécages du Delta du Pô, sont tous massacrés par les troupes allemandes pour avoir apporté leur aide aux partisans. De cette tuerie ne survivra qu'un très jeune enfant resté seul, en pleurs, au milieu des cadavres des membres de sa famille.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 698



Esta tierra nuestra

[Tomás Gutiérrez Alea, 1959]



Paisà - 6^{ème} épisode

[Roberto Rossellini, 1946]

Dans le *Cuirassé Potemkine* comme dans *Esta tierra nuestra*, la mère accourt au péril de sa vie pour sauver l'enfant en proie au danger. Celui-ci se doit d'échapper à la mort car promis à un avenir plus clément. En revanche, l'enfant néoréaliste de l'immédiat après-guerre n'est pas secouru et reste livré à lui-même, condamné à contempler les cadavres de ses parents. De façon générale, l'enfant des grands opus néoréalistes n'est effectivement pas porteur d'avenir ni même de vie : Edmund [*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948] se défenestre au milieu de Berlin détruite, tandis que l'enfant que porte Pina [*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945] ne viendra tout simplement pas au monde. L'enfant est ainsi environné par la mort et s'en trouve être souvent la victime. Si l'enfant matérialise le futur de l'Italie, ce n'est visiblement pas sous le signe de l'optimisme. L'avenir du peuple cubain est au contraire idéalement symbolisé par les nombreux personnages enfantins portés à l'écran dans les films immédiatement postérieurs à 1959.

L'entre-deux

Les courts-métrages *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960], *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959] et *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959] ont donc en commun une même construction basée sur une opposition binaire, aussi bien dans la forme que dans le fond. Ils adoptent ainsi tous trois un premier volet associé à une sensibilité et une expression cinématographique néoréaliste, relatant les conditions de

vie extrêmement précaires des ouvriers agricoles et des habitants des périphéries urbaines, durant la période prérévolutionnaire. A ce premier volet en succède un second, vantant les réformes sociales et les avancées matérielles ayant succédé à la victoire de l'armée rebelle. Cette curieuse configuration fait de ces premiers coups d'essai des œuvres hybrides, à mi-chemin entre un héritage néoréaliste connu et revendiqué par le passé et les nouvelles directives révolutionnaires : ils sont ainsi symptomatiques d'une phase cinématographique transitionnelle.

On comprend aisément la position inconfortable de ces jeunes cinéastes débutants ayant jusqu'alors contribué à porter aux nues l'éloquence des films italiens d'après-guerre, jusqu'à réinvestir cet héritage dans le cadre d'une réalisation personnelle [*El Mégano*, Julio García Espinosa, 1955]. Or, cette orientation cinématographique ne leur est pas d'un grand secours au moment d'exécuter les premières commandes de la DNCER, ayant pour objectif de valoriser les récentes réformes politiques.

Comme l'écrit André Bazin, le cinéma italien [néoréaliste] est beaucoup moins politique que sociologique¹⁸⁹. Le néoréalisme, en tant que cinéma de crise, ne peut en effet prétendre appuyer l'optimisme obligatoire de l'après 1959 : dans la dynamique d'exaltation de la victoire récente de la Révolution, il n'y a pas d'espace pour un tel cinéma social puisque cela pousserait à une reconsidération du bien-fondé de la politique menée. Il est désormais délicat de s'épancher sur la destinée malheureuse d'un vagabond, d'une prostituée, d'un enfant errant, ou même d'évoquer la question du chômage, celle de la délinquance, de la marginalisation en milieu urbain ou bien encore des conflits sociaux en milieu rural, dans la mesure où la condition des plus démunis est une question désormais considérée comme obsolète. Aux tracas ordinaires des petites gens s'opposent désormais les grandes luttes idéologiques et politiques : l'idéal de l'homme nouveau entre en porte-à faux avec la déambulation improductive de l'anti-héros néoréaliste, impuissant à intervenir sur le monde extérieur : le premier agit, là où le second se limitait à subir. Les considérations sociales n'auront alors plus cours que dans un seul et unique cas de figure, à savoir l'évocation de la période prérévolutionnaire et notamment celle du régime dictatorial de Fulgencio Batista. La parade est astucieuse et permet malgré tout de mettre à profit l'apprentissage néoréaliste si longtemps revendiqué.

¹⁸⁹ BAZIN André, *op. cit.*, p. 16

Au-delà d'un simple entre-deux inconfortable, les films étudiés dans le présent chapitre matérialisent donc à l'écran le divorce qui s'amorce après la Révolution, entre le cinéma cubain et le néoréalisme. Les apprentis néoréalistes de *Nuestro Tiempo*, désormais en charge de postes à responsabilité au sein de l'ICAIC, vont peu à peu arborer un nouveau cap. Dix ans plus tard, une fois le processus révolutionnaire solidement enclenché, Julio García Espinosa discréditera en toute logique ses premières inclinations cinématographiques, les jugeant infructueuses :

“Il ne s'agit plus de réaliser des films dans lesquels on montre la misère du paysan, ses conditions de vie, etc., car dans le fond, ces films-là étaient dirigés à la petite-bourgeoisie ou à certains secteurs de la bourgeoisie, pour provoquer une prise de conscience. Ce type de cinéma est désormais inutile. Il n'y a pas besoin de dire au peuple “regarde-toi” parce qu'il le sait mieux que personne¹⁹⁰. »

Si l'artiste évolue inévitablement, les obligations propagandistes des réalisations postérieures à la Révolution auront cependant grandement aidé les cinéastes dont il est ici question à tourner prématurément et définitivement la page d'un néoréalisme cubain tué dans l'œuf.

¹⁹⁰ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Conversación con Julio García Espinosa » in *Bohemia*, 15 novembre 1968

« Ya no se trata de hacer películas donde se muestre la miseria del campesino, sus condiciones de vida etc., porque en el fondo esas eran películas dirigidas a la pequeña burguesía o a sectores de la burguesía para hacerles conciencia. Ya no hace falta ese tipo de cine. Al pueblo no hace falta decirle “mira cómo estas” porque él lo sabe mejor que nadie. »

Chapitre 6

Historias de la Revolución [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] : le *Paisà* cubain ?

Historias de la Revolución [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] occupe une place tout à fait spécifique au regard de la problématique de l'influence du néoréalisme italien sur le cinéma cubain. Le jeune ICAIC qui produit le film cherche alors à mener à bien la réalisation d'une grande fresque traitant des étapes successives de la lutte insurrectionnelle et à faire ses preuves auprès d'un public accoutumé, depuis toujours, aux productions d'importations jouant sur un tout autre registre.

Le film se présente sous la forme d'un triptyque¹⁹¹. Le premier volet d'*Historias de la Revolución* intitulé *El herido* [initialement baptisé *El cobarde*¹⁹²], fait état de la tentative de soulèvement du 13 mars 1957 : une cinquantaine d'étudiants assaille ce jour-là le Palais Présidentiel sous l'impulsion, entre autres, du leader José Antonio Echeverría. L'opération est un échec et beaucoup d'assaillants périssent lors de cette offensive. Il est alors question de relater la fuite de l'un d'entre eux qui, blessé durant l'affrontement, trouve refuge dans l'appartement de Miriam et de son fiancé Alberto. Celui-ci refuse d'héberger sous son toit la jeune victime, de peur d'être assimilé aux activités politiques de ce dernier. Alberto décide de quitter les lieux et erre dans les rues de la ville déserte avant de trouver refuge dans un hôtel. Le patron de l'établissement, trouvant sa démarche suspecte, prévient immédiatement la police qui ne tarde pas à appréhender l'individu, puis à effectuer un contrôle de son domicile. Durant un échange armé sanglant, Miriam sera tuée et Alberto blessé au bras. Ce dernier parviendra à

¹⁹¹ Le projet initial comptait initialement deux épisodes supplémentaires mais ceux-ci seront finalement présentés séparément sous le titre *Cuba 58* [1962] et réalisés par José Miguel García Ascot.

¹⁹² L'épisode s'inspire du roman d'Humberto Arenal intitulé *El sol de plomo*.

prendre la fuite, et après une nuit passée à se cacher, il implore un laitier faisant sa tournée de bien vouloir lui venir en aide. Celui-ci, méfiant et apeuré, finit malgré tout par accepter de l'emmener avec lui.

Le deuxième épisode baptisé *Rebeldes*, [initialement intitulé *El moribundo*], évoque les affrontements armés au cœur de la Sierra Maestra. Lors d'une expédition en dehors de leur base, un groupe de six révolutionnaires est victime d'une attaque aérienne. L'un d'entre eux est gravement blessé et intransportable. Pendant ce temps, les militaires quadrillent la zone et se rapprochent dangereusement du lieu où se trouvent les rebelles. La solidarité l'emporte et, malgré le danger imminent qui les menace, ces derniers resteront au chevet de leur camarade jusqu'à son décès.

La batalla de Santa Clara relate enfin l'histoire de Julio, parti rejoindre l'armée rebelle dans la Sierra Maestra depuis plus d'un an, en laissant à Santa Clara sa fiancée Teresa. Il revient dans la ville en décembre 1958, alors que les affrontements font rage : Fulgencio Batista vient d'envoyer là-bas deux mille soldats ainsi qu'un train blindé. Alors que les tirs pleuvent de part et d'autre, les deux amants espèrent des retrouvailles imminentes. Les deux protagonistes joueront cependant de malchance et la fatalité voudra que Julio périsse sous les balles d'un opposant, quelques heures seulement avant la victoire des rebelles. Teresa le retrouve certes, mais après que celui-ci ait succombé à ses blessures.

Le tournage d'*Historias de la Revolución* débute en janvier 1960¹⁹³ et sa sortie en salle a enfin lieu le 30 décembre 1960, soit quasiment un an après le début du tournage. S'il s'agit là du second long-métrage produit par l'ICAIC, il sera cependant le premier à être diffusé sur grand écran. En effet, comme il sera donné de le constater ultérieurement, le tournage de *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960] a déjà été finalisé lorsque débute celui d'*Historias de la Revolución*. Cependant, le premier film n'est semble-t-il symboliquement pas assez fort pour devenir le premier opus de la Révolution : un film sur l'arrivisme des classes moyennes sous Batista n'est pas satisfaisant ; il faut un premier long-métrage à la mesure des événements, un panoramique ambitieux susceptible de présenter ce bouleversement politique sous un jour particulièrement favorable. A la veille de la sortie en salle du film, Tomás Gutiérrez

¹⁹³ En janvier est tourné *El herido*, en mars *Rebeldes*, puis en mai *La batalla de Santa Clara*.

Alea s'inquiète ainsi de ce que celui-ci « soit à la hauteur de la Révolution¹⁹⁴ ». Les diverses affiches réalisées à l'occasion de la sortie en salle vendent alors le long-métrage selon quatre arguments de vente majeurs : le film est dit à la fois véridique, héroïque, émouvant et cubain, répondant ainsi au nouveau cahier des charges instauré par la Loi 169.



El Mundo

La Habana, 16 février 1961

Outre une réorientation cinématographique évidente, l'objectif du film est de faire la promotion de cette Révolution aboutie avec laquelle il entretient un lien métonymique. A Cuba comme à l'étranger, *Historias de la Revolución* sera en effet la carte de visite du gouvernement castriste partout où le film sera projeté : « c'était l'unique film que nous avons pour nous présenter face à nous-mêmes et également face au monde¹⁹⁵ » écrit en effet Tomás Gutiérrez Alea. Le film sera diffusé à plusieurs occasions à l'international, et notamment en 1961 à Moscou où il reçoit le prix de l'Union des écrivains soviétiques pour son scénario. L'année suivante, il est distribué au

¹⁹⁴ « Tomás Gutiérrez Alea : un director cubano » in *Revolución*, 30 décembre 1960

« *Historias de la Revolución* tiene que ser una película a la altura de la Revolución »

¹⁹⁵ BERTHIER Nancy, *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Paris, Editions du Cerf, 2005

Festival de cinéma de Melbourne où il gagne une mention spéciale, puis part ensuite pour le festival de Sestri Levante et celui de Vancouver.

Ce film reste un cas de figure singulier au sein de la réflexion menée autour de l'influence néoréaliste sur le cinéma cubain puisqu'il présente un lien filial, assumé et revendiqué, avec le long-métrage *Paisà* [1946], deuxième volet de la trilogie rossellinienne sur la guerre dont il est nécessaire, avant toute chose, d'établir ici un rapide résumé.

Le film de Roberto Rossellini se trouve divisé en six épisodes distincts et indépendants qui ne portent pas de titres. Un premier épisode se déroule en 1943 : les troupes américaines débarquent sur les côtes de Sicile et un groupe de quelques soldats sollicitent l'aide des villageois pour les conduire à leur destination. Une jeune-femme, nommée Carmela, les accompagne jusqu'aux ruines d'un château. Là-bas, elle reste en compagnie d'un des soldats appelé Joe, tandis que les autres partent en éclaireurs. L'américain et la sicilienne tentent de converser malgré la barrière de la langue. Une troupe de soldats allemands fait irruption, tue Joe d'une balle et jette Carmela du haut d'une falaise. De retour sur place, les soldats américains imputent le crime de leur camarade à l'italienne.

Le second épisode a pour cadre la ville de Naples libérée. Un GI afro-américain ivre fait la connaissance d'un enfant des rues qui profite de son sommeil pour lui dérober ses chaussures. Quelques jours plus tard, l'américain retrouve le jeune garçon et le somme de l'amener jusqu'à chez lui afin de lui rendre l'objet du délit. Arrivé sur place, l'américain découvre un lieu d'habitation misérable où les familles les plus démunies vivent agglutinées les unes sur les autres. Il demande à voir les parents du jeune voleur et découvre que ceux-ci sont morts durant un bombardement.

Le troisième épisode relate l'histoire de Francesca, une prostituée de la capitale romaine. Elle est accompagnée ce soir-là d'un soldat américain qui, dans son ivresse, lui raconte être tombé amoureux d'une italienne à son arrivée. Francesca se reconnaît alors dans le récit de cet homme mais, honteuse d'être devenue ce qu'elle est, n'ose lui avouer sa véritable identité.

Le quatrième volet de *Paisà* se déroule à Florence, au beau milieu des derniers affrontements armés. Harriet est une jeune infirmière américaine qui cherche à retrouver son fiancé nommé Lupo. Aidée par Massimo, elle tente de se frayer un chemin en empruntant des galeries dérobées et les toits des immeubles. Enfin, Harriet rencontre au

cours de son périple un homme blessé qui lui apprendra, avant de mourir, que Lupo a déjà été tué depuis longtemps.

Un monastère de Romagne est au cœur du cinquième épisode. Les moines y accueillent trois religieux américains : le premier est catholique, le second de confession juive et le troisième protestant. L'accueil qui leur est réservé par leurs homologues italiens se trouve alors être fortement mitigé.

Le sixième et dernier épisode du film relate les combats de l'hiver 1944 dans le delta du Pô. Des partisans italiens, rejoints par quelques soldats américains, résistent à l'ennemi comme ils le peuvent, nourris par les habitants d'une ferme avoisinante. Ils sont finalement faits prisonniers par les troupes allemandes puis jetés dans les eaux du fleuve. Les paysans leur ayant apporté leur soutien sont quant à eux fusillés.

Ce film de Roberto Rossellini est cité sans détour au cours d'entrevues avec l'équipe de tournage cubaine et Tomás Gutiérrez Alea lui-même évoque *Paisà* comme « un modèle à suivre pour travailler les pieds sur terre¹⁹⁶ ». Outre cette inspiration précise, Alea n'hésite pas à faire état de la sensibilité néoréaliste d'*Historias de la Revolución* :

« Notre histoire était composée de trois épisodes, avec des personnages fictifs, sur un ton néoréaliste duquel nous étions tous imprégnés car nous avons fait nos études en Italie, mais aussi parce qu'il nous semblait que le néoréalisme était réellement l'attitude idéale à adopter afin de développer notre cinéma¹⁹⁷. »

Cette référence cinématographique est également mentionnée dans le cadre d'articles publiés après la sortie en salle du film. Néstor Alméndros écrit ainsi dans le *Bohemia* du 15 janvier 1961 : « La leçon néoréaliste a bien été apprise et assimilée¹⁹⁸ ». De la même façon et depuis une perspective historiographique, le parallèle a été maintes fois établi et répété sans pour autant l'avoir appuyé par une analyse filmique comparée plus approfondie, pourtant riche d'enseignements quant aux limites de cette filiation. Seuls quelques arguments isolés, au demeurant insuffisants, ont généralement été avancés pour appuyer cette influence notoire, à savoir un découpage narratif analogue

¹⁹⁶ EVORA José Antonio, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca española, 1996, p. 23
« el modelo para trabajar con los pies en la tierra. »

¹⁹⁷ MELLID Paula, « Habla un fundador del cine cubano » in *Granma*, 19 mars 1989

« La nuestra era una historia de tres cuentos, con personajes ficticios, en el tono neorrealista, del cual estábamos todos permeados, por haber estudiado en Italia y también porque realmente nos parecía que el neorrealismo era la actitud más idónea para desarrollar nuestro cine. »

¹⁹⁸ ALMÉNDROS Néstor, « *Historias de la Revolución* » in *Bohemia*, 15 janvier 1961

en plusieurs épisodes et la participation du chef opérateur italien Otello Martelli, dans l'un et l'autre cas.

De quelques procédés néoréalistes réemployés

Les choix effectués par Tomás Gutiérrez Alea pour *Historias de la Revolución* s'avèrent effectivement globalement conformes aux procédés néoréalistes en général et à ceux de *Paisà* en particulier.

Les deux films adoptent tout d'abord, comme il a souvent été remarqué, un format atypique, à savoir celui d'un long-métrage divisé en plusieurs récits indépendants les uns des autres. Ce réemploi trouve une explication des plus concrètes dans le cas de Tomás Gutiérrez Alea, à qui l'ICAIC confie cet ambitieux projet. Le cinéaste ne compte à l'époque à son actif que quelques directions de courts-métrages, et ces lacunes le déstabilisent alors grandement :

« La pression que supposait la réalisation d'un film sans moyens et sans aucune expérience m'a beaucoup coûtée. Je n'étais pas bien gros à l'époque et, avec tout le travail et le manque d'organisation, j'ai perdu plus de dix kilos. Imagine-toi que moi, qui allais diriger ce film, je n'avais jamais vu comment se réalisait un long-métrage. Je n'avais jamais été assistant de direction et je n'avais jamais assisté à un tournage, ne serait-ce qu'en tant qu'observateur¹⁹⁹. »

Le réinvestissement de la construction en épisodes, utilisée pour *Paisà*, va alors permettre à Tomás Gutiérrez Alea de désacraliser le travail de réalisation et le rendre ainsi plus abordable. Cette division en chapitre permet par ailleurs d'éviter un échec total car l'un des épisodes peut parfaitement être défaillant, dans la mesure où les autres restent de bonne qualité.

Ajoutons qu'Alea ne se limite pas à adopter ce simple découpage formel et choisit, tout comme Rossellini, d'adopter une logique chronologique. Chacun des volets jalonne ainsi une étape de *l'avancée des troupes*. Dans le cas de *Paisà*, c'est la progression des troupes alliées anglo-américaines dont il est question, depuis la Sicile

¹⁹⁹ GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Cine cubano de los sesenta : mito y realidad*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Madrid, Ocho y medio, 2007, p. 247

« La tensión que suponía hacer una película sin recursos y sin ninguna experiencia me costó mucho. No era muy gordo en la época y con todo el trabajo y la lógica desorganización adelgacé de más de veinte libras. Imagínate que yo que iba a dirigir ese film, jamás había visto como se realizaba un largometraje. Nunca había sido asistente de dirección y nunca había estado en una filmación ni siquiera como mirón. »

jusqu'au delta du Pô en passant par Naples, Rome, Florence et la Romagne. Les six récits couvrent une période historique allant de juillet 1943 à l'hiver 1944. Dans le cas d'*Historias de la Revolución*, c'est la lutte insurrectionnelle qui progresse pas à pas, depuis la tentative d'assaut du Palais Présidentiel de La Havane le 13 mars 1957, en passant par l'organisation de l'armée rebelle au cœur de la Sierra Maestra, jusqu'à la victoire effective et symbolique de la ville de Santa Clara en décembre 1958.

Le film de Tomás Gutiérrez Alea fait également écho au film-source italien puisqu'il s'inscrit lui aussi au cœur de la géographie nationale : Les prises de vue en extérieur abondent et chaque épisode de *Paisà* et d'*Historias de la Revolución* se situe dans une région ou une ville distincte : une grande fresque traitant de l'épopée de la libération doit en effet, pour ce faire, s'adresser à l'ensemble du pays²⁰⁰.

La photographie des deux films, signée par le même chef-opérateur, ne partage cependant pas les mêmes caractéristiques. Dans *Paisà* le travail de la lumière est intimement lié aux spécificités de cette géographie italienne et s'avère donc chaque fois différente. Ainsi, les teintes uniformément grises caractérisent le dernier épisode tourné sous le ciel nuageux et hivernal du delta du Pô, tandis que les extérieurs de l'épisode florentin se trouvent surexposés, découpant la ville entre des zones d'ombre et d'autres, lumineuses à outrance. En revanche, la photographie de Martelli sur le tournage d'*Historias de la Revolución* ne donnera pas lieu au même résultat²⁰¹. Il faut rappeler que de l'eau a coulé sous les ponts depuis le tournage de *Paisà* et que Martelli a, depuis lors, travaillé auprès de Federico Fellini sur le tournage d'*I vittelloni* [1953], de *La strada* [1954] et surtout en dernier lieu, de *La dolce vita* [1960]. Tomás Gutiérrez Alea, dans l'idée d'obtenir une esthétique proche de celle du film-source, ne fut donc pas satisfait de la photographie particulièrement maîtrisée que lui livra le chef opérateur :

²⁰⁰ Suivant cette même logique, la première d'*Historias de la Revolución* aura lieu le 30 décembre 1960 simultanément dans onze cinémas, depuis La Havane jusqu'à Santiago de Cuba en passant par Pinar del Río, Matanzas, Santa Clara, Las Villas, Cienfuegos, Camagüey et Holguín.

²⁰¹ Martelli ne signera pas la photographie des trois épisodes, faute de temps disponible. Il sera uniquement en charge de celle d'*El herido* et de *Rebeldes*, l'épisode de Santa Clara étant confié au mexicain Sergio Véjar.

« J'omettais à ce moment-là le fait qu'il avait participé au film de Rossellini il y avait déjà bien longtemps de cela et que le travail le plus récent de Martelli était *La dolce vita*, qui n'avait rien à voir avec le style auquel je prétendais. Je voulais une image plus dynamique, plus souple vis à vis de la mise en scène, avec une photographie fortement contrastée, dure, dramatique. Cependant le résultat fut une mise en scène en carton-pâte, protégée par des mouvements de caméra trop appliqués et une photographie délicate où tout était perceptible. D'un point de vue technique son travail fut parfait à ceci près qu'il contredisait l'orientation esthétique. Je ne pouvais le contrôler, non seulement du fait de mon inexpérience mais aussi parce que je ne visionnais pas les rushes. Si j'avais pu voir ce que nous étions en train de filmer comme cela se fait normalement une fois tous les deux jours, je crois qu'il aurait été possible de modifier certaines choses mais je me suis trouvé devant le fait accompli²⁰². »

Chez Rossellini, l'exploration de la géographie nationale, est également intimement liée à ses choix de casting puisque les personnages sont, de façon générale, intégrés à leur cadre de vie. Le titre même du film évoque cette proximité authentique entre l'homme et son environnement puisque *paissà* dérive de *paesano*, c'est-à-dire *l'habitant du lieu*. Ces acteurs, non professionnels pour la plupart, assument dans chacun des épisodes, un rôle fort peu éloigné de leurs propres existences, comme le confirme Roberto Rossellini lui-même :

« Dans *Paissà*, pour choisir mes interprètes, j'ai commencé par m'installer avec mon opérateur au milieu du pays où je comptais réaliser tel ou tel épisode de mon histoire. [...] Amidei et moi nous ne terminons jamais nos scénarios avant d'être arrivés sur les lieux où nous comptons les réaliser. Les circonstances, les interprètes que le hasard nous a amenés nous conduisent généralement à modifier notre canevas primitif. Et les dialogues mêmes, comme les intonations, dépendent des comédiens amateurs qui vont les dire. [...] *Paissà* est [...] un film sans acteurs au sens premier du terme. [...] Tous les moines de la scène du couvent sont de vrais moines. Le pasteur et le rabbin de l'armée américaine qui dialoguent avec eux sont aussi un vrai pasteur et un vrai rabbin américains. Il en est de même pour les paysans des marécages qui entourent Ravenne et qui parlent le dialecte de la région, comme les siciliens, au début,

²⁰² GUTIÉRREZ ALEA Tomás, *op. cit.*

« Lo que no vi en aquel momento fue que el filme de Rossellini lo había hecho hacía mucho tiempo y que lo más reciente de Martelli era *La dolce Vita*, que nada tenía que ver con el estilo que yo pretendía. Yo quería una imagen más dinámica, más suelta en la puesta en escena, con una fotografía de altos contrastes, dura, dramática. Sin embargo el resultado fue una puesta en escena acartonada, protegida por movimientos de cámara demasiado cautelosos y una fotografía suave donde se veía todo. Desde el punto de vista técnico su trabajo fue perfecto, sólo que estaba en contradicción con la propuesta estética. Eso no lo podía controlar, no sólo por mi inexperiencia, sino porque no veía los rushes. Si hubiera podido ver el material que íbamos filmando como normalmente se hace, cada dos días, creo que hubiera sido posible modificar algunas cosas, pero lo que yo vi fue ya el hecho consumado. »

parlent sicilien. Les officiers anglais sont aussi authentiques que les soldats allemands que j'ai pris parmi les prisonniers²⁰³. »

Les choix de casting d'*Historias de la Revolución* s'avèrent cependant plus nuancés. En effet, si les acteurs de *Rebeldes* sont d'authentiques soldats de l'armée rebelle, les rôles principaux du premier et du troisième volets sont confiés aux acteurs professionnels Miriam Gómez, Lillian Llerena, Eduardo Moure, Bertica Avecedo et Pepe Ramírez.

Au-delà de la simple évocation de ces quelques analogies, parfois à nuancer, le parallèle maintes fois remémoré entre les deux films concernés se doit d'être approfondi et réévalué car, comme le préconise l'historien du cinéma François Garçon, il faut, dans un cas comme celui-ci, adopter une approche méthodologique comparatiste basée sur la nécessité de confronter l'objet filmique aux antécédents iconographiques auxquels il se rapporte : il faut, écrit-il, comparer le film sous toutes ses formes à l'*ouvrage-souche* l'ayant directement inspiré²⁰⁴.

De quelques redondances scénaristiques

Paisà et *Historias de la Revolución* partagent une quasi-contemporanéité vis-à-vis des événements qu'ils évoquent. Mais au-delà de cette quasi synchronie, un amalgame hasardeux a de toute évidence été établi entre les deux contextes historiques. Paolo Gobetti écrit, dans un article qu'il intitule *La résistance dans les films italiens (1945-1955)*, que la résistance est [...] un profond bouleversement social qui présente, par moments, des caractéristiques révolutionnaires²⁰⁵. Au cours de leurs déclarations, nombreux sont les cinéastes cubains à avoir également assimilé le contexte de la lutte insurrectionnelle à celui de la résistance italienne. Ce parallèle historique, aussi discutable et infondé soit-il, explique alors en partie pourquoi *Paisà*, autrement dit un film sur la résistance et le processus de libération du pays, s'est imposé comme modèle à suivre aux yeux des cubains. Il n'est bien entendu pas le seul film néoréaliste à avoir évoqué ce chapitre historique, même s'il faut souligner que les réalisateurs italiens

²⁰³ SADOUL George « Un grand réalisateur italien : Rossellini » in *L'écran français* n° 72, 12 novembre 1946

²⁰⁴ GARCON François, « Des noces anciennes » in *Cinemaction* n° 65 : *Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro*, 1992, p. 16

²⁰⁵ GOBETTI Paolo, « La résistance dans les films italiens (1945-1955) » in *Etudes Cinématographiques* n° 82-83, Paris, 1970, p. 48

néoréalistes, dans leur très grande majorité, ont plutôt inscrit l'époque diégétique de leurs fictions après la libération de l'Italie : peu sont ceux qui ont abordé la guerre et non la nouvelle réalité d'après-guerre. Jean Gili propose, à ce sujet, une filmographie sélective catégorisant les films réalisés sur la période fasciste, sur la résistance, puis sur la période historique comprise entre l'armistice du 8 septembre 1943 et la mort de Benito Mussolini en avril 1945²⁰⁶. L'auteur dénombre alors quatre-vingt-un films, réalisés entre 1945 et 1970. Avant 1960, année de réalisation d'*Historias de la Revolución*, seulement vingt-deux de ces quatre-vingt un films étaient sortis en salle et la plupart d'entre eux offrent, selon l'auteur cité, une vision de la guerre totalement dépourvue de positionnement politique. C'est par exemple le cas d'un film tel que *Vivere in pace* [Luigi Zampa, 1946] qui propose une approche particulièrement frileuse des événements, depuis le huis-clos d'un petit village italien. Quelques réalisations évoquent cependant la résistance de façon plus percutante : c'est le cas d'*Achtung ! Banditi* [Carlo Lizzani, 1951] ou bien encore d'*Il sole sorge ancora* [Aldo Vergano, 1946]. Cependant, il est indéniable qu'aucun d'entre eux n'obtiendra la renommée internationale ni la diffusion des deux premiers volets de la trilogie de Roberto Rossellini, soit *Roma città aperta* [1945] et *Paisà* [1946].

Fort de l'amalgame évoqué, certains éléments scénaristiques de *Paisà* semblent avoir été réinvestis à l'occasion de la réalisation d'*Historias de la Revolución*. Une première correspondance se profile ainsi entre *El herido* et l'épisode romain de *Paisà*. Ce dernier débute par des prises de vue tirées des actualités retraçant la libération de la ville, depuis le retrait des troupes allemandes jusqu'à l'arrivée triomphale des alliés dans la capitale le 4 juin 1944. Cette séquence romaine débute par un panoramique de droite à gauche qui s'attarde sur les toits des édifices²⁰⁷. Rome est ainsi survolée avant d'entreprendre une plongée dans les entrailles de la ville. S'instaure alors une visite touristique d'un genre nouveau : il est d'abord fait état des traces de la débâcle allemande, et plus précisément du repli des troupes du Maréchal Kesselring. Un tank allemand gît devant le Château Saint-Ange, des charrettes funéraires tirées par des chevaux arpentent le centre de la capitale, les troupes vaincues défilent devant la Basilique Saint-Jean-de-Latran et le Colisée, métonymie s'il en est de la capitale italienne. Puis, les troupes alliées sont acclamées par la population civile en juin 1944.

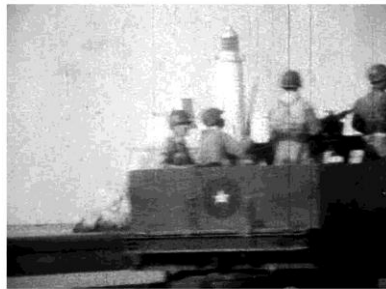
²⁰⁶ GILI Jean, « Filmographie » in *Etudes Cinématographiques* n° 82-83, Paris, 1970, p 101-109

²⁰⁷ Notons que ce panoramique introductif avait déjà été employé par Roberto Rossellini dans *Roma città aperta* [1945]

Encore une fois, des symboles forts de la ville comme la place de Venise servent ici de décors.



Païsa – Episode n° 3
[Roberto Rossellini, 1946]



Historias de la Revolución – Episode n° 1 El Herido
[Tomás Gutiérrez Alea, 1960]

Le lien entretenu avec le film-source se profile rapidement dans *El herido*, lui aussi introduit par un plan d'ensemble des toits de La Havane accompagné par un mouvement panoramique courant de la droite vers la gauche. Lui succède un montage d'images d'archives, tirées là aussi des actualités de l'époque, retraçant l'assaut du Palais Présidentiel puis, en réaction, la mobilisation des forces armées dans les rues du centre de la capitale. La tension est palpable au sein d'une population havanaise, elle aussi témoin passif d'actions politiques antagoniques. Les véhicules blindés des forces armées batistiennes passent alors devant les principaux édifices de la ville. On découvre ainsi sous un autre jour le Palais Présidentiel, l'avenue du Malecón et le phare du Morro. La ville est donc, là aussi, transfigurée par les événements belliqueux.

El herido fait également écho à l'épisode florentin de *Païsa*. Le quatrième volet du long-métrage italien relate la périlleuse traversée de Florence par Harriet et

Massimo, tandis que la ville se trouve aux prises entre les derniers soubresauts des troupes allemandes et l'avancée stratégique des partisans soutenus par les alliés. La représentation de Florence qui en est donnée est celle d'une ville scindée en deux et séparée par un no man's land de rues désertes et d'avenues abandonnées. La ville est en suspens et apparaît au spectateur comme un espace figé, filmé en plans fixes. Pour rejoindre *l'autre côté*, les deux protagonistes doivent emprunter de nombreux passages secrets, s'engouffrer dans des cours intérieures, gravir des escaliers et parcourir les toits des immeubles. On découvre une ville en état de siège, une ville où la population vit recluse à son domicile.



Paisà – 3^{ème} Episode
[Roberto Rossellini, 1946]



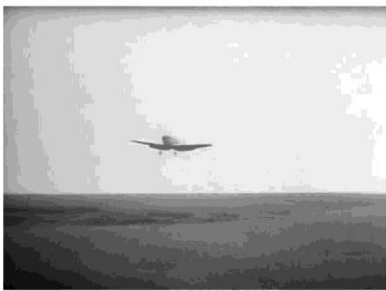
El herido – Historias de la Revolución
[Tomás Gutiérrez Alea, 1960]

Notre guide, dans *El herido*, nous mène dans les rues de La Havane où le temps s'est lui aussi arrêté net, suite à la tentative ratée d'assaut du Palais Présidentiel. Alberto quitte le domicile pour se mettre à l'abri d'éventuelles accusations et c'est paradoxalement à l'extérieur qu'il prendra le plus de risques. Comme dans l'épisode florentin de Rossellini, les grandes avenues de La Havane sont vides et les rares

passants à se risquer dehors sont immédiatement contrôlés par l'armée batistienne. De jour comme de nuit, les militaires patrouillent à bord de véhicules blindés. Comme dans le film-source, Alberto empreinte plusieurs passages dérobés pour échapper aux forces armées, s'enfuit par les toits, emprunte des escaliers de service et escalade des gouttières. La ville en état siège est une ville de la clandestinité qui nous apparaît, dans l'un et l'autre épisode, comme un ensemble labyrinthique où le moindre faux pas peut coûter la vie à ses personnages.

Plusieurs analogies sont également manifestes entre *Rebeldes* et le dernier épisode de *Paisà*. L'épisode italien relate les combats de l'hiver 1944 dans le Delta du Pô entre partisans et troupes fascistes. Le deuxième expose les agissements de l'armée rebelle depuis la Sierra Maestra. Les deux épisodes sont introduits par une voix-off masculine afin d'en situer l'action. Dans les deux cas, l'ennemi à combattre rôde aux alentours mais n'apparaît qu'à de rares occasions : il est alors question de relater une partie de cache-cache dans une nature hostile. Les italiens évoluent dans un dédale de marécages tandis que les cubains s'organisent au cœur de la végétation luxuriante de la Sierra Maestra.

Quelques éléments scénaristiques plus précis encore viennent corroborer le lien interfilmique qui unit les deux épisodes. Dans les deux cas, le combat est inégal puisque les forces résistantes - appelons les ainsi - ne représentent qu'une poignée d'hommes face à des troupes nombreuses, aguerries et bien mieux armées ; dans les deux cas les troupes résistantes subissent une attaque aérienne, dans les deux cas, on déplore la mort d'un des compagnons d'arme qui sera enterré sur place, de façon sommaire : le corps du combattant cubain sera dissimulé sous un amas de feuilles mortes et le cadavre de l'italien dérivant sur le fleuve sera enseveli sous un amas de terre.



Paisà – Episode n° 6
[Roberto Rossellini, 1946]



Historias de la Revolución – Episode n° 2
[Tomás Gutiérrez Alea, 1960]

Enfin, la rencontre ratée de Julio et Teresa dans *La batalla de Santa Clara* rappelle, de toute évidence, celle de Lupo et Harriet dans le quatrième épisode de *Paisà*. Dans l'épisode florentin, tout comme dans celui de Santa Clara, la ville est en état de siège, divisée en deux espaces étanches : une partie se trouve d'ores et déjà libérée tandis que l'ennemi occupe encore le reste du territoire. Une partie de la population civile prend part aux affrontements et occupe l'espace tandis qu'à quelques mètres, les forces militaires ripostent. La ville devient un champ de bataille au milieu duquel les deux couples peinent à se retrouver.



Paisà – Episode 4
[Roberto Rossellini, 1946]



*Historias de la Revolución – Episode 3-
La batalla de Santa Clara*
[Tomás Gutiérrez Alea, 1960]

Harriet, l'infirmière anglo-américaine, apprendra le décès de son fiancé résistant par un homme blessé expirant dans ses bras. Teresa découvre le corps sans vie de Julio, blessé lui aussi par balle, allongé à l'arrière d'un véhicule blindé. Le défilé motivé par la victoire de l'armée rebelle se transforme en procession funèbre, en hommage au soldat sacrifié. Les deux photogrammes adoptent ainsi une iconographie similaire, par ailleurs associable à celle de la Pietà²⁰⁸.

La vision des vaincus *versus* le triomphe de l'homme nouveau

Si plusieurs rapprochements scénaristiques peuvent être observés entre *Paisà* et *Historias de la Revolución*, la portée idéologique de chacun des deux films reste fondamentalement distincte.

Paisà ne présente pas les forces résistantes comme un ensemble cohérent pensant et agissant d'une même voix mais fait au contraire état de la complexité des relations établies durant le conflit belliqueux entre la résistance italienne et les forces anglo-américaines. Enrique Seknadje-Askenazi observe avec justesse que ce rapport ne

²⁰⁸ Le *Larousse* définit ce thème artistique chrétien comme la représentation de la vierge éplorée, seule ou accompagnée d'autres personnages, portant sur ses genoux le Christ mort dont elle semble vouloir envelopper le corps inerte. Mais la Pietà, au cours de l'histoire de l'art, transcenda cette dimension religieuse pour parfois devenir un symbole laïque. On retrouve par exemple cette représentation réinterprétée sur de nombreux monuments aux morts et la vierge, devient alors une allégorie de la patrie, cette *Mater dolorosa* qui pleure ses soldats morts au combat.

se réduit pas à celui de deux entités alliées se battant dans un même but, se comprenant et se respectant d'emblée, mais comporte au contraire une part de méfiance, d'inimitié, de violence et de malentendus, de frustrations et de déceptions se fondant sur des intérêts divergents²⁰⁹. Le peuple italien n'occupe parfois que le rôle de figurant passif vis à vis des événements se déroulant sur son territoire, et ce, dans un désarroi moral palpable. On ne relève finalement aucune espèce de soulagement dans l'intervention du speaker annonçant, en guise d'épilogue, la défaite allemande intervenue quelques mois plus tard : aucun idéal ne vient illuminer cet après-guerre immédiat. Le pays est en ruine et tout est à reconstruire. Le pessimisme rossellinien se base sur l'avenir désenchanté d'un pays tourmenté. La relation entre les alliés et la population italienne reste par ailleurs tout à fait ambiguë durant le conflit et laisse ensuite place à l'asservissement d'un peuple en période d'après-guerre : les *sciuscias* cirent les bottes des américains tandis que les jeunes italiennes se prostituent auprès d'eux. L'Italie sort, non pas triomphante, mais entachée à la fois par des années de fascisme et par la guerre. Comme l'écriront Raymond Borde et René Bouissy à propos des scènes de rues de *Sciuscià* [Vittorio De Sica, 1946] :

« Elles [les scènes de rue] rappellent, et avec quelle efficacité, que l'Italie est un pays sous-développé où trop souvent le destin des enfants pauvres est de finir maquereaux, bidonistes, clochards. Elles disent aussi le mal que fit la guerre : recrudescence du vagabondage, extension monstrueuse du *lumpenprolétariat*²¹⁰. »

La mort est par ailleurs omniprésente chez Rossellini et bien souvent envisagée de manière dépassionnée. Comme l'écrivait Thierry Clech des *Cahiers du Cinéma* à propos de l'œuvre néoréaliste du cinéaste italien « la mort y est brutale mais n'a rien de spectaculaire. C'est cette neutralité qui est vraiment terrifiante et qui laisse doucement planer le lamento de l'humanité²¹¹ ».

Les victimes de cette hécatombe sont nombreuses au sein de la trilogie, à commencer par les personnages principaux de *Roma città aperta* [1945] tous morts de façon tragique : Pina est ainsi abattue en pleine rue, Don Pietro sera fusillé par un peloton d'exécution et Manfredi succombera aux blessures qui lui seront infligées durant sa torture. En un mot, les résistants sortent définitivement perdants de ce récit

²⁰⁹ SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, op. cit., p. 150

²¹⁰ BORDE Raymond, BOUISSY André, op. cit., p. 33

²¹¹ CLECH Thierry, « Au-delà du labyrinthe » in *Cahiers du Cinéma* n° 410, juillet-août 1988, p. 19

rossellinien. Que dire d'Edmund dans *Germania anno zero* [1948], jeune garçon d'une dizaine d'années qui finira par se suicider dans une indifférence générale. Enrique Seknadje-Askenazi fait très justement remarquer que le frère et le père d'Edmund ne sortent quant à eux jamais du domicile et ne voient jamais la lumière du jour, tels des morts-vivants. Le film fait preuve d'une objectivité glaciale sur l'existence de ces survivants en sursis. La guerre est certes terminée mais le choc traumatique, tout comme les conséquences matérielles, ne permettent pas aux personnages rescapés de reprendre le cours de leur vie. Berlin nous apparaît sous un visage on ne peut plus cauchemardesque comme le décrit si bien l'auteur précédemment cité :

« Le décor semble celui d'un autre monde que le monde civilisé et pour cause ! Un paysage de guerre mondiale, de fin des temps, cataclysmique, apocalyptique. L'action du film se déroule dans une ville qui paraît entièrement détruite, qui n'est plus qu'un champ de ruines. Les immeubles sont éventrés, partiellement effondrés, privés de fenêtres, de toits, parfois d'escaliers, criblés de balles et d'obus ; ce ne sont plus, pour la plupart, que des squelettes d'immeubles ! Les sols sont jonchés de gravas et débris divers, les rues encombrées de blocs de pierre parfois monstrueusement énormes, les ponts sont arrachés, les grilles des parcs tordues. Des caves sordides, et sans doute nauséabondes, servent d'abris à certains misérables qui n'ont plus de toit ou de famille. Tout n'est qu'un amas de pierres froides, cavités glauques, formes mortes, noires et inhumaines. Les quelques arbres que l'on voit sont comme calcinés. [...] C'est un paysage lunaire d'où la vie est désormais absente – il y a des habitants mais dont on ne sait pas s'ils sont encore véritablement des êtres humains²¹². »

Paisà, deuxième volet de cette trilogie morbide, ne fait pas exception à la règle et comprend son lot d'hommes et de femmes sacrifiés : la jeune Carmela sera jetée d'une falaise par les allemands, le *sciuscia* napolitain a perdu ses parents au cours d'un bombardement, l'infirmière anglaise de Florence apprendra le décès de son fiancé de la bouche d'un résistant moribond et le dernier épisode voit succomber nombre de partisans dans les marécages boueux du Pô. L'ironie tragique du dernier épisode, soulevée entre autres par André Bazin, réside dans la cohabitation à l'écran des partisans noyés par les troupes allemandes et d'un commentaire en voix off nous informant de la fin de la guerre. La réjouissance n'est pas de mise au regard de l'étendue des séquelles. La fin du conflit belliqueux et l'aboutissement d'années de

²¹²SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme op. cit.*, p. 194

résistance n'est donc pas synonyme de victoire mais de désarroi économique mais surtout psychologique chez Rossellini.

Contrairement aux résistants italiens, l'armée rebelle sort quant à elle triomphante de ces années de lutte clandestine et la population cubaine occupe, à chaque apparition, un rôle actif et souvent décisif. Elle n'est pas témoin passif d'une Révolution en train de se faire, à l'image de la population de Santa Clara qui participe aux manœuvres et aide à la fabrication de cocktails Molotov. La population cubaine prend part et s'engage, parfois contre toute attente, en faveur de la lutte révolutionnaire. A travers le cas d'Alberto, protagoniste d'*El herido*, le message est limpide : la Révolution est en chacun de nous et même les esprits les plus frileux en viennent à agir en sa faveur. Par ailleurs, la solidarité s'avère manifeste chez les révolutionnaires, comme en témoignent les décisions ainsi que les actions menées collectivement au sein du groupe de combattants de l'épisode intitulé *Rebeldes*. Le dévouement de Julio est quant à lui total puisque le soldat sacrifiera sa vie et son couple à la cause commune.

Paolo Gobetti, dans un article déjà précédemment cité, résumera parfaitement le propos de notre analyse comparée lorsqu'il écrit concernant alors le seul *Paisà* :

« [...] la valeur, l'actualité du film [*Paisà*] résident précisément dans cette profonde amertume où l'on sent déjà la conscience des limites de ce que sera la nouvelle Italie : non pas un pays révolutionnaire qui construit une société nouvelle mais une nation déchirée par une épuisante épreuve de force²¹³. »

C'est cette dissemblance majeure qui éloigne finalement fondamentalement *Historias de la Revolución* de *Paisà* et qui explique, au-delà, l'impossible équation entre le néoréalisme italien et le cinéma cubain postrévolutionnaire. Persiste un fossé de taille entre la vision des vaincus italiens et le triomphe de l'homme nouveau cubain. Ces observations amènent donc une conclusion mitigée quant à l'affirmation partagée selon laquelle le lien interfilmique existant entre les deux réalisations témoigne pleinement de la dimension néoréaliste de ce supposé premier film cubain produit par l'ICAIC.

²¹³ GOBETTI Paolo, *op. cit.*, p. 55

Conclusion

Partie III

Les films néoréalistes italiens reflètent l'avenir désenchanté de la vieille Europe et de l'Italie en particulier, où les codes de la vie sociale n'existent désormais plus. A la misère économique s'ajoute le portrait d'une population en plein désarroi : prostituées, délinquants, chômeurs, enfants des rues, vieillards sans-abri, peuplent ainsi ces fictions d'après-guerre. Ce reflet de la société italienne est alors jugé à tel point dégradant qu'à partir de 1949, les principaux représentants de cette tendance cinématographique vont se heurter à la censure qu'implique la Loi Andreotti. Comme expliqué dans la deuxième partie de cette étude, cette loi cherchait dans un premier temps à défendre le cinéma national face aux productions d'importation pour le moins envahissantes sur le marché italien. La loi garantissait donc aides et subventions aux réalisations italiennes mais uniquement à celles qui le méritaient. Très vite, la Présidence du Conseil en charge de mettre cette loi en application règlemente la production de façon arbitraire, émettant des réserves lorsque cela est jugé nécessaire. Plusieurs films néoréalistes furent ainsi lésés, voire exclus, des subventions et souvent amputés d'une séquence ou plus : Giulio Andreotti lui-même, sous-secrétaire à la Présidence du Conseil et instigateur de la loi en vigueur, déclara à propos d'*Umberto D* [Vittorio De Sica, 1952] :

« Si à travers le monde, on finit par croire, bien à tort, que l'Italie d'*Umberto D*. est celle du milieu du XX^e siècle, De Sica aura rendu un très mauvais service à sa patrie. [...] Nous demandons à De Sica de ne jamais perdre de vue le fait qu'il doive, au minimum, viser un optimisme sain et constructif susceptible d'aider l'humanité à progresser²¹⁴. »

²¹⁴ ANDREOTTI Giulio, « Lettera aperta a De Sica » in *Libertà !*, 24 février 1952

« Se nel mondo ci sarà indotti, erroneamente, a ritenere che quella di *Umberto D* è l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria.[...] Non dispiaccia a De Sica se

De façon générale, et avant même la Loi Andreotti, les films néoréalistes ont toujours fortement déplu à la majorité de centre droit et à la Démocratie chrétienne, sans compter les pressions cléricales du Centre Catholique (Centro Cattolico del Cinematografo) pour qui le *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] était déjà considéré comme une œuvre particulièrement dangereuse et suscite ce commentaire rapporté par Raymond Borde et René Bouissy :

« L'œuvre s'inspire d'un pessimisme excessif. Il y manque la moindre allusion au réconfort qu'apporte la foi. Œuvre dangereuse pour un public non préparé. La vision en salle publique n'est admise que pour les adultes possédant une pleine maturité morale²¹⁵. »

Dans ce même registre, Luchino Visconti raconte que l'archevêque vint bénir l'écran souillé par les images d'*Ossessione* [1943] alors projeté pour la première fois à Salsomaggiore et qualifié de « film de guenilles et de vagabonds²¹⁶ ». On incrimine là une image jugée avilissante et antipatriotique, et l'exportation de cette dernière sur les écrans du monde entier n'est tout simplement pas souhaitable. Il est alors de bon ton de laver son linge sale en famille et de ne pas exhiber les maux d'une société en dehors de ses frontières. Une censure à l'exportation fut logiquement mise en place.

Bien des années plus tard, Giuseppe de Santis commentera à propos du déclin du mouvement cinématographique néoréaliste auquel il avait activement participé :

« On a dit que le néoréalisme est mort de mort naturelle. La société italienne s'étant transformée, avec le boom économique, l'homme serait devenu plus riche et les pauvres auraient disparu. Comme le néoréalisme traitait des pauvres, il n'aurait donc plus eu de raison d'être. Pour moi, au contraire, la crise du néoréalisme est le résultat d'une stratégie gouvernementale. Encore actuellement, à la moindre catastrophe naturelle, tous les personnages de mes films sortent du ventre de la terre. Même si la misère a changé de visage, même si la qualité de vie en général a évolué, les pauvres sont toujours présents et n'ont jamais cessé d'exister²¹⁷. »

Dans la Cuba postrévolutionnaire, les pauvres sont aussi censés avoir cessé d'exister et les rares séquences à véritable connotation néoréaliste seront donc toujours associées à la période prérévolutionnaire, ne mettant en aucun cas en péril la

noi lo preghiamo di non dimenticare mai questo minimo impegno di un ottimismo sano e costruttivo che aiuta veramente l'umanità a sperare e a camminare»

²¹⁵ BORDE Raymond, BOUISSY André, *op. cit.* p. 62

²¹⁶ GEVAUDAN Frantz, « Visconti le magnifique » in *Cinéma* n° 211, juillet 1976, p. 75

²¹⁷ CARTIER Claire, « Un néohumanisme: entretien avec Giuseppe De Santis » in *Cinemaction* n° 70, 1994, p. 126

représentation en vigueur d'une société nouvelle. Comme dans le cas de l'Italie, il est alors hors de question d'offrir, aux yeux du monde entier, le spectacle d'une société en crise. Après avoir condamné la Loi Andreotti dans leurs écrits critiques avant 1959²¹⁸, les anciens membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, devenus réalisateurs œuvrant dans le cadre de l'ICAIC, sont désormais eux aussi invités à évincer toute représentation cinématographique jugée pessimiste. La représentation de l'homme nouveau, ce héros positif, est désormais primordiale dans les productions cubaines réalisées après 1959.

Mais alors que le néoréalisme révolutionnaire s'avère, à notre jugement, un concept totalement antithétique, l'influence néoréaliste continue paradoxalement d'être évoquée et revendiquée durant les années suivantes et la collaboration du scénariste italien Cesare Zavattini, entreprise avec l'ICAIC en 1959, validera encore davantage cet illogisme étudié en quatrième partie.

²¹⁸ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Las tijeras del ministro y la conciencia del cine italiano », *op. cit.*, p. 17

Partie IV

La collaboration zavattinienne

Nombreuses sont les figures intellectuelles et artistiques européennes à effectuer le déplacement à Cuba après 1959. Parmi ceux-ci figurent Simone De Beauvoir et Jean-Paul Sartre qui font le voyage en février 1960 pour mesurer ce qu'ils considèrent comme une Révolution exemplaire. La grande famille du cinéma n'est pas en reste et l'acteur français Gérard Philipe inaugure le défilé en juillet 1959. L'historien du cinéma Georges Sadoul viendra quant à lui en avril 1960, suivi de près par le réalisateur italien Mario Gallo qui y réalisera deux films, *Al compás de Cuba* et *Arriba campesino*. En septembre de la même année, c'est le *hollandais volant* Joris Ivens qui atterrit à La Havane et s'investit dans deux courts-métrages documentaires, *Carnet de viaje* et *Pueblo en armas*. A la fin de l'année 1960, le documentariste russe Roman Karmen fait son apparition, immortalisant lui aussi son séjour par deux films, *Alba de Cuba* et *La lámpara azul*. En janvier 1961, Chris Marker effectue le voyage et filme le documentaire *¡Cuba sí!* En octobre 1961, le réalisateur russe Mijail Kalatosov, secondé par son chef opérateur Serguei Urusevsky, vient réaliser le monumental *Soy Cuba*. Plus tard, en 1963, la réalisatrice nouvelle vague Agnès Varda y signera le photo-documentaire *Salut les cubains*, Armand Gatti réalisera le surréaliste *El otro Cristóbal* et le danois Théodor Christensen filmera le moyen-métrage intitulé *Ellas*.

La présence de ces nombreux cinéastes aguerris au lendemain de la Révolution représente avant tout pour l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques la possibilité de former de jeunes techniciens et réalisateurs cubains sans expérience, à leur contact. C'est également une très bonne publicité pour l'ICAIC qui peut alors se targuer de travailler auprès des plus grands. Signalons cependant que, si instrumentalisation il y a, celle-ci est mutuelle et poussée par un opportunisme politique certain, comme l'écrira à la fin des années soixante Julio García Espinosa dans son manifeste *Por un cine imperfecto*. La Havane devient en effet, après 1959, pour ainsi dire la Mecque des intellectuels européens : Cuba est l'endroit où il faut être et où il faut être vu et, si possible, photographié aux côtés du *Líder Máximo* ou

bien d'Ernesto Guevara. Si la Révolution castriste mobilise à ce point, c'est qu'elle relance l'espoir après la décadence amorcée par un PCUS entaché et en pleine déstalinisation depuis le XX^e congrès de 1956. L'historien Pierre Ory évoque à ce propos un phénomène de transfert affectif de la part des intellectuels européens :

« A l'antagonisme prolétariat-bourgeoisie se substitue en effet peu à peu l'opposition entre l'impérialisme et un tiers-monde prolétaire reprenant le flambeau de la Révolution abandonnée par les démocraties populaires : "L'Europe est foutue" écrit alors Jean-Paul Sartre, "mais l'Algérie indépendante doit être socialiste et La Havane pourrait être l'épicentre d'une bourrasque révolutionnaire sur l'Amérique Latine." Les déclarations du philosophe français sur l'une et l'autre attestent de l'ampleur de cet espoir au début de la décennie, et les textes de Régis Debray sur le continent latino-américain, un peu plus tard, confirmeront le transfert géographique et affectif des intellectuels français²¹⁹. »

Parmi les représentants de cette vague européenne portée par un internationalisme certain, se trouve un italien qui, depuis les années quarante, jouit d'une renommée mondiale. D'abord journaliste puis critique de cinéma, Cesare Zavattini s'impose ensuite comme scénariste à la productivité débordante et surtout comme principal théoricien du néoréalisme italien. Au moment où il entreprend ses premiers voyages en Amérique latine, le scénariste a déjà signé une soixantaine de scénarii dont plus d'une vingtaine d'inspiration néoréaliste parmi lesquels on compte *Quattro passi tra la nuvole* [1942] et *Un giorno nella vita* [1946] d'Alessandro Blasetti, *Caccia tragica* [1947] et *Roma, ore undici* [1952] de Giuseppe de Santis, *Bellissima* [1951] de Luchino Visconti et *Il cappotto* [1952] d'Alberto Lattuada, sans oublier, bien entendu, une collaboration suivie avec Vittorio de Sica, depuis *I bambini ci guardano* [1944], en passant par *La porta del cielo* [1945], *Sciuscià* [1946], *I ladri di biciclette* [1948], *Miracolo a Milano* [1951] et *Umberto D.* [1952]. Porté par sa renommée, l'homme sillonne continuellement le globe en vue de nouveaux projets cinématographiques ou bien à l'occasion de festivals et de remises de prix, que cela soit en Hollande, en Russie, en Egypte, en Yougoslavie, en Tchécoslovaquie, en Espagne ou bien encore en France.

A ce tour du monde s'ajoute, bientôt l'Amérique latine. Durant le mois de décembre 1953, Cesare Zavattini séjourne d'abord à Cuba avant de regagner le

²¹⁹ ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François., *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Editions Perrin, 2004, p. 330-331

Mexique. Le scénariste est alors invité à l'occasion de la semaine du cinéma italien, organisée parallèlement à La Havane, à Mexico et à Madrid²²⁰. Sous contrat avec le producteur Manuel Barbachano Ponce, Zavattini voyage une seconde fois au Mexique, de la fin juin au début du mois de septembre 1955 et passe ensuite quelques jours à Cuba. Son troisième voyage au Mexique a lieu de juillet à août 1957. Enfin, le troisième et dernier voyage de l'italien à Cuba se déroule quelques mois après la Révolution, du 11 décembre 1959 au 28 février 1960, séjour au cours duquel il découvre lui aussi un nouvel élan socialiste auquel il adhère sans retenue, et ce malgré les procès politiques et les condamnations à mort auxquels il assiste. Zavattini est alors sous contrat avec l'ICAIC en vue d'une collaboration cinématographique qui donnera lieu à *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]. Notons également qu'en janvier 1961, Zavattini voyagera en Argentine en tant que président du jury de la troisième édition du Festival de Cinéma International de Mar del Plata. Fernando Birri profite alors de la venue de l'italien pour l'inviter à intervenir auprès des étudiants à l'Institut de l'Université du Littoral de Santa Fe²²¹. L'ombre du théoricien néoréaliste va donc planer sur l'Amérique latine durant les années cinquante et celui-ci apparaît, en toute circonstance, comme le père spirituel de la génération de 29 à laquelle Paulo Antonio Paranaguá fait allusion dans ses écrits.

La présence de l'italien est sans conteste un élément biographique de poids dans cette étude et, d'un point de vue historiographique, la preuve habituellement indéniable d'une influence néoréaliste, voire spécifiquement zavattinienne, sur le cinéma cubain immédiatement postérieur à la Révolution. Cependant, les coulisses de cette collaboration laissent entrevoir une autre lecture de ce chapitre de l'histoire du cinéma mondial. Les dialogues épistolaires, auxquels il sera largement fait allusion, contribuent pour beaucoup à saisir la nature, les objectifs et les tensions de cette collaboration cinématographique problématique car, comme l'écrit François Garçon, les lettres sont avant tout « l'expression d'un rapport de forces²²² ». L'historien du cinéma cubain Juan

²²⁰ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel, *Cartas a México: correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007

L'auteur précise que ces rétrospectives cinématographiques sont alors organisées par l'Union Nationale pour la Diffusion des Films Italiens à l'Étranger (UNITALIA Films).

²²¹ Arch. CZ - BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 29 décembre 1959

« Resultaría muy grato y edificante, para las autoridades y alumnos de esta casa de cultura universitaria argentina, contarle como huésped en sus claustros, a fin de recibir la suma de conocimientos que usted ha atesorado en su fecunda labor profesional y artística, como un aporte valioso para las nuevas generaciones. »

²²² GARÇON François, « Des noces anciennes », *op. cit.*, p. 18

Antonio García Borrero évoque lui aussi l'importance de ce type d'archives hors du commun pour l'histoire du cinéma et écrit :

« Une lettre est la plus fulminante des façons qu'à trouvé l'homme pour congeler le passé pour toujours ; bien plus qu'avec la photographie ou le cinéma. [...] Une lettre [...] peut révéler avec une exactitude des plus saisissantes la texture d'une époque, l'incidence des autres sur nous-mêmes [...] il suffit d'un simple entête de n'importe quelle missive pour découvrir en grande partie l'essence psychique de celui qui écrit. [...] ce qui importe c'est de communiquer à l'autre notre joie, notre douleur, notre rage, c'est à dire, communiquer tout ce dont aucune histoire du cinéma ne pourra jamais faire état²²³. »

La vaste correspondance dont il est ici fait état, tout comme les carnets de notes qui accompagnèrent Zavattini durant son séjour latino-américain, ainsi que les contrats de travail fournis par l'ICAIC, mais aussi les ébauches des différents scénarii envisagés, figurent dans les Archives Zavattini conservé à la Bibliothèque Panizzi, dans la ville italienne de Reggio Emilia. Il est à noter que les échanges épistolaires dont il sera ici question ont par ailleurs déjà été publiés, bien que partiellement, à deux occasions. Le chercheur mexicain Gabriel Rodríguez Álvarez a publié en 2007 un recueil de lettres écrites par Zavattini à ses correspondants mexicains, recueil intitulé *Cartas a México 1954-1988 : correspondencia de Cesare Zavattini*²²⁴. Les lettres ne sont pas commentées mais permettent, d'ores et déjà et comme l'écrit l'auteur en introduction, de saisir un véritable dialogue d'époques. Alfredo Guevara a quant à lui publié en 2010 un ouvrage fondamental dans le cadre de cette étude, à savoir *Ese diamantino corazón de la verdad*²²⁵. L'ouvrage comprend à la fois une introduction de l'auteur, un recueil des lettres qu'il a lui-même échangées avec Cesare Zavattini, la traduction des articles que l'italien écrira à son retour de Cuba dans le quotidien italien *Paese Sera*, mais également les notes prises dans le cadre de la conception scénaristique du film avorté *Cuba mía*. Notons toutefois que la sélection des courriers effectuée par Alfredo Guevara dans cet ouvrage laisse parfois entrevoir certaines lacunes, au regard de ceux du fonds

²²³ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, *Volver sobre mis pasos, op. cit.*, p. 11

« Una carta es la más fulminante de las maneras que ha encontrado el hombre para congelar por siempre el pasado; mucho más que una fotografía y que el propio cine. [...] Una carta [...] puede revelar con una exactitud ciertamente escalofriante la textura de la época, la incidencia de los demás sobre nosotros [...] basta un simple encabezamiento de cualquier misiva para descubrir gran parte de la esencia anímica de quien la escribe. [...] lo que vale es comunicarle al otro nuestra alegría, nuestro dolor, nuestra rabia, quiero decir, comunicar todo eso que ninguna historia del cine (ni de nada) jamás registrará.»

²²⁴ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel, *op. cit.*, p. 15-16

²²⁵ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad, op. cit.*

d'archives consulté. Cependant et malgré une réserve absolument nécessaire au regard de l'honnêteté intellectuelle de son auteur, il faut cependant reconnaître à cette publication de documents un intérêt historique indéniable.

Chapitre 7

Cesare Zavattini et Teleproducciones

La renommée internationale de Cesare Zavattini n'est plus à démontrer lorsqu'il entreprend des collaborations professionnelles au Mexique et à Cuba. Néanmoins et comme déjà observé précédemment, le néoréalisme traverse au milieu des années cinquante une crise qui lui sera fatale. Cette déroute s'explique aussi bien par une lassitude de la part du public italien que par la censure engendrée suite à l'application de la Loi Andreotti. Au box-office s'imposent désormais les réalisations dites du *néoréalisme rose* et l'expérience de cinéma social laisse place aux comédies édulcorées. Le néoréalisme rose, autrement qualifié par le critique Guido Aristarco de *fruits pourris du néoréalisme*, enseigne au public un monde sans conflits majeurs, à l'image du petit village idyllique de *Pane amore e fantasia* [Luigi Comencini, 1953]. Ironie du sort, Vittorio De Sica, réalisateur des films phares de l'âge d'or du néoréalisme, endosse dans ce film le rôle du maréchal Carotenuto. S'ensuit une série de produits dérivés à la valeur artistique plus qu'incertaine ayant pour titre *Pane, amore e gelosia* [Luigi Comencini, 1954] ou bien encore *Pane, amore e...* [Dino Risi, 1955]. Dans ce même registre s'imposent les *Don Camillo*, déclinables eux-aussi en plusieurs volets, ainsi que des fictions telles que *Due soldi di speranza* [Renato Castellani, 1951], *La donna del fiume* [Mario Soldati, 1955] ou bien encore *Poveri ma belli* [Dino Risi, 1956]. Tous ont en commun un esprit conservateur construit autour des valeurs du *strapaese*, soit une exaltation d'un patriotisme évident, doublé d'un retour aux traditions paysannes, auquel s'ajoute, dans les films ici évoqués, un érotisme bon marché. Raymond Borde et René Bouissy qualifient alors cette nouvelle orientation de *lèpre* :

« Le néoréalisme est guetté par la série rose, cette lèpre qu'on appelle aussi, assez improprement, le *camérinisme*. Le succès de la recette est garanti à 100 %. On part d'un milieu réel [...] on y glisse quelques jolies filles, on dose comique et pathétique et les histoires d'amour se mêlent, désinvoltes, jusqu'à leur conclusion très morale²²⁶. »

Se profilent parallèlement, à la même période, d'autres horizons au sein de la production italienne, à commencer par Federico Fellini qui fait une entrée remarquée en tant que réalisateur avec *Luci del varietà* [1950], suivi de près par *Lo sceicco bianco* [1952] et *I vittelloni* [1953]. Fellini s'éloigne du réalisme social de ses prédécesseurs et libère ses personnages du poids de l'Histoire, apportant, comme il aime alors à le rappeler, la poésie qu'il manquait au néoréalisme.

Enfin et parallèlement à ces nouvelles tendances cinématographiques, se déroule du 4 au 6 décembre 1953, le tristement célèbre Congrès du néoréalisme à Parme qui scelle l'avenir du courant cinématographique et à propos duquel Raymond Borde et René Bouissy écriront :

« N'était-il pas déjà trop tard lorsque se tint à Parme, en décembre 1953, un *Congrès néoréaliste* ? [...] On parla beaucoup de cinéma *humain* et pas assez des vrais ennemis du néoréalisme. Dialogue de sourds ou discussions abstraites : cela ressemblait fort à une conférence autour d'un cercueil. En 1953, le cinéma italien était déjà entré dans une phase de crise. De jour en jour, son contenu s'appauvrisait et le Congrès de Parme fut incapable d'enrayer ce processus de dégénérescence²²⁷. »

Umberto D. [Vittorio De Sica, 1952], sorti un an avant le Congrès de Parme et réalisé sur un scénario de Cesare Zavattini, apparaît alors comme symptomatique de cette sclérose : les aléas d'un retraité et de son chien, survivant tant bien que mal dans une modeste pension romaine ne suscite pas grand intérêt et le film ne reçoit pas l'accueil escompté. Pour beaucoup, c'en est trop : il se dit alors que le néoréalisme classique a fini par mourir d'ennui. *Umberto D.* est donc à la fois la plus proche illustration des théories zavattiniennes et le film qui marque symboliquement le point de non retour du courant cinématographique néoréaliste.

²²⁶ BORDE Raymond, BOUISSY René, *op. cit.*, p. 90

²²⁷ *Ibidem*, p. 73

D'Italia mía à México mío

Au commencement, il y avait Italia mía

Alors que son travail est remis en question, Cesare Zavattini persévère et entreprend de repousser plus loin encore l'expérience néoréaliste à travers un nouveau projet filmique intitulé *Italia mía*. Dans une interview accordée aux *Cahiers du Cinéma* en 1959, Zavattini expose les caractéristiques qui animaient ce projet jusqu'au-boutiste : il est question, dès le printemps 1951, d'un film articulé autour d'une suite d'épisodes traitant du quotidien des italiens de 1945 à 1950. Vittorio de Sica est tout à fait enthousiaste vis à vis de ce projet et fait signer un contrat au scénariste dans les plus brefs délais. Le synopsis initial comprend alors une grande variété de portraits d'hommes issus de la classe ouvrière parmi lesquels sont ébauchés ceux de soldats, de paysans, de bateliers, de maçons, de charpentiers. A la fin du mois d'octobre 1951, Zavattini extrapole et envoie un courrier à De Sica dans lequel il fait allusion à « un projet un peu fou [...] : un voyage autour du monde²²⁸ ». Cette grande fresque néoréaliste ne se contenterait plus d'explorer l'Italie mais serait sans limites géographiques :

« Nous pourrions voir les *affamés* du nord au sud, de l'ouest à l'est ; pourquoi des cris de souffrance s'élèvent de chaque partie du monde, avec des mots différents, mais des expressions comparables. Nous pourrions voir que les expériences des humbles sont les mêmes partout²²⁹. »

Cependant, le projet est pour l'heure trop conséquent, tout comme celui d'un *Voyage en Amérique* dont il est également question. Le scénariste se limitera donc à son Italie natale et propose à Vittorio de Sica un voyage de trois mois en guise de préambule à l'écriture du film. Sur le papier, Zavattini travaille autour d'une construction narrative fragmentée reposant sur des séquences *flashes*, autrement appelées *raccontini*. Zavattini évoque, au cours de cette correspondance, un total d'une soixantaine de séquences. Cette Italie aux multiples facettes serait ainsi perçue écrit-il « comme si nous traversions l'Italie en auto²³⁰ ». Cette symphonie nationale, dénuée de trame fictionnelle, ne comprendrait aucun dialogue pré-écrit ni aucun commentaire mais des échantillons de

²²⁸ ZAVATTINI Cesare, « Comment je n'ai pas fait *Italia mia* » *op. cit.*, p. 2

²²⁹ *Ibidem*, p. 3

²³⁰ *Ibidem*, p. 4

conversations pris sur le vif. L'approche documentaire est primordiale pour l'italien qui écrit à l'époque à Vittorio de Sica : « je suis décidé à accroître la connaissance du monde réel plutôt qu'à défendre continuellement ce monde de fiction né de l'imagination fertile d'un scénariste²³¹. »

Le voyage avec Vittorio de Sica devait débiter en février 1952 lorsque ce dernier accepte une commande provenant des Etats-Unis. Zavattini profite de l'occasion pour évoquer à nouveau le *Voyage en Amérique* resté en suspens mais n'obtint jamais son visa pour accompagner son acolyte²³². Roberto Rossellini, qui a déjà eu l'opportunité de lire l'ébauche d'*Italia mia*, propose alors à Cesare Zavattini de réaliser ce film sans sujet. Le calendrier est ébauché : deux ou trois mois d'un voyage préliminaire seront nécessaires pour filmer Rome, la Sicile, l'Adriatique, Trieste, le Piémont, la Ligurie et la Toscane. Le fil conducteur de ce long-métrage est à définir au retour, après visionnage des rushs. La finalisation du montage est alors prévue pour le mois d'août 1953.

Le premier obstacle à la mise en pratique de ce calendrier sera l'absence effective de Roberto Rossellini. Les entrevues entre le scénariste et le réalisateur se font rares jusqu'au mois de novembre 1952. Rossellini est occupé à la réalisation de *Dov'è la libertà ?* [1954] et surtout de *Viaggio in Italia* [1954]. Zavattini s'inquiète alors de voir leur voyage préparatif repoussé en permanence et lui écrit :

« Je suis de plus en plus convaincu qu'*Italia mia*, faute de quelques voyages de préparation, manquera de la vitalité qui lui est nécessaire ; nous avons besoin de faire un long voyage, ou au moins pour un mois, de battre le pays pour revenir avec le sentiment, mieux, la vision directe et conforme à la réalité, de ce que sera notre film. Je sens comme une espèce de haut-le-cœur lorsque j'écris ces notes sur mon bureau²³³. »

Dans ce même courrier, le scénariste lui réaffirme sa confiance et sa foi en son professionnalisme mais lui rappelle la nécessité absolue de passer davantage de temps ensemble. Une quinzaine de saynètes potentielles sont proposées à Roberto Rossellini de façon à orienter leur voyage à venir, mais celui-ci ne donne pas signe de vie durant les mois suivants. En janvier 1953, Rossellini informe Zavattini que son emploi du

²³¹ *Ibidem*, p. 6

²³² Les producteurs américains demandent à Vittorio De Sica de se défaire de ce collaborateur trop politisé.

²³³ ZAVATTINI Cesare, « Comment je n'ai pas fait *Italia mia* », *op. cit.*, p. 11

temps pour l'année à venir ne lui permettra pas de travailler sur *Italia mia*. Cet échange scelle la fin d'un film resté théorique.

Faute d'avoir réussi à mener à bien ce film, Cesare Zavattini publie plus modestement en 1955 l'ouvrage intitulé *Un paese, portrait d'un village italien*²³⁴ déjà évoqué précédemment et qui se présente comme une galerie de portraits des habitants du village de Luzzara. Le projet d'*Italia mia* se transforme par ailleurs en une rubrique au titre éponyme, dans les deux éditions du *Bollettino neorealista* publiées en complément de la revue *Cinema Nuovo* en janvier et en avril 1955. Zavattini trace là aussi plusieurs portraits d'italiens lambda issus de la classe ouvrière. Malgré ces quelques réinvestissements, les intentions cinématographiques d'*Italia mia* vont continuer de hanter Zavattini durant de nombreuses années encore. Pour l'heure, cet échec sonne le glas de l'omniprésence du scénariste dans le microcosme du cinéma italien des années cinquante comme l'explique l'écrivain et journaliste espagnol Alonso Ibarrola :

« Zavattini se retrouve seul avec ses théories cinématographiques. Ceux qui l'écoutent sont peu nombreux. En décembre 1957, il écrit un article passionnant : *Le néoréalisme n'est pas mort*, mais tout est inutile. Les italiens et le reste du monde ont découvert *Pan, amore e fantasia*. En 1958, Zavattini est considéré [...] comme un homme *has been*. Les producteurs ne l'invitent plus à collaborer²³⁵. »

Italia mia cristallise donc l'impasse dans laquelle se trouve le scénariste dans son pays natal, et ce, dès le milieu des années cinquante. C'est alors suite à cet échec et à la déroute amorcée du néoréalisme que Cesare Zavattini entreprend ses premiers voyages professionnels au Mexique ainsi qu'à Cuba. Comme il sera donné de le constater, l'expérience mexicaine se doit d'être abordée en préambule au cas cubain, car elle lui est intrinsèquement liée. Il est en effet impossible de comprendre les conditions dans lesquelles s'opère la première collaboration cinématographique envisagée entre Cesare Zavattini et l'équipe de *Nuestro Tiempo*, sans avoir évoqué et expliqué au

²³⁴ ZAVATTINI Cesare, STRAND Paul, *Un paese : portrait of an italian village*, op. cit.

²³⁵ IBARROLA Alonso, Cesare Zavattini, « Cesare Zavattini: medio siglo en mi memoria (Madrid 2009) » in *Cesare Zavattini: 55 años en mi memoria* [en ligne] <http://alonsoibarrola.wordpress.com/2014/03/01/cesare-zavattini-55-anos-en-mi-memorial/> (page consultée le 2 mars 2014)

« Zavattini se va quedando solo con sus teorías cinematográficas. Pocos son los que le escuchan. En diciembre de 1957 escribe un apasionado artículo: El neorrealismo no ha muerto, pero todo es inútil. Los italianos y el mundo han descubierto *Pan, amor y fantasía*. En 1958 Zavattini está considerado –señala Bolzoni– un hombre fuera de moda. Los productores no lo invitan para colaborar. »

préalable les termes du contrat que l'italien avait antérieurement signé avec les producteurs mexicains. Par ailleurs et outre ces tractations autour des collaborations envisagées, il est intéressant de reconsidérer l'apport zavattinien en terre latino-américaine à sa juste valeur car, au Mexique comme à Cuba, cette expérience a longtemps été démesurément encensée au regard des faits et des résultats obtenus. Cet engouement autour de la présence de Cesare Zavattini tient bien sûr à la glorieuse réputation du scénariste qui conserve malgré tout, au milieu des années cinquante, une aura toute particulière auprès des réalisateurs des nouveaux cinémas latino-américains tentés de recycler le néoréalisme dans leurs pays respectifs.

Les conditions du contrat mexicain

Le cinéma mexicain n'a pas attendu la collaboration d'un Zavattini pour rayonner et ce, partout en Amérique latine. Depuis le milieu des années 30, le rendement plus que certain des productions mexicaines a ouvert le chapitre de ce qui restera comme son âge d'or. Il est cependant à noter que cette période faste commence à décliner sévèrement au milieu des années cinquante. Il est alors de bon ton de transformer les codes cinématographiques qui avaient si longtemps fait recette, d'abandonner les mélodrames, les *comedias rancheras*, les films de cabarets et les déhanchés de Ninon Sevilla, les TinTan et autres Cantinflas, pour des formules plus innovantes. Le mouvement des nouveaux cinémas latino-américains, encore balbutiant en cette première moitié de décennie, participe alors à une remise en question chez certains producteurs et réalisateurs. S'il est vrai que le Mexique ne participera que modestement à cette dynamique inaugurée principalement par le Brésil et l'Argentine, un film bouleversera cependant les usages. Ce premier coup d'essai déjà évoqué en première partie, est bien sûr *Raíces*, réalisé par Benito Alazraki en 1955, sur une idée originale de Carlos Velo, scénariste et cinéaste espagnol émigré. Le film est financé par Manuel Barbachano Ponce, producteur indépendant aux aspirations bien plus artistiques que mercantiles. Pour autant, *Raíces* ouvre la voie à un cinéma national définitivement novateur et déclenche un processus de transformation au sein de la production mexicaine. Cesare Zavattini s'avoue d'ailleurs extrêmement touché par ce film qu'il considère comme « un soubresaut utile et salutaire pour les mexicains²³⁶ ». Un nouvel

²³⁶ Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à BELTRANI Álvaro Vito, 10 novembre 1955
« E stato come una scossa salutare per i messicani. »

horizon se profile alors et c'est dans cette direction que Manuel Barbachano Ponce souhaite persévérer. C'est ainsi qu'il propose à Cesare Zavattini de prendre part à la production de ce cinéma mexicain d'un genre nouveau, sous l'égide de sa maison de production baptisée Teleproducciones S.A., puis Producciones Barbachano S.A.²³⁷.

Suite au contact établi lors de la semaine du cinéma italien de 1953, une première proposition de contrat émanant de Teleproducciones est formulée à Cesare Zavattini en 1955. La jeune maison de production mexicaine, fondée trois ans auparavant, se doit encore d'asseoir sa réputation et cette collaboration tombe alors à point nommé. La première proposition de contrat est transmise par courrier à l'italien le 10 janvier 1955 : elle comprend le billet aller-retour de Rome à Mexico et vingt dollars journaliers pour les faux-frais de Zavattini sur place. Quant à la prestation du scénariste, elle est évaluée à 14 000 dollars pour deux scénarii mexicains ou bien 20 000 dollars pour deux scénarii mexicains et un scénario cubain puisque Manuel Barbachano Ponce s'est alors engagé à produire un film sur l'île caribéenne, comme il sera donné de le constater postérieurement²³⁸. Si les prolongations cubaines sont acceptées par l'italien, le contrat précise qu'une rallonge financière sera mise en place dans la mesure où les frais quotidiens seront plus élevés à Cuba qu'au Mexique. Fernando Gamboa, directeur artistique de Teleproducciones, conclut cette proposition de contrat en ces termes :

« Crois-moi, cher ami, les propositions que nous te faisons là sont le résultat d'un examen attentif des possibilités économiques de notre compagnie, d'un effort, et du désir le plus enthousiaste de pouvoir compter sur ta précieuse collaboration²³⁹. »

La collaboration éventuelle de Giuseppe De Santis est également mentionnée mais dans un futur plus ou moins proche, quand les ressources financières de la maison de production le permettront, est-il précisé. La question financière est donc bien présente dans les pourparlers entre néoréalistes et producteurs mexicains. La proposition initiale ne conviendra d'ailleurs que modérément à Zavattini qui demandera, dans un

²³⁷ Cette dernière produira ainsi quelques pièces maîtresses de la cinématographie mexicaine parmi lesquelles *Nazarín* [1959] de Luís Buñuel, *Torero* [1956] et *Pedro Páramo* [1967] de Carlos Velo.

²³⁸ Arch. CZ - GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 10 janvier 1955

« La creación de dos argumentos originales, de nuestra conformidad, su adaptación de acuerdo con nosotros, y la revisión del escenario. O, como *Teleproducciones* realizará un film en La Habana, Cuba 20 000 dólares por dos argumentos sobre México y uno sobre Cuba. »

²³⁹ *Ibidem*

« Créeme, querido amigo, que estas proposiciones que te hacemos son el resultado de un examen a conciencia de las posibilidades económicas de nuestra compañía, de un esfuerzo, y del más entusiasta deseo de poder contar con tu valiosa colaboración. »

courrier daté du 25 février 1955, à ce que son cachet soit augmenté, ce que lui concède finalement la maison de production Teleproducciones :

« En faisant un dernier effort, ce qui, je ne te le cache pas, représente une dépense considérable pour Teleproducciones, nous avons décidé d'accepter les conditions que tu exposes dans ta lettre. C'est une décision qui, par ailleurs, nous procure énormément de satisfaction puisque nous avons la certitude que, de cet effort, aussi conséquent soit-il, résultera une œuvre importante²⁴⁰. »

Si Zavattini discute son salaire et obtient finalement gain de cause, il y a cependant une clause du contrat sur laquelle les producteurs mexicains ne cèdent pas puisqu'il est pour eux hors de question de réduire la durée de sa mission :

« Cela étant dit, nous considérons qu'un séjour de deux mois au total entre le Mexique et Cuba est absolument insuffisant pour mener à bien la réalisation des trois scénarii stipulés dans le contrat²⁴¹. »

Fernando Gamboa insiste alors sur la nécessité d'appréhender la complexité de ces deux pays avant d'entreprendre le moindre travail d'écriture. Il est alors imposé à Zavattini, dans les termes mêmes du contrat, de séjourner deux mois et demi au Mexique puis un mois et demi à Cuba. Il lui est également demandé de travailler en amont des propositions de scénarii susceptibles d'être discutées à son arrivée. Le 24 avril 1955, Fernando Gamboa envoie à Cesare Zavattini le télégramme suivant :

« Acceptons toutes les conditions mentionnées dans ta lettre. Désirons uniquement ton enthousiaste collaboration dans le but d'assurer le triomphe de nos idéaux cinématographiques. Amitiés²⁴². »

Zavattini atterrit finalement à Mexico le 24 juin 1955. Sur place, il est pris en charge par Fernando Gamboa, avec qui il entreprend un voyage organisé par la maison

²⁴⁰ Arch. CZ - GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 14 mars 1955

« Haciendo un último esfuerzo, que no te oculto representa una carga máxima para la economía de *Teleproducciones*, hemos decidido aceptar las condiciones que señalas en tu carta, decisión que, por otra parte nos llena de satisfacción, ya que tenemos la mayor fe en que nuestro esfuerzo, por grande que sea, resultará en una obra importante. »

²⁴¹ *Ibidem*

« Ahora bien, consideramos que una estancia de dos meses en total entre México y Cuba es absolutamente insuficiente para la realización de los tres argumentos estipulados. »

²⁴² Arch. CZ - GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 24 avril 1955

« Aceptadas todas condiciones tu carta lo único deseamos es tu entusiasta colaboración objeto asegurar triunfo nuestros ideales cinematográfico. Abrazos. »

de production²⁴³. Durant les premiers jours, sont programmées des visites plutôt conventionnelles : Zavattini découvre le centre-ville, le Zócalo, le musée d'anthropologie et notamment les salles dédiées aux cultures précolombiennes, le Mercado de la Merced, le Mercado de dulces, l'Avenue República de Argentina ainsi que l'Avenue Jesús Carranza, la zone archéologique de San Juan de Teotihuacán, le Musée d'Histoire de Chapultepec, Santa María la Ribera, les colonies Roma et Condesa, Polanco, Lomas et Barrilaco. Mais, très vite, ce circuit touristique prend un pli pour ainsi dire plus néoréaliste : Fernando Gamboa guide l'italien à travers la rue de Rayón, haut lieu de la prostitution, et lui fait découvrir le quartier populaire de Peralvillo ainsi que les grands ensembles en construction de Nonoalco. A la visite de la capitale s'ajoutent des excursions à l'extérieur de la ville. Sous couvert de se familiariser avec la culture mexicaine, c'est un véritable séjour touristique, tous frais payés, dont bénéficie Cesare Zavattini.

Enfin, et en vue de la réalisation de deux films mexicains, trois projets cinématographiques sont évoqués durant ce second séjour de l'italien en terre mexicaine, puis retravaillés par correspondance, de part et d'autre de l'Atlantique.

Les propositions scénaristiques

Les trois projets de scénarii invoqués s'intitulent alors *El anillo mágico*, *México mío* et *El petróleo*. Si les deux premiers projets émanent de Cesare Zavattini, *El petróleo* est en revanche proposé par l'équipe de production de Manuel Barbachano Ponce.

El anillo mágico

El anillo mágico est évoqué par Zavattini comme « une fable moderne oscillant entre la réalité et l'imagination, traitant des souffrances, des faiblesses et de l'égoïsme des hommes ainsi que des mythes superstitieux auxquels ils se réfèrent dans l'espoir de résoudre leurs problèmes²⁴⁴ ». Il s'agit plus concrètement d'un ouvrier qui possède une

²⁴³ Arch – CZ - Viajes de Cesare Zavattini y Fernando Gamboa en México, 1955, 13 p.

Le document reprend avec précision l'itinéraire suivi par les deux hommes lors du voyage organisé par Teleproducciones.

²⁴⁴ Arch. CZ - Interview à Piero Nelli, octobre 1957, p.4

« Il soggetto è una favola moderna, sospesa tra realtà e fantasia, sulle sofferenze, debolezze, egoismi, degli uomini e sui miti superstitiosi ai quali si affidano nella speranza di risolvere le une e gli altri.»

bague. L'homme la croit miraculeuse et capable d'exaucer ses vœux. Tous la lui envient mais l'objet de toutes les convoitises s'avère finalement n'être qu'un morceau de métal tout à fait commun²⁴⁵. La réalisation de ce projet, qui s'inscrit très concrètement dans la lignée de *Miracolo a Milano* [Vittorio De Sica, 1951], est confiée à José Miguel García Ascot. Ce dernier s'investit dans le projet après le départ de l'italien, mais après plusieurs courriers à Cesare Zavattini restés sans réponse, José Miguel García Ascot lui fait part, en décembre 1956, de la vive inquiétude qui l'anime :

« Je m'inquiète du fait que vous n'avez pas répondu aux deux télégrammes que je vous ai envoyés. [...] Je dois l'ensemble de mon travail actuel ainsi que mes préoccupations à l'un de vos enfants : *El anillo*. Afin que cet enfant vienne au monde comme il se doit, il est nécessaire que vous y jetiez un dernier coup d'œil²⁴⁶. »

José Miguel García Ascot propose à l'italien de se déplacer personnellement à Rome pour faire avancer le projet visiblement laissé en friche mais cette initiative ne se concrétise finalement pas. En janvier 1957, Manuel Barbachano Ponce lui-même demande au scénariste d'apporter son avis à la version plus aboutie qu'il lui est alors expédiée :

« Après deux mois d'un travail intense, de multiples causeries, recoupes, arrangements, etc., nous nous estimons satisfaits du résultat et nous vous l'avons déjà envoyé à Rome. Nous pensons qu'il lui manque le coup de maître, votre touche géniale qui en fera l'œuvre à laquelle nous aspirions tant²⁴⁷. »

Pour autant, Cesare Zavattini semble toujours se désintéresser du projet et le scénario d'*El anillo mágico* ne sera finalement jamais réalisé.

²⁴⁵ Arch. CZ - Interview à Piero Nelli, octobre 1957, p.4

Deux séquences sont évoquées avec plus de précision, ayant pour cadre le lieu de travail de l'ouvrier à savoir une usine de ballons de baudruche. Le métier comprend des risques et de temps à autre, un ouvrier s'envole dans les airs, emporté par les ballons. La deuxième séquence se déroule également dans l'usine. Dans cette dernière se trouve une pièce appelée la chambre Z. C'est là que sont amenés les ouvriers qui laissent entrevoir des signes de fatigue. Dans cette pièce misérable, trône un portrait grandeur nature du patron. L'ouvrier fatigué s'approche du portrait, le regarde, l'insulte, le menace et lui crache dessus puis retourne au travail, soulagé.

²⁴⁶ Arch. CZ - GARCÍA ASCOT José Miguel, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 11 décembre 1956

« Tutto il mio lavoro attuale e le mie preoccupazioni mi vengono da un figlio suo : *L'anellino*. E affinché questo figlio venga al mondo come si deve, é necessario che lei gli dia un'ultima occhiata. »

²⁴⁷ Arch. CZ - BARBACHANO PONCE Manuel, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 18 janvier 1957

« Después de dos meses de intenso trabajo, múltiples conferencias, cortes, arreglos, etc. lo dejamos terminado a satisfacción y ya se lo hemos enviado a Roma. Creemos que le hace falta el toque maestro, su toque genial, que hará de él la obra que tanto anhelamos tener. »

El petróleo

El petróleo, envisagé par l'équipe de Manuel Marbachano Ponce, traite quant à lui des expropriations des grandes compagnies étrangères propriétaires des puits de pétrole, expropriations devenues effectives par un décret révolutionnaire sous la présidence de Lázaro Cardenas en 1936. Celui-ci mit fin à l'assujettissement des mexicains qui ne pouvaient jusqu'alors avoir accès à des emplois qualifiés dans le domaine de l'extraction du pétrole. Par ailleurs, les mexicains, dont les terres se trouvaient sur des gisements de pétrole, se voyaient dans l'obligation de revendre leurs biens.

Le film n'est pas pensé comme un film dramatique mais bien plutôt comme un film épique et populaire, intégrant même, par moment, une dimension humoristique. Le personnage central du film est un vagabond plutôt grossier dont les aventures rocambolesques contribuent à créer un comique de situation. Il est également prévu de confier la réalisation du film à José Miguel García Ascot et il est alors question d'attribuer le rôle principal au célèbre acteur comique Mario Moreno, le Cantinflas mexicain.

Une nouvelle fois, la capacité d'écriture de Zavattini est jugée bien décevante. Le temps passe et dans le courrier de janvier 1957 déjà évoqué, Manuel Barbachano Ponce adresse au scénariste certaines récriminations concernant l'avancée du projet filmique :

« Ce sujet, notre préféré, ne nous satisfait pas dans l'état actuel des choses, comme vous le savez. Après plusieurs lectures auprès d'écrivains mexicains, nous avons décidé que vous aviez besoin, pour faire d'*El petróleo* le grand film capable de synthétiser la lutte de nos populations contre les monopoles étrangers, d'une grande quantité d'informations, d'histoires humaines, de faits réels, modestes et héroïques, etc²⁴⁸. »

L'écrivain mexicain Fernando Benítez est alors dépêché sur les champs de pétrole jusque fin février afin de récolter les matériaux nécessaires à l'élaboration du scénario par Cesare Zavattini. Le travail est prémâché face à l'inaptitude de l'italien à concevoir des thématiques scénaristiques directement en lien avec le contexte mexicain,

²⁴⁸ *Ibidem*

« Este asunto, el más querido para nosotros, no nos satisface en su forma actual como Ud. sabe. Después de varias lecturas a escritores mexicanos decidimos que lo que Ud. necesita – para realmente hacer del *Petróleo* la gran película que sintetice la lucha de nuestros pueblos contra los monopolios extranjeros – es una gran cantidad de información, historias humanas, hechos reales, pequeños y heroicos, etc. »

et ce compte tenu d'un fossé interculturel évident. Cependant et malgré l'aide apportée, *El petróleo*, sera lui aussi laissé à l'abandon par le scénariste italien.

Mexico mío

Le troisième projet, le plus zavattinien et le plus abouti de tous, a pour titre *Mexico mío*, et se trouve bien entendu calqué sur le film fantôme *Italia mia* évoqué précédemment²⁴⁹. Gabriel Rodríguez Álvarez nous apprend que les notes prises en vue de la réalisation d'*Italia mia* furent traduites et utilisées en partie par Carlos Velo, en charge de la réalisation du film, pour servir de base à *México mío*²⁵⁰. Cesare Zavattini évoque les premières orientations de ce scénario dès septembre 1955 :

« Une sorte de panorama national du travail du peuple conduit par une orientation documentaire et humaine, empreinte de réalité [...] du paysan au mineur, du fabricant de chewing-gum au pompiste, du commis itinérant au cheminot et au camionneur, de l'électricien au fondeur, sans oublier le porteur. Tous filmés dans l'exercice de leurs fonctions, avec leurs émotions et leurs sentiments quotidiens²⁵¹. »

Comme dans le cas d'*El petróleo*, Manuel Barbachano Ponce forme un groupe d'écrivains pour travailler à la recompilation d'informations parmi lesquelles Zavattini ira piocher ce qu'il jugera nécessaire à l'écriture des *raccontini* mexicains. Ces informations s'avèrent aussi bien relatives à l'architecture qu'à la religion, à l'archéologie, aux arts, à la cuisine, à la danse, au sport, à la flore et à la faune, à l'histoire, à la musique, aux indiens, aux volcans, etc. Cependant et comme dans le cas des deux autres scénarii déjà évoqués, l'engouement de l'italien s'essouffle rapidement. En octobre 1958, dans un courrier à Carlos Velo, il est encore question de cette réalisation et *Mexico mío* doit devenir, selon le scénariste, « une réalisation belle et utile²⁵² », capable de faire surgir « un Mexique grandiose et naturellement surprenant mais surtout un Mexique du quotidien, populaire, qui travaille, qui sue, qui lutte et dans

²⁴⁹ Arch. CZ - Interview a Piero Nelli, octobre 1957

« Ho fatto *Messico mio* come avrei fatto *Italia mia*, come vorrei fare *Russia mia*. »

²⁵⁰ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel, *op. cit.*, p. 22

²⁵¹ « Cesare Zavattini tiene la línea general de sus tres films sobre nuestro país » in *Cine Mundial*, 8 septembre 1955

« Una especie de panorama nacional del trabajo del pueblo sobre una línea documental humana, en fin muy real, del campesino al minero, chiclero, petrolero, del peón caminero al ferrocarrilero, camionero, del electricista al fundidor, sin dejar fuera al mecapanero. Todos ellos vistos en sus acciones, emociones y sentimientos diarios. »

²⁵² Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à VELO Carlos, 5 octobre 1958

« una bella e utile impresa »

lequel cohabitent, comme dans d'autres pays, comme en Italie par exemple, des manifestations de puissance, de bien-être, de progrès et de retard²⁵³ ».

En accord avec la théorie zavattinienne du *pedinamento*, il est alors question de limiter la durée fictionnelle à vingt-quatre heures. Carlos Velo lui envoie, à la fin de l'année 1958, plusieurs centaines de *raccontini* déjà rédigés²⁵⁴ mais susceptibles d'être modifiées à la moindre remarque de l'italien comme le lui signale son collaborateur mexicain : « Vos conseils, Zavattini, je les reçois comme ceux d'un maître que j'admire et que je respecte²⁵⁵ ». Le réalisateur ajoute dans ce courrier que le matériel nécessaire, d'une valeur d'un demi-million de pesos mexicains, a déjà été acheté en vue du tournage du film.

Paulo Antonio Paranaguá évoque également le projet de *Mexico mío* dans son article *Le vieux rebelle et l'Amérique Latine : un compromis autour du néoréalisme* et fait état d'un scénario final mais non finalisé d'environ trois-cents séquences correspondant à un quart de la durée totale prévue²⁵⁶. Il en rédige alors une description succincte, après consultation des brouillons publiés en annexe de la thèse d'Elvia Vera Soriano et Tarcísio Gustavo Chárraga Pineda intitulée *Cesare Zavattini en México (un documento para la historia del cine nacional)*²⁵⁷ :

« *Mexico mío* démarre sur des images des pyramides les plus connues telles que Teotihuacán, Palenque ou Chichen-Itzá. Les volcans et les prises de vues aériennes introduisent le vol d'un aigle royal, qui deviendra un leitmotiv. D'autres actions reviendront ainsi s'insérer dans un vaste parcours de la géographie humaine du Mexique, une famille qui tisse des chapeaux, un groupe de femmes, une équipe de prospecteurs de pétrole, des pêcheurs, une bourgade mixteca, des céramistes indiens, des muletiers, un autobus sur la route entre Oaxaca et Mexico, des intermédiaires et des vendeurs sur des marchés populaires, des petits pasteurs, des exécutants de la fameuse danse dite des voltigeurs, des cueilleurs de coton, des vendeurs de journaux à la criée, la

²⁵³ *Ibidem*

« un Messico sí grandioso e naturalmente sorprendente ma soprattutto un Messico quotidiano, popolare, che lavora, che suda, che lotta, nel quale si alternano, come in altri paesi, come in Italia per esempio, visioni di potenza, di benessere, di progresso, con visioni di arretratezza. »

²⁵⁴ Arch. CZ - VELO Carlos, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 22 septembre 1958

« La selección ha sido muy laboriosa, porque he manejado 5000 fichas diversas, de las cuales, tras muchos tanteos, me quedé con 1000 definitivas. [...] los *raccontini* sirven de núcleo para agrupar los temas y resolver las uniones o contrastes de un lugar a otro. »

²⁵⁵ Arch. CZ - VELO Carlos, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 novembre 1958

« Sus consejos, Zavattini, son recibidos como la orientación de un maestro al que admiro y respeto. »

²⁵⁶ PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme », *op. cit.*, p. 131-139

²⁵⁷ SORIANO Vera, CHÁRRAGA PINEDA Tarcísio Gustavo, *Cesare Zavattini en México (un documento para la historia del cine nacional)*, UNAM, ENEP Acatlán, 1985, 389 p.

main d'œuvre désireuse d'émigrer vers les Etats-Unis. Les indigènes sont particulièrement mis en valeur [...]. Plusieurs danses et cérémonies du riche folklore mexicain sont également évoquées. Les fameux *corridos* ne sont point oubliés. Parfois le scénario procède par contraste, ailleurs par association ou accumulation d'un même type d'activités filmées dans diverses régions du pays. Malgré l'insertion de petites anecdotes, les *raccontini*, comme disait Zavattini, prédomine un point de vue documenté, quasiment ethnographique²⁵⁸. »

Cependant et malgré un état d'avancement manifeste, *México mío*, tout comme *Italia mía*, restera sur le papier et rejoindra au rang des projets mexicains avortés *El anillo mágico* et *El petróleo*, sans plus d'explication de la part des protagonistes de cette collaboration râtée.

Un échec cinglant

Avant même que ne se confirme l'échec total des projets mexicains à la fin des années cinquante, le sérieux de Cesare Zavattini suscite sur place méfiance et suspicion et, lors de son second séjour, sa démarche professionnelle est alors déjà largement commentée dans la presse mexicaine. Ainsi le journal *Noticias* s'inquiète-t-il, dès la mi-août 1955, de l'avancée des projets cinématographiques entrepris avec Teleproducciones et publie un article au titre explicite, à savoir *Zabattini [sic] retourne en Italie et n'a rien écrit* :

« L'écrivain, qui a été embauché par Manuel Barbachano Ponce pour écrire deux scénarii susceptibles d'être portés à l'écran, n'en a toujours pas esquissé un seul au jour d'aujourd'hui²⁵⁹. »

Cesare Zavattini quitte en effet le Mexique au début du mois de septembre 1955, sans avoir finalisé les projets envisagés et il est alors question d'un nouveau séjour au Mexique dans les mois qui suivent, de façon à poursuivre cette collaboration²⁶⁰. Dans son ensemble, la presse mexicaine n'est pas tendre vis-à-vis de l'italien et fait état des largesses de Manuel Barbachano Ponce, qui a payé tous les frais de séjour ainsi que le voyage de l'italien, sans obtenir le moindre résultat en retour. Un débat s'instaure

²⁵⁸ PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme », *op. cit.*, p. 132

²⁵⁹ « Zabattini [sic] regresa a Italia y no ha escrito nada » in *Noticias*, 13 août 1955

« El escritor que ha sido contratado por Manuel Barbachano Ponce para que le escriba dos asuntos para llevarlos a la pantalla, a la fecha no ha iniciado tan sólo uno. [...] »

²⁶⁰ Ce séjour aura lieu de juillet à août 1957.

bientôt par journaux interposés, après le départ du scénariste. Le journal cité précédemment évoque un épilogue décevant et écrit que « durant son séjour au Mexique, Zavattini s'est contenté de visiter divers endroits afin de s'acclimater pour écrire le ou les scénarii pour lesquels il a été payé²⁶¹ ». *El Redondel* soutient quant à lui le scénariste dans un article signé par le journaliste Carlos Mora et intitulé *Zavattini, victime de rancœurs injustifiées* :

« Dans un article que nous avons lu il y a quelques jours dans un journal de la capitale, figure un de ces sous-titres qui n'aspire qu'à tourmenter quelqu'un. Le sous-titre dit que Zavattini a quitté le Mexique où il n'a fait que tenir une conférence [...] Mais Zavattini a fait bien plus que cela [...] Zavattini a parcouru notre pays avec les yeux grands ouverts [...] Zavattini n'a fait aucun mal à ces personnes [...] alors, pourquoi outrager le réalisateur [sic] italien ? Il semble, comme nous le disions précédemment, que Zavattini insupporte tout bonnement ces personnes qui l'attaquent et agissent avec leur plume comme les matons de prison qui assassinent leur prochain à cause d'un regard déplacé²⁶². »

La réponse de *Novedades* à Carlos Mora ne se fait pas attendre et une tribune, datée du 6 septembre 1955, rappelle une fois encore que Zavattini n'a pas satisfait le contrat de départ passé avec Manuel Barbachano Ponce :

« Le sympathique Carlitos Mora est un bon ami et c'est pourquoi il mérite que j'ajoute quelque chose à l'utilisation injustifiée, voire à l'usage abusif, qu'il fait de sa salive. C'est moi qui ai rédigé le chapeau sur Zavattini qui l'a tant énervé, et dans lequel je disais à quelque chose près : « Zavattini est parti et il n'a fait que donner une conférence. » Tout simplement mon cher ami Carlos Mora. Selon les informations qui nous ont été données et si je ne m'abuse, Zavattini est venu au Mexique parce qu'il était sous contrat avec Barbachano. Il a été reçu de façon cordiale, comme il est de mise au Mexique. Ont été rédigés nombre d'articles sur ce qu'il allait faire au Mexique. Et, naturellement, notre cinéma semblait se réjouir d'une telle acquisition. Et soudainement, Zavattini

²⁶¹ « Hoy regresó a Italia Cessare [sic] Savattini [sic] » in *Noticias*, Mexico, 1 septembre 1955

« Durante el tiempo que estuvo en México, solamente se dedicó a visitar diferentes lugares con el fin de ambientarse para escribir el o los argumentos para los que se le contrató. »

²⁶² MORA Carlos, « Zavattini, víctima de inquinas injustificadas » in *El Redondel*, 4 septembre 1955

« En una nota que leímos hace unos días en un diario capitalino figura [...] uno de esos encabezados que denotan el afán de zaherir a una persona. [...] El encabezado dice que Zavattini se fue de México donde todo lo que hizo fue dar una conferencia. [...] Pero es que Zavattini hizo muchísimas cosas más [...] Zavattini recorrió nuestro país con los ojos muy abiertos. [...] Zavattini no les ha hecho ningún daño a esas personas [...] entonces ¿A qué ese afán de molestar al realizador [sic] italiano? Parece que, como decíamos antes, a esas personas que lo atacan “les cae mal” Zavattini, lisa y llanamente y proceden con la pluma como esos matones de cantina que asesinan a un prójimo simplemente porque “me miró feo”.

s'en va. Voilà toute l'histoire Carlitos [...] Il n'y a jamais eu aucune volonté de l'importuner. [...] Nous sommes francs et nous appelons un chat un chat²⁶³. »

Gabriel Rodríguez Álvarez évoque lui aussi le débat qu'à pu susciter la présence du scénariste italien dans le microcosme du cinéma mexicain et ajoute que certains remirent même en question l'invitation formulée par Manuel Barbachano Ponce, y voyant là une perte d'argent qui aurait pu être utilisé pour appuyer des talents nationaux²⁶⁴. Ces vives réactions sont compréhensibles dans la mesure où les deux films mexicains pour lesquels Zavattini a été payé ne seront effectivement jamais réalisés. Le fossé interculturel peut expliquer en partie l'échec de cette collaboration. Cette méconnaissance du terrain est d'ailleurs assumée par Cesare Zavattini qui, à son retour du Mexique, confie à l'ensemble de l'équipe de Teleproducciones :

« [...] quelques semaines après être rentré, je me suis senti assez perdu ; j'ai senti que j'avais vu et écouté un millième de ce que j'aurais dû voir et écouter, et que je ne pouvais rien écrire quant à une nation étrangère sans y avoir vécu au moins un an. [...] je regrette de ne pas avoir vécu au moins une semaine en contact direct avec une famille de paysans, dans un petit village où j'aurais pu voir les gens effectuer les plus infimes actions, depuis leur réveil le matin jusqu'à ce qu'ils s'endorment le soir, et les écouter parler de choses normales²⁶⁵. »

S'ajoute cependant à cette explication plausible une absence de suivi manifeste, de la part de l'italien, concernant les différents projets travaillés à distance. Comme précédemment observé à la lecture des différents courriers échangés, la correspondance entre Zavattini et les différents contacts nommés pour mener à bien les projets cinématographiques mexicains s'effiloche de mois en mois jusqu'en 1959 : les réponses traînent en longueur, et devant cette absence d'engouement, les uns et les

²⁶³ MIRABAL, « Crisol » in *Novedades*, 6 septembre 1955

« Buen amigo es el cordial Carlitos Mora y por eso merece que le diga algo respecto a su injustificado uso y hasta abuso del líquido biliar. Yo redacté la cabeza acerca de Zavattini que tanto le ha enojado, y en la cual más o menos se decía: "Se fue Zavattini y lo único que hizo fue dar una conferencia." Sencillo mi estimado amigo Carlos Mora. Zavattini, según nos informaron vino a México contratado por Barbachano si no me equivoco. Se le recibió con la cordialidad propia de México. Se escribieron muchas cuartillas acerca de lo que iba a hacer en México. Y nuestro cine pareció sonreírse, cosa natural, por tal adquisición. Y de repente, Zavattini se va. Eso fue todo Carlitos [...] No existía afán caprichoso de molestarle. [...] Somos claros y a las feás no las llamamos guapas ni a los tontos los tratamos como listos. »

²⁶⁴ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel, *op. cit.*, p. 21

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 93-94

« [...] algunas semanas después de volver, ya me sentí bastante perdido; sentí que había visto y escuchado la milésima parte de lo que habría tenido que ver y escuchar, y que no se podía escribir nada que tratase de una nación extranjera sin vivir allá un año por lo menos. [...] me arrepiento de no haber vivido por lo menos una semana en contacto directo con una familia de campesinos, en un pueblito donde se podía ver la gente en sus mínimas acciones, desde cuando se levantan por la mañana hasta cuando se duermen por la noche, escuchándola hablar de cosas normales.»

autres finissent par se rejeter la balle déclarant continuellement attendre les avancées de l'autre. Des rencontres physiques sont plusieurs fois envisagées, à Rome ou bien à Mexico, afin de mettre un point final au plan prévisionnel mais les discussions restent sans suite. Le troisième séjour de l'italien au Mexique, en 1957, ne fera pas non plus avancer les choses. Tour à tour les principaux intéressés s'excusent mutuellement de leur silence prolongé dû à une surcharge de travail, des problèmes personnels ou bien des soucis de santé, souvent évoqués dans le cas de Cesare Zavattini. C'est ainsi que s'éloigne peu à peu le prisme d'un néoréalisme mexicain parrainé par le célèbre scénariste et Paulo Antonio Paranaguá écrit très justement à ce sujet que malgré la présence de ce dernier, le néoréalisme est resté velléitaire au Mexique²⁶⁶. Outre cette observation, il est à noter que la carrière latino-américaine de Zavattini est d'ores-et-déjà compromise et que l'expérience cubaine ne confortera en rien l'idée d'un néoréalisme exporté avec succès en terre mexicaine et cubaine par son principal théoricien.

Les suites cubaines du contrat de Teleproducciones

Durant ses deux premiers séjours cubains, soit en décembre 1953 puis en septembre 1955, le scénariste italien attire toute l'attention des membres de la Société Culturelle Nuestro Tiempo qui, comme vu précédemment, démontre alors un intérêt tout particulier envers le courant néoréaliste, que cela soit dans le choix de ses programmations, à l'occasion de la rédaction de leurs critiques cinématographiques, ou bien encore dans le cadre des conférences proposées.

Fort d'une première rencontre en décembre 1953, Alfredo Guevara instaure ensuite une correspondance assidue avec l'italien. En février 1954, le cubain lui fait parvenir le compte rendu de l'intervention qu'il a donnée avec Alberto Lattuada durant son premier séjour havanais, conférence au cours de laquelle ont tour à tour été abordés les interrogations liées aux conclusions du récent Congrès de Parme, le problème de la censure en Italie, les conséquences de la guerre et du fascisme, les problèmes de production, l'importance des ciné-clubs et enfin l'essence même du néoréalisme. En juin 1954, le même Alfredo Guevara réaffirme à Cesare Zavattini l'envie profonde qui

²⁶⁶ PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América latina*, op. cit., p. 196

anime les cubains de suivre ses pas. Aucune collaboration ne se dessine encore mais les aspirations à réaliser un film néoréaliste sont évidentes :

« Le cinéma cubain est en train de naître. Il n'existe pas encore d'orientation, de ligne maîtresse, ni même de production stable. [...] Et c'est dans cette conjoncture qu'au sein des ciné-clubs nous avons lancé une idée, une solution : mettre à profit l'expérience néoréaliste²⁶⁷. »

Si le *Mégano* [Julio García Espinosa, 1955] incarnera concrètement cette *mise à profit* en 1955, un autre projet filmique néoréaliste animera, durant un temps, les membres de *Nuestro Tiempo*. Ce projet se trouve être compris dans le contrat passé entre Cesare Zavattini et le producteur mexicain Manuel Barbachano Ponce, évoqué précédemment. L'italien s'est en effet engagé, au début de l'année 1955, à réaliser deux scénarii destinés au Mexique et un troisième destiné à Cuba²⁶⁸. Ainsi, grâce au parrainage du producteur mexicain, il est enfin question de mener à bien une première collaboration professionnelle entre Cesare Zavattini et les cubains de *Nuestro Tiempo*.

Cuba mía

Suite à l'engagement pris auprès de Teleproducciones, Zavattini rejoint l'île de Cuba en compagnie de Manuel Barbachano Ponce et de Fernando Gamboa au mois de septembre 1955. Cependant, bien loin du mois et demi d'immersion préconisé dans les termes de son contrat, l'italien ne séjourne sur place que durant une courte semaine. Au cours de ces quelques jours, le scénariste doit parvenir à envisager un sujet de scénario susceptible de donner lieu à la réalisation escomptée. Comme de coutume, ses collaborateurs locaux sont mis à contribution pour lui proposer des pistes d'écriture envisageables.

Un projet intitulé *Tiempo muerto* [ou *La zafra*] concernant la saison morte de la récolte de la canne à sucre est alors vaguement mentionné. José Massip et Tomás Gutiérrez Alea y travaillent durant l'année 1955 après le court séjour de Zavattini. Ils visitent ainsi, entre autres, la région sucrière de Canasí et collectent une douzaine

²⁶⁷ Arch. CZ - GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 10 juin 1954

« El cine cubano está naciendo. No existe aún una orientación, una línea, ni aún una producción estable. [...] Y esta es la coyuntura en que los cine-clubs hemos lanzado una idea, una solución: aprovechar la experiencia neorrealista. »

²⁶⁸ Cette contribution du producteur mexicain à la cinématographie cubaine s'explique en grande partie par les liens amicaux qui l'unissent à Alfredo Guevara avec lequel il a déjà travaillé dans le cadre de la réalisation d'une série télévisée mexicaine lancée en 1953 et intitulée *Cine-Verdad*.

d'idées de scénarii qu'ils doivent ensuite faire parvenir à la production mexicaine à la fin du mois d'octobre 1955. Teleproducciones est ensuite chargé de faire suivre ces ébauches à Cesare Zavattini en Italie.

Outre ce projet émanant des cubains de Nuestro Tiempo, l'italien ne se décourage pas et tente, une nouvelle fois, d'adapter le projet avorté *Italia mía* au contexte cubain. L'évocation de ce scénario, logiquement intitulé *Cuba mía*, est notamment évoquée par Jesús Vega dans le numéro 129 de la revue *Cine Cubano*, numéro publié en 1990 et entièrement consacré à Cesare Zavattini, quelques mois après le décès de celui-ci :

« Les réunions avec les cinéastes cubains portèrent leurs fruits et il fut question d'un projet de réalisation intitulé *Cuba mía*, version cubaine de *Italia mía*, dans lequel seraient présentés divers aspects importants de notre réalité à travers de petites histoires, et une conception très libre des images. Même si ce projet ne s'est pas concrétisé, faute de soucis de production, ce fut une expérience mémorable et le préambule d'une collaboration qui, sans le savoir à l'époque, allait se concrétiser à la libération de Cuba²⁶⁹. »

Cuba mía a également été évoqué par Alfredo Guevara dans l'ouvrage déjà cité qu'il consacre au scénariste italien. L'auteur relate notamment les orientations méthodologiques proposées par Zavattini lui-même, en vue de l'écriture de ce scénario :

« Zavattini m'a proposé [...] de me placer dans des lieux stratégiques, sans rien faire, et de ne pas attirer l'attention sur moi pendant un long moment, durant une ou deux heures, jusqu'à me faire passer pour un habitué des lieux et faire partie du paysage et seulement alors, commencer à prendre des notes sur tout ce qui se passait autour de moi, sur ces situations significatives ou caractéristiques qui devaient nécessairement se produire selon lui. Seule la sélection du lieu et de l'ambiance recherchée devait être prévue à l'avance, tout comme la volonté de rejeter l'exceptionnel ou l'évidence. Zavattini voulait que je me concentre sur le petit détail ayant trait aux personnes anonymes, sans relief, ceux dont la parole n'atteint jamais le premier plan et restent, quasiment toujours en toile de fond des événements et des grandes figures qui peuplent encore et encore l'Histoire. Et c'est en cela que nous pouvons apprécier son

²⁶⁹ VEGA Jesús, « Cesare Zavattini : alma del neorealismo » in *Cine Cubano* n°129, 1990, p. 43

« Fruto de esas reuniones con los cineastas cubanos fue el intento de realización de un proyecto llamado *Cuba mía* versión cubana de *Italia mía* donde a través de pequeñas historias, con plena libertad en la concepción de imágenes, se presentarían aspectos importantes de nuestra realidad. Este proyecto, a pesar de no concretarse por falta de producción, resultó una notable experiencia y el preámbulo de una colaboración que, sin saberlo entonces, se llevaría a cabo en Cuba libre. »

amour de l'infime, ou son désir de rendre à chacun, dans l'art comme dans la société, une certaine dignité²⁷⁰. »

Par la suite, Alfredo Guevara retranscrit plus de soixante-dix pages de notes éparses prises en vue de la réalisation de ce projet cinématographique. L'auteur s'attribue le contenu de ces pages en introduction, par un usage discontinu de la première personne du singulier, et par ce commentaire laconique :

« [...] je peux parler de méthode avec plus d'assurance, au regard de l'expérience personnelle que j'ai eue avec lui [Cesare Zavattini] lors de l'élaboration d'un premier schéma que j'appellerais *scénario pour Cuba mía* et que j'ai osé reproduire ici²⁷¹. »

S'il ne nous a pas été donné de vérifier la véracité de cette appropriation, il est en revanche certain que cette première ébauche, quel(s) qu'en soi(en)t le ou les auteurs de *Nuestro Tiempo*, répond drastiquement aux suggestions de Zavattini. Y est scrupuleusement mis au point un véritable *anecdotaire*²⁷² cubain, basé sur des dizaines de *raccontini*. Quatre composantes idiosyncrasiques incontournables sont alors intégrées au scénario :

Est retenue en premier lieu la géographie si particulière de l'île caribéenne dont la configuration, toute en longueur, évoque celle d'un caïman. Il est fait état de l'importance de la vie maritime, de la présence des montagnes dotées d'une végétation exceptionnelle, du climat cubain, des perturbations météorologiques, des cyclones, des ressources minières, etc. *Cuba mía* pourrait être l'occasion, est-il précisé, de dépeindre cette terre riche en contrastes et de filmer sa population de part et d'autre de l'île.

²⁷⁰ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 293-294

« Zavattini me propuso [...] situarme en lugares estratégicos, sin hacer nada, y tratando de no llamar la atención por un largo período, una o dos horas, hasta resultar alguien habitual, parte del *paisaje*, y solo entonces comenzar a tomar notas de todo cuanto sucedía a mi alrededor, en busca de situaciones significativas o caracterizadoras que él consideraba acabarían por darse. Solo resultaba pensada de antemano la selección del sitio, del ambiente buscado, y la voluntad de rechazar todo lo excepcional o de primer plano. Zavattini quería que me volcara sobre el pequeño detalle referido a la gente *sin nombre*, sin relieve, aquellos cuya palabra no alcanza casi nunca el primer plano y quedan, casi siempre, como telón de fondo de los acontecimientos y de grandes figuras que llenan una y otra vez la historia. Y es aquí donde podemos apreciar su amor a lo pequeño, o afán de devolver a cada cual, en el arte, como en la sociedad, esa cierta dignidad. »

²⁷¹ *Ibidem*, p. 293

« [...] puedo hablar con más seguridad de método a partir de la experiencia personal que con él tuve en la elaboración de un primer esquema, que llamaré escenario para *Cuba mía*, que me he atrevido a reproducir ahora. »

²⁷² *Ibidem*, p. 297

«anecdotario»

Est ensuite abordée l'exploitation sucrière, essentielle au pays. La culture de la canne à sucre offre deux points de repères temporels plus significatifs encore que les saisons, au demeurant plutôt effacées sous ces latitudes : ces repères temporels sont la *zafra*, période d'abondance et de festivités, et le *tiempo muerto*, période de pauvreté et de privations. Ces deux périodes régissent ainsi la vie de la population rurale cubaine qui, une fois la récolte terminée, subit un chômage massif²⁷³.

Intervient ensuite la question de la religion, des origines ethniques et du racisme, mais également celle du métissage et du syncrétisme caractérisant la population cubaine. Ce syncrétisme est alors illustré par une anecdote particulièrement évocatrice mettant en scène une vieille dame qui, mendiant à la sortie d'une église, remerciait ses bienfaiteurs catholiques en priant pour que *Chango* les protège.

C'est enfin de la danse et de la musique dont il est question, deux dénominateurs communs à l'ensemble de la population cubaine, est-il précisé. Une suite de saynètes représentatives est envisagée, depuis le carnaval annuel de Santiago de Cuba, jusqu'aux dérivés du *danzón* dansés à Matanzas et à Cárdenas, en passant par le *sucu-sucu*²⁷⁴, la *conga* et la *rumba*. L'idée première est donc ici d'allier la musique à l'environnement géographique et de donner à voir une exploration musicale de l'île de Cuba.

Une fois ces quelques lignes directrices tracées, quelques saynètes plus précises sont rapportées par Alfredo Guevara. Cinquante-trois *raccontini* sont esquissés plus ou moins brièvement et listés pêle-mêle les uns à la suite des autres : un vendeur de café ambulant havanais joue les figurants dans un film qu'il ne pourra pas voir, faute de pouvoir payer le ticket d'entrée ; dans la vallée du Yumurí, un jeune paysan sauve de peu un moineau d'un boa aussi maléfique que légendaire appelé Majá de Santa María ; les paysans d'une ferme se préparent à affronter un cyclone ; des spéléologues découvrent des fresques indiennes sur les parois d'une grotte obscure tandis que les paysans qui les accompagnent se réjouissent d'y trouver une source d'eau potable ; les dockers embarquent les sacs de sucre à bord des bateaux à Cienfuegos en vue de leur exportation ; des paysans profitent de leur jour de repos dominical pour aider l'un des leurs à construire son *bohío*, tout en partageant une bouteille de rhum bon marché sur un air de *guajira* ; des vendeurs de fruits et de sucreries tentent de gagner quelques sous auprès des passagers d'un train au départ du village de San Luís ; des femmes de Nueva

²⁷³ Le projet de scénario de Tomás Gutiérrez Alea et de José Massip intitulé *Tiempo muerto* serait alors intégré à celui de *Cuba mía*.

²⁷⁴ Style musical originaire de l'île des Pins (île de la Jeunesse après 1959)

Gerona sur l'Île des Pins mettent en conserve les langoustes fraîchement pêchées ; les enfants des quartiers populaires fabriquent eux-mêmes leurs jouets de fortune ; des écoliers chantent l'hymne national devant le drapeau cubain ; un marchand ambulant vend une amulette à une jeune fille pour l'aider à trouver l'amour ; de jeunes garçons jouent au base-ball dans la rue tandis que leurs mères s'époumonent à les appeler depuis leurs balcons ; une femme de bonne condition se dispute avec le chauffeur noir du bus qui la ramène à son domicile ; des hommes et des femmes issus de la classe ouvrière viennent se distraire lors d'une *fonda* organisée aux abords du port de La Havane et y déguster un plat de *moros y cristianos* ; des visiteurs viennent se recueillir sur la tombe d'Antonio Maceo à El Cacahual ; on assiste ensuite à un baptême dans un quartier périphérique de La Havane ; à l'enterrement d'un vétéran de la guerre d'indépendance dans la capitale et à une procession en l'honneur de la Vierge de la Charité à Regla. D'autres séquences flashes font état des combats de coqs en campagne, d'un mariage paysan, d'une célébration *bembé*²⁷⁵ et d'une rumba au célèbre cabaret Chori. Enfin, des cultivateurs de bananes à Baracoa, des vendeurs de chapeaux de paille à Trinidad, des marchands de mangues dans le quartier havanais de Sitios et les habitants d'un solar en manque d'eau potable viennent compléter cette immense galerie de portraits. L'ensemble répond ainsi aux objectifs fixés par Zavattini pour *Italia mía* et *Mexico mío*, soit un film sans scénario né d'un contact direct avec la réalité nationale. La cinquantaine de propositions rédigées offre, selon les enseignements du maître, une multitude de détails en lien avec une cubanité affirmée.

Comme il est donné de le constater, le travail préparatoire est déjà grandement amorcé mais le *Cuba mía* zavattinien restera à l'état d'ébauche. Ce film-fantôme zavattinien avorté tour à tour en Italie puis au Mexique, le sera donc également à Cuba, touché semble-t-il par une étrange malédiction. Ce nouvel échec s'explique en partie par la difficulté de mener à bien une collaboration à distance, mais aussi, comme le souligne Cecilia Ricciarelli, à cause d'un climat répressif peu propice à ce type de projet cinématographique²⁷⁶. Les notes éditées par Alfredo Guevara font en effet état d'une Cuba populaire en prise avec des préoccupations sociales et sociétales telles que le manque d'eau potable ou bien encore le racisme ambiant. Malgré une retenue certaine,

²⁷⁵ Pratique parmi d'autres liées à la *santería*.

²⁷⁶ RICCIARELLI Cecilia, *Le cinéma cubain après la Révolution*, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004, p. 27

ces saynètes restent symptomatiques de la situation précaire dans laquelle survit une grande partie de la population cubaine, aux prises avec la dictature batistienne.

Italia mia aura ainsi été proposé à la fois au Mexique et à Cuba par Cesare Zavattini, pour qui ce projet incarne la forme la plus aboutie de son expérimentation néoréaliste. Il s'inscrit en effet dans la continuité logique de la réflexion du scénariste qui, après *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] et ses séquences en temps réel, avait, durant l'année suivante, expérimenté un réalisme d'ordre documentaire à l'occasion de l'écriture de chacun des épisodes du film à sketches *L'amore in città* [Francesco Maselli, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, 1953]. *Italia mia* cherchait alors à repousser les limites atteintes par ces deux dernières réalisations, proposant un film sans aucun sujet, basé intégralement sur le quotidien de petites gens, et sur les mille et uns détails infimes ayant trait à leur cadre de vie. Au regard de cette expérience jusqu'au-boutiste, *Sciuscìa* [Vittorio De Sica, 1946], *Ladri di biciclette* [Vittorio De Sica, 1948] ou bien encore *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952] en deviendraient presque des films d'action... Il est d'ores et déjà à noter que, malgré ces échecs successifs, le paradigme d'*Italia mia*, continuera d'occuper l'esprit du scénariste durant les années suivantes et notamment après la Révolution, lors du troisième et dernier séjour de l'italien à Cuba. Le *Cuba mia* abandonné se matérialisera ainsi, en substance, sous les traits d'une proposition de scénario intitulé *Habana hoy* qui restera elle aussi sans suite, mais également sous la forme d'une rubrique journalistique publiée par le journal italien *Paese Sera* en 1960.

De Cuba mia à Cuba 1960

Après la Révolution cubaine, Cesare Zavattini cherche toujours à réinvestir le projet filmique inabouti de *Cuba mia*. Si l'échec d'*Italia mia* avait, en son temps, donné lieu à l'ouvrage *Un paese, portrait d'un village italien* ; celui de *Cuba mia* trouvera un palliatif sous la forme d'une série d'articles de presse publiée en Italie. Entretemps, Zavattini avait vaguement évoqué l'écriture d'un livre faisant suite à son troisième séjour sur l'île caribéenne²⁷⁷. L'ouvrage en question devait évoquer aussi bien les sites historiques ayant abrité les événements révolutionnaires, que les lieux caractéristiques et représentatifs de la nation cubaine, à la ville comme à la campagne. Chaque

277 Arch. CZ – Libro presentado por Cesare Zavattini, ilustrado con fotos y breves textos explicativos sobre Cuba y su Revolución, janvier 1960, 1 p.

photographie se serait alors accompagnée d'un commentaire de Cesare Zavattini et le livre aurait été imprimé en Italie puis traduit pour être distribué à l'international, de façon à participer, selon l'auteur, à la compréhension de la réalité historique révolutionnaire, en proposant un point de vue supposé plus objectif puisqu'émanant d'un observateur étranger. Ce projet n'aboutira pas non plus mais sera en revanche publiée une interview fleuve de Cesare Zavattini dans le quotidien communiste *Paese Sera*, à son retour de Cuba. Du 21 au 30 avril 1960, le journal lui consacre sept doubles pages²⁷⁸. Cesare Zavattini fait part au journaliste Gianfranco Corsini de ses impressions et révèle quelques aspects fondamentaux de la culture cubaine, évoquant de nombreux détails disparates ayant retenu son attention durant ses visites et ses échanges avec la population. Les sept sessions d'entretien portent alors les titres suivants : *Cuba 1960*²⁷⁹, *Marti est le symbole de la Révolution*²⁸⁰, *La réforme de Fidel*²⁸¹, *Castro met un frein au rhum et au casino*²⁸², *les casernes se transforment en école*²⁸³, *Ma rencontre avec Fidel Castro*²⁸⁴ et *Adieu La Havane*²⁸⁵.

Il retient de son séjour la figure de José Martí, évoque la beauté des femmes, s'émerveille devant la richesse de la flore et de la faune, admire l'armée rebelle, la réforme agraire, celle du logement et la lutte contre l'analphabétisme. Il est enchanté par la culture afro-cubaine, la musique et la danse et évoque la place prépondérante de l'artiste au sein du processus révolutionnaire. Le carnaval, le daiquiri, le base-ball, les voitures américaines sont autant de détails évoqués par le scénariste. Il évoque également les ressources économiques de l'île, la culture du café, du tabac, du riz, du sucre et le projet d'exploitation de gisements de pétrole. Il discute par ailleurs avec Gianfranco Corsini de la presse d'opposition malintentionnée à l'égard de Fidel Castro, ainsi que de l'anticommunisme environnant. Zavattini aborde les guerres

²⁷⁸ Alfredo Guevara retranscrit dans *Ese diamantino corazón de la verdad*, l'intégralité des articles traduits en espagnol et précise que ce récit de voyage a également été publié par la revue *Bohemia* en octobre 1960.

²⁷⁹ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini » in *Paese Sera*, 21-22 avril 1960

²⁸⁰ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Martí è il simbolo della Rivoluzione » in *Paese Sera*, 22-23 avril 1960

²⁸¹ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : la reforma di Fidel » in *Paese Sera*, 23-24 avril 1960

²⁸² CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Castro stringe i freni per il rhum e il casinò » in *Paese Sera*, 26-27 avril 1960

²⁸³ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : le caserme diventano scuole » in *Paese Sera*, 27-28 avril 1960

²⁸⁴ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : i miei incontri con Fidel Castro » in *Paese Sera*, 29-30 avril 1960

²⁸⁵ CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Addio Avana » in *Paese Sera*, 30-31 avril 1960

d'indépendance ainsi que l'attentat du Maine, puis les dictatures successives ayant fait de La Havane ce *bordel des Etats-Unis* dans lequel le rhum, la drogue, la prostitution et le jeu constituaient une vanne commerciale non négligeable. Il condamne enfin l'organisation des *latifundios* et la discrimination raciale qui caractérisaient la Cuba prérévolutionnaire. Les personnages historiques côtoient au cours de cette interview les musiciens, les danseurs, les peintres et les écrivains cubains les plus emblématiques : Antonio Maceo et Carlos Manuel de Céspedes, José Antonio Echeverría, Celia Sánchez, Ernesto Guevara, Carlos Puebla, Wifredo Lam, Alicia Alonso, Nicolas Guillén et Fernando Ortiz, viennent ainsi ponctuer le récit de Cesare Zavattini et des photographies illustrent ses propos : on y découvre, entre autres, des paysans récoltant la canne à sucre durant la *zafra* et des manifestations massives dans les rues de la capitale en soutien à la Révolution. Cinq des sept articles intègrent par ailleurs des clichés de Fidel Castro. Sur l'un d'entre eux, l'italien apparaît en pleine discussion avec le premier ministre et en dresse un portrait fort élogieux.

L'histoire se répète et il en va de même pour les prétentions artistiques somme toutes démesurées de l'italien. A l'instar de l'ouvrage *Un paese* venu compenser sa déception à l'égard du film avorté *Italia mía*, l'interview fleuve *Cuba 1960*, apparaît en conclusion comme lot de consolation et seul aboutissement concret du projet cinématographique de *Cuba mía* lancé en 1955.

Cuba baila [Julio García Espinosa, 1960]

Si le *Cuba mía* zavattinien a de toute évidence été délaissé, reste à déterminer ce que devient alors la proposition de contrat de Teleproducciones comprenant la réalisation d'un film tourné à Cuba. Face au désengagement de Zavattini vis-à-vis de l'écriture de ce scénario, Manuel Barbachano Ponce décide malgré tout de produire le film pour lequel il s'est engagé vis-à-vis des cubains en 1955. L'accord reste donc de mise et c'est cinq ans plus tard que sortira sur les écrans le fruit de cette collaboration entre le producteur mexicain et l'équipe de *Nuestro Tiempo*, soit un an après la Révolution cubaine.

Une paternité désavouée

Le film produit, venant remplacer *Cuba mía* dans les termes du contrat est basé sur un scénario écrit par Julio García Espinosa avant 1959 et intitulé *Cuba baila*. Cesare Zavattini avait déjà eu vaguement écho de cet autre projet par Manuel Barbachano Ponce lors de son second séjour mexicain, comme en témoigne ce courrier que Julio García Espinosa adresse à l'italien le 14 août 1955 :

« Il y a quelques jours, j'ai reçu cette nouvelle : "Zavattini a aimé ton scénario. Barbachano dit que tu dois le retravailler rapidement." Vous vous imaginerez donc dans quel état je me trouve. Je suis content. Je suis très content. Et fier qui plus est, car, que peut-il y avoir de bon dans ce scénario mis à part le léger reflet du travail que vous - et vous principalement - vous nous inculquez ? Le scénario de *Cuba baila* n'est pas encore terminé. Mais maintenant que vos paroles encourageantes me sont parvenues, je vais me reconcentrer. Je vais trouver le temps nécessaire, je ne sais pas, peut-être vais-je travailler trente heures par jour, mais je terminerai bientôt ce scénario. Je disais d'ailleurs à Barbachano que ce scénario était mon plus grand espoir. Vous l'avez maintenant rendu réel. Merci. Votre ami et disciple Julio García Espinosa²⁸⁶. »

Aucun autre courrier figurant dans le fonds d'archives consulté ne permet de constater une participation tangible de l'italien à l'écriture du scénario de Julio García Espinosa, mises à part ces quelques remarques formulées à la hâte au producteur mexicain.

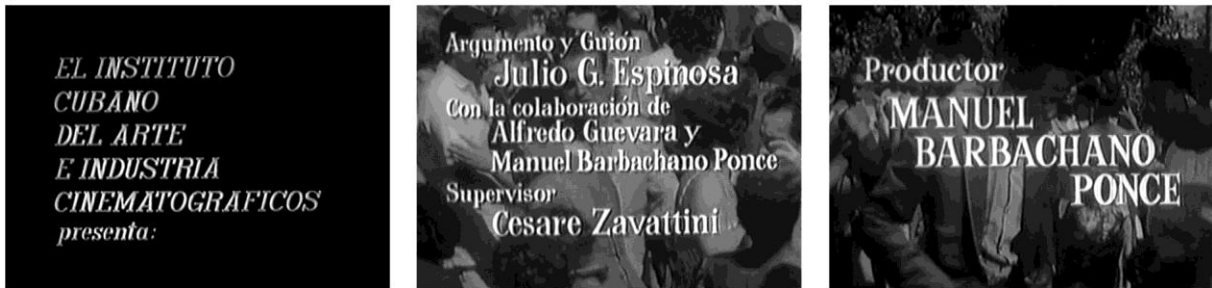
Cependant, les archives de l'ICAIC comprennent une version de l'aval du contrat initial de 1955 de Teleproducciones, revu et corrigé en 1959, dans laquelle figure noir sur blanc le nom du scénariste italien. *Cuba baila* est alors évoqué en ces termes :

²⁸⁶ Arch. CZ - GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 14 août 1955

« Hace unos días recibí esta noticia: "Zavattini se ha entusiasmado con tu argumento. Dice Barbachano que trabajes, rápido, en él." Usted se puede imaginar cómo ando. Estoy contento. Estoy muy contento. Además muy orgulloso porque, ¿qué puede haber de bueno en ese argumento sino el pequeño reflejo de la labor que usted - usted principalmente - nos viene enseñando? [...] mi argumento Cuba Baila no está aún terminado. Pero ahora han llegado sus palabras alentadoras y me concentro de nuevo en él. Voy a buscar el tiempo necesario, no sé, tal vez me haga un día de treinta horas, pero terminaré pronto ese argumento. Ya yo le decía a Barbachano que ese argumento era mi mayor ilusión. Ahora usted me lo vuelve una realidad. Gracias. [...] Su amigo y discípulo Julio García Espinosa. »

« Un scénario cinématographique intitulé *Cuba baila* dont l'auteur est Mr Julio García Espinosa en collaboration avec Mr Cesare Zavattini et l'équipe littéraire des Productions Barbachano Ponce S. A.²⁸⁷ »

Le nom de Cesare Zavattini apparaît par ailleurs au générique du film produit à la fois par Barbachano Ponce et par le jeune ICAIC.



Cuba baila

[Julio García Espinosa, 1960]

Il en va de même concernant certaines versions de l'affiche du film où Zavattini apparaît, là encore, en tant que superviseur de *Cuba baila*. Son nom s'inscrit également en caractère gras dans les articles de presse publiés à l'occasion de sa sortie en salle. Lombardo Sierra écrit ainsi dans *Cinema* :

« La ligne néoréaliste est présente et prépondérante [...] La réalisation signée par Julio García Espinosa est pertinente : ayant à ses côtés Manuel Barbachano Ponce et le grand Zavattini, il ne pouvait en être autrement²⁸⁸. »

La critique de Néstor Alméndros parue dans *Bohemia*, va également dans ce sens :

²⁸⁷ Arch. ICAIC - Contrat de production du film *Cuba baila* de Julio García Espinosa conclu entre l'ICAIC et le producteur Manuel Barbachano Ponce.

« Un gui3n cinematogr3fico titulado *Cuba baila* cuyo autor es el Sr. Julio Garc3a Espinosa con colaboraci3n con el Sr. Cesare Zavattini y el equipo literario de Producciones Barbachano Ponce S. A. »

²⁸⁸ LOMBARDO SIERRA O., « Notas al margen : *Cuba baila* » in *Cinema*, 16 avril 1961

« La l3nea neorrealista est3 presente y omnipotente.[...] Del director, se3or Garc3a Espinosa, es la direcci3n tan acertada, pues teniendo a su lado a Barbachano Ponce y al gran Zavattini no hubo de pasar muy malos ratos.»

« *Cuba baila* est un film très agréable et qui plaira sûrement au public. Le conflit évoqué dans ce film est, de façon certaine, directement en lien avec le néoréalisme italien (Julio a étudié en Italie sans parler du fait que Cesare Zavattini ait apporté sa collaboration au projet)²⁸⁹. »



Arch. ICAIC – Affiche du film *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960]

²⁸⁹ ALMÉNDROS Néstor, « *Cuba baila xxx* », *Bohemia*, 16 avril 1961

« *Cuba baila* es una película muy agradable y que habrá seguramente de gustar al público. El conflicto que en ella se plantea, es cierto, está entroncado directamente con el neorrealismo italiano (Julio había estudiado en Italia sin contar además de que Zavattini colaboró en el proyecto).»

Une opacité autour de la participation effective ou non de l'italien à ce film plane également d'un point de vue historiographique. Bien des années plus tard, subsistent encore nombre de textes faisant allusion à cette paternité. Jorge Ruffinelli écrit ainsi que : « Zavattini [...] supervisa le scénario de *Cuba baila*²⁹⁰ ». Christian Delage, dans l'ouvrage *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, dirigé par Marc Ferro, écrit lui aussi qu'« en 1960 fut produit *Cuba baila* de Julio García Espinosa, critique de la petite-bourgeoisie cubaine, dont le scénario fut coécrit par Cesare Zavattini²⁹¹ ». Avant même de déterminer si *Cuba baila* démontre une quelconque influence néoréaliste, il reste donc primordial de comprendre le rôle joué par Cesare Zavattini dans cette affaire.

L'étude de la correspondance entretenue entre Alfredo Guevara et Cesare Zavattini apporte l'éclairage nécessaire à la compréhension de cette confusion perceptible à de nombreux niveaux. Ainsi, le 11 avril 1961, Alfredo Guevara évoque la sortie en salle du film dans un courrier qu'il adresse au scénariste italien et met, sans le savoir, le feu aux poudres :

« La première de *Cuba baila* fut particulière puisque aucun de ses principaux créateurs, en l'occurrence vous et Julio, n'étaient présents. [...] Nous espérons que vous pourrez bientôt voir, à La Havane ou bien à Rome, *Cuba baila*. [...] lors de la présentation de *Cuba baila* le jour de la première, votre nom a suscité un tonnerre d'applaudissements²⁹². »

Or, dans la réponse envoyée de Rome à Alfredo Guevara le 1^{er} mai 1961, Zavattini expose ses griefs quant à l'utilisation, selon lui abusive, faite de son nom. Il ne souhaite purement et simplement pas être assimilé à ce projet dont la paternité ne lui reviendrait en aucun cas :

« Tu [Alfredo Guevara] m'annonces qu'au moment où est apparu à l'écran le nom de Zavattini il y a eu des applaudissements. Cela me déconcerte. Comment mon nom peut-il figurer ? Moi je n'ai jamais plus eu vent de *Cuba baila* depuis le jour où j'ai émis quelques suggestions de traitement, voilà déjà

²⁹⁰ RUFFINELLI Jorge, *op. cit.*, p. 26

« Zavattini [...] supervisó el guión de *Cuba baila* y colaboró en la escritura del guión de *El joven rebelde*. »

²⁹¹ DELAGE Christian, « Les Amériques latines » in FERRO Marc, FLEURY Béatrice, DELAGE Christian, *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 147

²⁹² GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, *op. cit.*, p. 121-122

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 11 avril 1961

« El estreno de *Cuba baila* ha tenido la particularidad de no contar con sus principales creadores, usted y Julio. [...] Esperamos que pronto pueda ver en La Habana o en Roma, *Cuba baila* [...] Al presentar *Cuba baila* el día del estreno, su nombre levantó una salva de aplausos. »

plusieurs années. Tu ne m'en as pas montré une seule page, absolument rien de ce qui constitue la version actuelle que tu dois avoir retouchée pour des raisons évidentes. Je vous ai, à l'époque, apporté ma contribution amicale et désintéressée, mais il n'était en aucun cas question, de façon implicite ou explicite, d'une coresponsabilité effective de ma part. [...] Tu comprendras qu'il n'est pas juste, ni d'un point de vue professionnel, ni d'un point de vue moral et artistique, que je prenne la responsabilité de la valeur de ce film, film auquel j'ai apporté une collaboration minimale. [...] Vous avez été très généreux et affectueux envers moi en affirmant que j'avais influencé votre œuvre cinématographique ainsi que l'esprit de l'Institut que tu diriges avec la passion et la compétence qui te sont propres, mais lorsque ma signature est associée à telle ou telle production spécifique, il est naturellement nécessaire que ma contribution existe de façon concrète et telle que vous la qualifiez. Ce fut là le seul et unique point noir de mon inoubliable rencontre avec toi et les autres amis²⁹³. »

Une vingtaine de jours plus tard, Zavattini, dont le premier courrier est resté sans réponse, insiste une nouvelle fois auprès de Guevara afin de ne pas être associé à l'équipe du film. *Cuba baila* doit alors être présenté au Festival de Locarno et l'italien s'inquiète visiblement de savoir si son nom a bien été effacé du générique :

« Cher Alfredo, je n'ai pas encore reçu de réponse à la lettre que je t'ai écrite [...] dans laquelle je te parlais de la grande surprise que j'ai eue quand j'ai su que mon nom apparaissait au générique de *Cuba Baila*. Et je te priais de bien vouloir remédier à ceci. [...] Je n'arrive toujours pas à comprendre comment, ayant de toute évidence à cœur l'intention de faire apparaître mon nom parmi les collaborateurs du film, tu n'aies pas senti le besoin de me demander mon autorisation tandis que j'étais à Cuba et surtout que tu n'aies pas pensé à me montrer une copie ou du moins à échanger quelques mots à ce sujet. Tu ne m'en as pas touché un seul mot. [...] Tu ne m'as pas fait la moindre petite communication quant aux lieux et aux acteurs, et si je n'avais pas rencontré par hasard Julio [García Espinosa] et Barbachano au cabaret du Tropicana je n'aurais jamais su la seule chose que je sais, à savoir que le Tropicana est un des lieux de tournage du film. Maintenant cher Alfredo, avec le sens de la

²⁹³ *Ibidem*, p. 132-133

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 1^{er} mai 1961

« Tú [Alfredo Guevara] me anuncias que al aparecer en la pantalla el nombre Zavattini hubo aplausos. Esto me aturde. ¿Cómo puede estar mi nombre? Yo de *Cuba baila* no he sabido más nada, casi nada, de aquello que hace largos años en que di una sugerencia para el tratamiento. No me mostraste una hoja de papel, cualquier cosa de la actual versión, que habrás tocado y retocado por motivos obvios. Os di en aquel momento mi aporte amistoso desinteresado, pero no era cuestión alguna explícita o implícita de una co-responsabilidad efectiva mía. [...] Tú comprendes que no es justo, ni de un punto de vista profesional, ni de un punto de vista moral y artístico, que yo me tome la responsabilidad mutua del valor que tenga el filme, de un filme al cual he dado una colaboración remota [...] Ustedes han sido muy generosos y afectuosos conmigo afirmando que vuestra obra cinematográfica tiene una cierta influencia mía en sus programas y en el espíritu del Instituto que tú diriges con tu personal pasión y competencia, pero por cuanto resguarda a la firma sobre éste o aquel específico producto, necesita naturalmente que se allane cuando mi contribución exista en la forma concreta que lo califican. [...] Fue éste el único defecto de mi inolvidable contacto contigo y con los demás amigos. »

mesure qui te distingue, tu ne t'étonneras pas que je ne veuille pas figurer dans *Cuba Baila* [...]»²⁹⁴. »

Zavattini n'a en effet visiblement pas consulté le scénario finalisé de *Cuba baila*, en témoigne cette remarque qu'il formule à Alfredo Guevara dans un courrier précédent daté du 6 mars 1960, avant que n'éclate la discorde :

« [...] je n'ai pas osé vous demander de jeter un coup d'œil au scénario de *Cuentos [Historias de la Revolución]* ni à celui de *Cuba baila* de peur de vous sembler envahissant »²⁹⁵. »

Alfredo Guevara ne donne finalement d'explication plausible au scénariste, visiblement très contrarié, qu'en septembre 1961 :

« Manuel Barbachano Ponce nous a donné une explication concernant le générique de *Cuba baila*, à Julio à Locarno, et à moi-même à Mexico. Pour lui, votre travail se trouve inclus dans le contrat financier conclu avec lui »²⁹⁶. »

La responsabilité est ainsi aimablement rejetée sur Manuel Barbachano Ponce qui aurait donné l'injonction de faire figurer le nom de Zavattini au générique, dans la mesure où celui-ci était impliqué dans les termes du contrat de 1955 ayant finalement donné lieu, bien des années plus tard, à *Cuba baila*. Or, si ce dernier remplace, dans les termes du contrat, le *Cuba mía* avorté de Cesare Zavattini, les deux films ne partagent cependant rien en commun, si ce n'est un titre similaire. Outre cette explication d'ordre légal, cette confusion autour de la paternité de *Cuba baila* trouve une autre explication : il est en effet évident que le parrainage de Cesare Zavattini est un argument de vente

²⁹⁴ Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 27 mai 1961

« Caro Alfredo, non ho ricevuto ancora risposta alla lettera che ti ho scritto [...] in cui ti parlavo della grossa sorpresa che avevo avuto sapendo da te che il mio nome appariva nel cast di *Cuba baila*. E ti pregavo di provvedere affinché si rimediasse alla cosa. [...] Non riesco ancora a capire come mai voi, avendo evidentemente nell'animo il proposito di farmi apparire pubblicamente tra i collaboratori dello script, del film, non abbiate sentito il bisogno di domandarmi, intanto che ero lì a Cuba l'autorizzazione, e soprattutto non abbiate pensato di farmi vedere il copione, e di scambiare insomma almeno qualche parola al proposito. Non una sillaba mi diceste. [...] Neppure mi faceste la più piccola comunicazione relativa ai luoghi e agli attori, e se non avessi trovato, per caso, Julio e Barbachano alla "balera" della Tropicana sul fiume, non saprei la sola cosa che so, e cioè la Tropicana è uno dei luoghi in cui si svolge il film. Ora, caro Alfredo, con il senso della misura che distingue, non puoi meravigliarti che io non voglia apparire in *Cuba baila* [...]»

²⁹⁵ Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 6 mars 1960

« [...] non ho osato chiedervi di farmi dare una occhiata ai copioni di *Cuentos [Historias de la Revolución]* e al copione di *Cuba baila* per il timore di sembrarvi invadente. »

²⁹⁶ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 147

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 13 septembre 1961

« En Locarno a Julio y en México a mí [Manuel Barbachano Ponce] nos ha dado una explicación sobre los créditos de *Cuba baila*. Él supone su trabajo – el vuestro – incluido en el contrato financiero contraído por él para sus guiones de México. »

intéressant pour le jeune ICAIC qui doit alors promouvoir ses premières productions d'un genre nouveau, et ce, même si la participation de celui-ci s'avère insignifiante, comme en témoignent les précédents courriers.

Au-delà de l'éthique professionnelle qu'il démontre alors, il est manifeste que Cesare Zavattini ne souhaite tout simplement pas, de son côté, être assimilé à un projet cinématographique sans grande valeur artistique dont il n'est responsable en aucun cas. Cette utilisation abusive faite de son nom donnera alors indéniablement lieu à une dissension majeure dans les rapports entretenus par la suite entre le scénariste italien et les cubains.

Si *Cuba baila* est désavoué par Zavattini, le lien filial qui unit le long-métrage à l'ICAIC n'en reste pas moins confus. Comme cela a été régulièrement rappelé, la réalisation du film est chronologiquement antérieure à celle d'*Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], l'ICAIC ne souhaitant visiblement pas faire porter l'étendard de la première production icaicienne au film de Julio García Espinosa. Sa sortie en salle sera donc reculée de façon à ce que le film de Tomás Gutiérrez Alea, reste symboliquement le premier opus filmique de la Révolution cubaine. *Cuba baila* ne répond pas aux objectifs fixés : l'époque diégétique choisie est antérieure à 1959 mais ne traite pas de l'épopée de la libération. Le dernier carton du générique formule d'ailleurs, en ce sens, un avertissement préliminaire destiné à préciser que le film n'est pas une réalisation prérévolutionnaire, comme il pourrait être donné de le penser à première vue :

Esta historia pudo suceder en Cuba en cualquier período pasado de su vida republicana. Hoy la clase media despierta y la politiquería ha sido liquidada.

Si ce carton s'avère nécessaire, c'est que le film est déjà dépassé, voire anachronique et hors propos vis-à-vis des objectifs récents, notamment fixés par la Loi 169. En outre, aucun des numéros de la revue icaicienne *Cine Cubano* ne traite de la sortie du film et seule une affiche est publiée dans le numéro 4 en 1960. Par la suite, il est à peine cité dans la biographie consacrée à Julio García Espinosa dans le numéro 23 publié en 1964. De la même façon, la revue ne consacre qu'un très court encart à *Cuba baila* lorsque celui-ci est présenté au Festival de Prague en 1963. Cette constatation étonne d'autant plus qu'en cette année 1960, la matière manque fondamentalement à la mise en valeur du tout jeune ICAIC. Ainsi, alors même que les productions restent

insuffisantes et que le bilan n'est pas encore concluant, il est fait abstraction de ce premier coup d'essai. Le film semble donc désavoué par tous et si le détachement de Zavattini s'explique de façon concrète par une participation inexistante, le désintérêt de l'ICAIC trouve quant à lui des explications plus complexes liées à la portée idéologique de ce film, souvent hâtivement étiqueté néoréaliste.

Cuba baila est-il néoréaliste ?

Bien des critiques et des historiens du cinéma cubain ont effectivement suggéré, de façon quelque peu expéditive, l'influence néoréaliste de *Cuba baila*²⁹⁷. Celle-ci s'avère pourtant fortement discutable, voire uniquement motivée par la pseudo-participation de Cesare Zavattini à l'écriture du scénario.

En effet, et outre cet argument extra-filmique, *Cuba baila* ne présente aucune *constante néoréaliste* manifeste et ne répond donc en rien à ce paradigme cinématographique. Entre autres observations, les acteurs sont tous professionnels, leur environnement géographique est absent, et la lumière est factice. Quant à l'intrigue du film, elle repose sur des considérations bien éloignées de celles des fictions italiennes d'après-guerre et plus encore, des fictions latino-américaines d'influence néoréaliste abordées au cours de la première partie de cette étude : *Cuba baila* expose les déboires de Flora, une mère de famille souhaitant organiser une cérémonie luxueuse pour les quinze ans de sa fille Marcia. Ramón, son mari, sait que les modestes ressources de la famille ne suffiront pas à une telle célébration et tente de raisonner sa femme quant à ses aspirations bien trop ambitieuses. Suite à de nombreuses déconvenues, Flora accepte finalement de revoir ses exigences à la baisse et la fête se déroule finalement en toute simplicité dans un jardin public de La Havane où jouent, à cette occasion, un groupe de musiciens noirs. Le film est ainsi construit autour d'un portrait de la classe moyenne havanaise oscillant entre le microcosme des classes dirigeantes au sein duquel elle souhaiterait être admise, et la classe populaire constituant son entourage immédiat et vers laquelle elle trouvera finalement le réconfort escompté, dans un happy-end prônant la tolérance et l'amitié.

²⁹⁷ FORNET Ambrosio, « Trente ans de cinéma dans la Révolution » in PARANAGUA Paulo Antonio, *Le cinéma cubain*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p. 80
« D'un point de vue du style les deux films [*Cuba baila* et *Historias de la Revolución*] payaient leur tribut au néoréalisme [...] »

Notons par ailleurs que la représentation des classes populaires se détache fondamentalement d'une approche néoréaliste. Celles-ci sont cantonnées à quelques apparitions occasionnelles, à savoir lors d'un bal populaire, durant un meeting politique et durant la fête d'anniversaire de Marcia. Dans les trois séquences citées, la population s'occupe à une seule et même activité, à savoir la danse. Lors de la première séquence, des hommes et des femmes à la peau noire s'agitent au rythme d'un *danzón* et tous affichent un sourire engageant. Comme l'indique le titre du film, qui entre alors en résonance avec l'image, le peuple cubain se plaît à danser au son des percussions. Bientôt s'impose un cadrage particulièrement serré qui matérialise le corps à corps sensuel des danseurs. Quelques gros plans grivois ne retiennent soudain plus que les décolletés et les fesses des femmes, leur coupant allégrement la tête.



Cuba baila

[Julio García Espinosa, 1960]

Les femmes issues des classes populaires sont ainsi représentées à plusieurs reprises, muettes et sensuelles. Ainsi chez l'épicier, situé en face de l'appartement de la famille Rodríguez, un homme est accoudé au comptoir et fixe son attention sur une femme pulpeuse dansant pour lui au rythme d'un jukebox. Il en va de même dans le cabaret *El Tropicana* où Ramón passe une partie de la nuit à s'enivrer, après s'être disputé avec sa femme. La danseuse qui s'agitte devant lui ne porte qu'un bikini à

plumes et, même les fresques murales soulignent alors le pouvoir érotique des femmes cubaines.

Les classes populaires havanaises interviennent également lors du meeting du sénateur Hernández Suárez. Les partisans du sénateur sont juchés sur une estrade aux côtés de ce dernier, en attendant le début de son discours. La place est vide et aucun habitant n'a effectué le déplacement pour écouter le politicien véreux. L'équipe de campagne envoie alors une camionnette faire le tour du quartier pour rameuter les foules. Sur cette camionnette, se trouve un orchestre composé d'un trompettiste et de plusieurs percussionnistes. Au son de la *charanga*, les badauds abandonnent soudain leurs occupations pour suivre le véhicule en dansant, comme envoûtés. S'instaure un champ contre champ entre les musiciens recrutés par le sénateur en contre-plongée et la foule de passants en plongée. Tel un charmeur de serpent, le trompettiste mène cette population qui le suit alors docilement jusqu'au lieu du meeting. Au cours de cette parade improvisée, le convoi rencontre plusieurs personnes postées à une pompe à eau asséchée. Voyant passer le groupe de danseurs, ils oublient subitement leurs soucis, brandissent leurs seaux vides au-dessus de leur tête en guise de salut et se joignent, euphoriques, au défilé festif.



Cuba baila

[Julio García Espinosa, 1960]

Arrivés sur les lieux du meeting, ils applaudissent comme des automates aux propos du sénateur en campagne. Sans crier gare, les esprits s'échauffent, la situation s'envenime et les badauds se violentent les uns les autres sans raison clairement établie, tels des êtres instinctifs et primitifs laissant jaillir leur animalité.

Cuba baila, même sous couvert d'une dimension satirique, adopte une approche tout à fait superficielle d'une population cubaine ayant le rythme dans la peau, ce que le

titre du long-métrage sous-entend par ailleurs. Alors même qu'il s'agit-là du premier long-métrage de fiction postrévolutionnaire, le film cumule les topiques et les caricatures rétrogrades qui caractérisaient nombre de réalisations antérieures à 1959, et que Juan Antonio García Borrero associe à la construction d'un Cuba exotique :

« L'impondérable sensualité de nos mulâtresses, le talent sans pareil pour la drague, la passion pour la danse et le Habana Club, l'habile paresse des noirs et, en général, l'irresponsabilité collective maquillée derrière l'idée que nous sommes des gens disposés à tout, ce qui explique que nous laissons tout à moitié fait²⁹⁸. »

Cette formule à succès fut en effet particulièrement exploitée au sein de la production préévolutionnaire dans des films aux titres explicites tels que *Cuba canta y baila* [Manuel de la Pedrosa, 1951] ou bien encore *Ritmos de Cuba* [Ernesto Caparrós, 1942] a propos duquel Emmanuel Vincenot commente :

« *Ritmos de Cuba* construit un discours sur la nation qui repose essentiellement sur la musique et qui s'articule autour de quelques icônes facilement assimilables (la guitare guajira, le negrito musicien, la mulata explosive). Les cubains sont représentés comme un peuple de danseurs et de musiciens, les autres facettes de la réalité cubaine étant presque totalement ignorées²⁹⁹. »

Force est de constater que le descriptif s'appliquant à ce type de productions préévolutionnaires s'adapte également au cas de *Cuba baila*. Le premier long-métrage réalisé par l'ICAIC aurait ainsi renouvelé des formules pourtant dénigrées au plus haut point par l'Institut ayant la ferme intention de faire *tabula rasa* du passé cinématographique cubain. Ceci expliquerait bien entendu l'absence d'attachement de ce dernier envers un film dorénavant hors propos duquel Julio García Espinosa dira en 2001 :

²⁹⁸ GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *La edad de la herejía*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2002, p. 53

« la inmejorable sensualidad de nuestras mulatas, el sin par talento para el choteo, la pasión por el baile y el Habana Club, la pícara haraganería de los negros y, en sentido general, la irresponsabilidad colectiva disfrazada con la fama de que somos gente emprendedora para todo, por lo que todo lo dejamos a medias. »

²⁹⁹ VINCENOT Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, op. cit., p. 345

« *Cuba baila* fut ce qu'il fut. Cela ne pouvait pas en être autrement. [...] Quinze ans plus tard je répondrai à cet essai raté avec un autre film : *Son o no son* assumait aussi l'héritage du théâtre populaire mais cette fois-ci en le transgressant³⁰⁰. »

Le réalisateur évoque enfin le fait qu'il s'agissait à l'époque du seul scénario déjà prêt et disponible et qu'il ne fut nullement question d'un choix argumenté. *Cuba baila* n'en reste pas moins, en conclusion, un premier coup d'essai raté pour l'ICAIC et la source d'une importante mésentente avec Cesare Zavattini.

³⁰⁰ Arch. ICAIC - Discours de Julio García Espinosa lors de la remise de son titre de Docteur Honoris Causa en Art, 2001, p. 34

« *Cuba baila* fue lo que fue. No podía ser de otra manera. [...] Quince años después respondería a este intento fallido con otra película: *Son o no son*, también asumía la herencia del teatro popular pero, en esta ocasión, para transgredirla.»

Chapitre 8

Zavattini sous contrat avec l'ICAIC

La collaboration professionnelle menée entre Cesare Zavattini et Cuba ne s'arrêtera pas sur le constat d'échec de l'année 1955 et le projet délaissé de *Cuba mía*. Cinq mois après la victoire de l'armée rebelle, le scénariste, à l'image de nombreux autres artistes européens déjà évoqués, manifeste par écrit son désir d'apporter sa contribution à l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. Ainsi, dans un courrier daté du 11 juin 1959, Zavattini affirme à Alfredo Guevara, alors nommé à la tête de l'ICAIC, être prêt à faire prochainement sa valise. Si le scénariste se trouve à cette époque si disponible, c'est que sa carrière connaît un ralentissement évident, depuis le déclin du néoréalisme intervenu au milieu des années cinquante. Dans ce même courrier, l'italien fait alors allusion à plusieurs échecs consécutifs et à un désœuvrement évident :

« En ce qui concerne le cinéma je ne suis pas très occupé. De Sica n'a pas trouvé de financement pour mon scénario *Il giudizio universale*, terminé depuis un an déjà, et je travaille sur un autre scénario, que je ne parviendrai sûrement à vendre à aucun producteur, qui s'intitule *Le cocu et la guerre*. [...] Je suis à l'entière disposition de l'Institut Cubain du Cinéma, prêt à me rendre utile³⁰¹. »

Il est également à noter qu'à cette époque, Cesare Zavattini accepte des commandes qui ne lui correspondent parfois que modérément, à l'image du contrat qu'il

³⁰¹ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 40-41

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 11 juin 1959

« En cuanto al cine estoy haciendo bastante poco. De Sica no ha encontrado todavía el financiamiento para mi guión *A las dieciocho comienza el juicio final*, concluido desde hace ya un año, y estoy trabajando en otro guión que probablemente no lograré entregar a ningún productor, se llama *El cornudo y la guerra*. [...] Estoy a la total disposición del Instituto Cubano de Cinematografía, en todo lo que yo pueda serles de utilidad.»

passé pour l'écriture du scénario de science fiction d'*Atomic war bride* [1960] du yougoslave Veljko Bulajic. A la veille de signer son contrat avec l'ICAIC, l'italien se trouve donc manifestement dans une instabilité artistique et professionnelle.

Le scénariste passe finalement un contrat à la fin de l'année 1959 avec l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques, contrat en partie basé sur celui passé précédemment avec le producteur Manuel Barbachano Ponce. Les termes définitifs de cet accord sont énumérés dans un courrier envoyé par Alfredo Guevara à l'italien le 19 novembre 1959³⁰². Il stipule que Zavattini est embauché afin de mettre au point un scénario original. Ce travail doit être effectué dans la limite de deux mois à compter de son arrivée à La Havane, prévue pour le début du mois de décembre. Le contrat prévoit, en outre, une aide ponctuelle de Cesare Zavattini, chargé d'émettre des suggestions en vue de la réalisation et du montage de courts et de longs métrages alors produits par l'ICAIC. En contrepartie, l'Institut s'engage à le rémunérer à hauteur de 20 000 dollars versés en trois fois : 7 000 dollars lui seront réglés fin novembre avant son départ de Rome, 7 000 dollars supplémentaires seront versés au bout d'un mois et les 6 000 dollars restants, trois ou quatre jours avant son retour en Italie. Ses faux frais à Cuba seront quant à eux pris en charge à hauteur de trente dollars journaliers. Le montant du cachet, ainsi que les conditions de paiement, sont fixés par Zavattini lui-même. Détail étonnant, le digne représentant du néoréalisme ne souhaite pas voyager en seconde classe et le précise expressément dans ses doléances :

« Le voyage aller-retour en première classe avec couchette (cela ne relève pas d'un luxe mais bien de la volonté de ne pas perdre de précieuses nuits dans l'avion comme cela m'arrive systématiquement) devra être à vos frais³⁰³. »

Les conditions sont acceptées par les deux parties et l'arrivée de Cesare Zavattini à Cuba est finalement programmée pour le 11 décembre 1959. Alfredo Guevara écrit alors au scénariste avant sa venue :

³⁰² Arch. CZ - GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 19 novembre 1959

³⁰³ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 54

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 9 octobre 1959

« El viaje de ida y vuelta en primera clase con litera (no se trata de un lujo sino del intento de no perder sistemáticamente, como siempre me sucede, noches preciosas en el avión), deberá ser a vuestro cargo. »

« Nous sommes désormais et plus que jamais convaincus que votre contribution au cinéma cubain nous aidera à mettre à profit toutes les expériences mais aussi toute la force du néoréalisme au service d'un cinéma-conscience que vous nous avez appris à aimer³⁰⁴. »

Ce séjour est donc plein de promesses pour l'équipe de l'ICAIC qui attend beaucoup de cette collaboration et semble convaincue de l'adaptabilité du néoréalisme au nouveau contexte révolutionnaire.

Propositions scénaristiques

A son arrivée en décembre 1959, l'italien est secondé dans sa tâche par un groupe de collaborateurs cubains ayant pour mission de l'accompagner et de l'orienter dans sa réflexion, mais également de lui soumettre quelques orientations scénaristiques souhaitées par l'ICAIC. Ce groupe de travail se compose alors de José Massip, de José Hernández, d'Hector García Mesa, d'Oscar Torres, de Manuel Octavio Gómez, de Fausto Canel, de Mercedes Cortázar, de René Jordán, de Jaime Sarusky et de Fermín Borges. Dans un article publié dans le premier numéro de *Cine Cubano*, peu de temps après le retour de Zavattini en Italie, les collaborateurs cités évoquent alors cette expérience avec bienveillance et tous saluent l'homme de cinéma et son enseignement³⁰⁵ : Fausto Canel affirme ainsi que la présence de Zavattini a été d'une grande importance dans leur apprentissage ; Héctor García Mesa évoque une opportunité unique de travailler avec un homme de talent, généreux et hautement professionnel, José Massip considère les sessions zavattiniennes comme une des étapes les plus brillantes de la cinématographie cubaine ; Manuel Octavio Gómez écrit que marcher aux côtés de Zavattini est une expérience des plus surprenantes, l'homme étant capable de donner de la valeur aux moindres détails du quotidien ; René Jordán salue son aptitude à imaginer, encore et toujours, de nouveaux sujets et admire son humilité naturelle, son optimisme et sa confiance en la bonté innée de l'homme ; quant à José Hernández, il encense sa capacité à travailler en équipe.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 62

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 22 octobre 1959

« Ahora más que nunca estamos convencidos de que su contribución al cine cubano nos ayudará a aprovechar todas las experiencias y también toda la fuerza del neorrealismo al servicio de un cine-conciencia que usted nos enseñó a amar.»

³⁰⁵ « Jóvenes cineastas opinan sobre Zavattini » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p.43

Durant les premières réunions, il est prévu d'informer Cesare Zavattini sur l'actuelle situation politique cubaine et de lui transmettre les projets de scénarii déjà envisagés par les membres de l'équipe. Comme l'avaient précédemment fait les producteurs mexicains de Teleproducciones, plusieurs visites de la capitale sont également programmées dans les jours qui suivent son arrivée, pour que l'italien s'acclimate au mieux avant de commencer à travailler³⁰⁶. Une visite de la forteresse du Morro fait suite à celle de La Cabaña. Dans la partie Est de la ville, Zavattini découvre les nouveaux logements de l'INAV (Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda) destinés aux ouvriers. S'ensuit une visite du cimetière Colón puis de l'ancien campement militaire de Columbia rebaptisé Ciudad Libertad. La Plaza del Vapor, les rues Águila, San Rafael, Galiano et Neptuno font également partie de l'itinéraire, et un détour par les rues Crespo et Bernal laisse entrevoir à l'italien le quartier des prostituées. Le lendemain, il découvre le marché de la Rue Cristina. Le programme comprend également une visite de la raffinerie de sucre Toledo basée sur la municipalité de Marianao. Cesare Zavattini est ensuite convié à la Direction de la Culture de l'Armée Rebelle (DNCER). Quelques festivités populaires font également partie du programme : l'italien découvre ainsi les combats de coqs et les soirées arrosées à la Bodeguita del Medio. Enfin, un voyage à Oriente a également été organisé pour lui permettre de découvrir la Sierra Maestra. On sait également que Zavattini a assisté à une partie du procès d'Hubert Matos, figure de la Révolution cubaine, condamné pour trahison et sédition, après avoir refusé d'appuyer l'orientation politique adoptée par le gouvernement. Enfin, le scénariste a pu s'entretenir durant plusieurs heures avec Fidel Castro, à la veille de son retour pour l'Italie, rencontre immortalisée bien sûr par plusieurs photographies.

Durant les sessions de travail, l'italien évoque auprès de ses collaborateurs l'art d'écrire un scénario et travaille ensuite à plusieurs projets, laissés plus tard à l'abandon au profit d'un seul. Ces propositions, formulées préalablement au choix du scénario d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962] se trouvent listées et détaillées dans un compte rendu rédigé en espagnol par les collaborateurs cubains et conservé dans les Archives Zavattini sous le titre *Lavori cinematografici non realizzati*³⁰⁷. Ces ébauches scénaristiques émanent de Cesare Zavattini mais aussi, souvent, de l'équipe cubaine

³⁰⁶ Arch. ZA - Lugares visitados por el Sr. Cesare Zavattini, 2 p.

³⁰⁷ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

collaborant à ses côtés. Le compte rendu de ces réunions de travail fait ainsi état, en une centaine de pages, de quatorze projets listés et explicités dans l'ordre suivant : *Asalto al Palacio*, *El asalto al Cuartel Moncada*, *Atentado Cowley*, *Cándido*, *Color contra color/Lucha de colores*, *La historia de La Habana/Habana hoy*, *La invasión*, *El pequeño dictador*, *El premio gordo*, *La prensa amarilla/El director*, *¡Qué suerte tiene el cubano !*, *Romeo y Julieta*, *Tiempo muerto* et *William Soler*. Certains sont à peine ébauchés et n'occupent qu'un ou deux feuillets : c'est le cas de *Cándido*, *Color contra color/Lucha de colores*, *La historia de La Habana/Habana hoy*, *La invasión*, *El premio gordo*, *¡Qué suerte tiene el cubano !*, *Romeo y Julieta* et *William Soler*. En revanche, *Asalto al Palacio*, *El asalto al Cuartel Moncada*, *Atentado Cowley*, *La prensa amarilla/El director*, *Tiempo muerto* et surtout *El pequeño dictador* bénéficient d'un traitement beaucoup plus approfondi. Un quinzième sujet, intitulé *Revolución en Cuba*, est mentionné en marge des quatorze premiers, dans la mesure où il regrouperait plusieurs des projets déjà évoqués. Pour chaque sujet envisagé, un synopsis est avancé et quelques informations générales d'ordre historique ou économique ayant trait au sujet, sont parfois ajoutées. Il est intéressant de noter par ailleurs que les remarques formulées par Cesare Zavattini, qu'elles soient positives ou négatives, se trouvent, dans quelques cas, listées en discours indirect libre, au sein d'une rubrique qui lui incombe, et dans laquelle se trouvent également répertoriées toutes les hypothèses formulées par ses soins en vue de l'amélioration de certains sujets.

Outre cette source majeure, quelques autres témoignages font également allusion, bien que partiellement, à ces projets filmiques restés sans suite. Ainsi, en 2006, ont été publiés plusieurs scénarii écrits par Zavattini au sein d'un ouvrage intitulé *Cesare Zavattini - Uomo vieni fuori ! : Soggetti per il cinema editi e inediti*³⁰⁸. Au sein de cet ouvrage, publié par Orio Calderon, figure ainsi le scénario délaissé d'*El pequeño dictador*. Julio García Espinosa se réfère par ailleurs brièvement à quelques uns des projets lors de la conférence qu'il donne le 1^{er} mars 1962 au cinéma La Rampa, à l'occasion de la sortie nationale d'*El joven rebelde* :

³⁰⁸ CALDIRON Orio, Cesare Zavattini, *Uomo, vieni fuori ! : soggetti per il cinema editi e inediti*, Rome, Bulzoni, 2006, 493 p.

« Zavattini est resté un mois [sic] ici, pour s'imprégner de l'ambiance et se documenter à travers des écrits, à travers la réalité même, à travers les entretiens qu'il a réalisés auprès de nombreux rebelles, etc. Et plusieurs idées lui sont venues à l'esprit. Moi, je me souviens que l'une d'elle s'intéressait à la presse à scandale, une autre s'intéressait aux dictateurs latino-américains et il avait également eu l'idée du *Joven rebelde*³⁰⁹. »

José Massip évoque lui-aussi ces projets délaissés dans l'article qu'il publie dans le numéro 155 de *Cine Cubano*, exemplaire quasiment entièrement consacré à Cesare Zavattini³¹⁰. Il illustre notamment son propos par quelques extraits du carnet de notes qui l'accompagnait lors des réunions de travail auxquelles il participa activement³¹¹. Enfin, Paulo Antonio Paranaguá, dans son article *Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme*, évoque quant à lui, très succinctement, *El atentado Cowley*, *Asalto al Palacio*, *Color contra color/Lucha de colores*, *El pequeño dictador*, *La prensa amarilla* et *Revolución en Cuba*³¹². Il fait état, qui plus est, de deux projets supplémentaires, évoqués en une seule ligne, et uniquement dans les conclusions du compte rendu cité. Le premier fait état du retour à la vie civile des combattantes féminines de l'armée rebelle. Quant au deuxième projet intitulé *El negro*, il rend compte de la découverte du cadavre d'un homme noir dans une bouche d'égout de La Havane, en décembre 1958.

Afin d'appréhender au mieux la nature des fictions envisagées dans le cadre de cette collaboration, il semble indispensable d'établir, en préambule, un tour d'horizon de ces différents projets, restés pour certains inédits. On le sait, le savoir-faire zavattinien se voit ici contraint à un cahier des charges fixé en amont, répondant aux obligations idéologiques de ce nouveau cinéma cubain : les films envisagés se doivent avant toute chose d'être *utiles*. Cette précision, maintes fois répétée au cours du compte rendu, ne laisse que peu de doute quant aux attentes de l'Institut et Zavattini, lui-même sous contrat avec l'ICAIC, se doit de suivre les orientations recommandées. Dans une

³⁰⁹ Arch. ICAIC - Conférence de presse donnée au Cinéma La Rampa le 1^{er} mars 1962 à l'occasion de la première du film *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962].

« Zavattini estuvo un mes aquí ambientándose, documentándose a través de textos, a través de la propia realidad, entrevistas que hizo a muchos rebeldes, etc. Y se le ocurrieron varias ideas. Yo recuerdo que entre ellas tenía una sobre la prensa amarilla, tenía otra sobre una sátira a los dictadores latinoamericanos y tenía esta idea del *Joven rebelde*. »

³¹⁰ MASSIP José, « Así hablaba Zavattini » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 50-59

³¹¹ MASSIP José, « Señales de Zavattini: En un antiguo cuaderno de apuntes » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 88-93

³¹² PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme », *op. cit.*, p. 131-139

interview qu'il accorde au premier numéro de *Cine Cubano*, il confirme ainsi que la commande qui lui a été faite répond bien à des objectifs politiques précis :

« Que voulez-vous que fasse l'ICAIC ? Si celui-ci doit faire cinq films : lesquels choisiriez-vous ? Un film sur Paris ? On peut faire un film magnifique sur Paris, sans aucun doute. Mais il est dorénavant nécessaire de faire des films sur la Révolution, son esprit, et son message. [...] Il se peut que le réalisateur ne soit pas bon, mais en aucune façon vous ne pouvez dire que la thématique est mauvaise. Il est nécessaire de dire aux artistes, comme on me l'a dit à moi avant de venir à Cuba : faites le film que vous voulez, mais qu'il soit dans l'esprit de la Révolution. On peut faire un film de science-fiction, un film d'amour, un film sur des fugitifs, sur un paysan, un film sur la psychologie d'un enfant de dix ans, un film dramatique, comique, tragique, historique, et même biblique ; tant qu'il se rapporte à ce grand événement qui concerne six millions de personnes et qui en intéresse des millions d'autres³¹³. »

Cesare Zavattini est donc bien conscient des attentes de ses employeurs mais semble, tout comme eux, se fourvoyer dans l'idée d'une compatibilité cinématographique possible entre cinéma néoréaliste et cinéma révolutionnaire. Pour l'heure, et avant de tirer de quelconques conclusions de cette expérimentation, il doit d'abord être ici fait état des quinze pistes de travail envisagées. Une catégorisation peut être tentée et donnerait à voir tout d'abord les récits d'ordre historique évoquant l'épopée de la libération, les scénarii à portée sociale, et enfin les comédies satiriques et autres genres cinématographiques.

Les récits d'ordre historique

La invasión

La invasión est l'un des sujets les moins développés. Il évoque l'action militaire menée par l'armée rebelle en août 1958, autrement appelée *La marcha de la invasión* : trois-cents hommes partis de la Sierra regagnent à cette date Las Villas, divisés en deux

³¹³ « Una entrevista con Cesare Zavattini » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p.41

« ¿Qué quieren ustedes que el ICAIC haga? Si tiene que hacer cinco films: ¿cuál escogerían ustedes? ¿Un film sobre París? Se puede hacer un magnífico film sobre París, quién lo duda. Pero ahora es necesario hacer films sobre la Revolución, sobre su espíritu, sobre su mensaje. [...] Puede que el realizador no sea bueno; pero no pueden decir de ninguna manera que la temática no es buena. Es justo que se les diga a los artistas, como se me dijo a mí al venir a Cuba: hagan el film que quieran, pero que esté en el espíritu de la Revolución. Puede hacerse un film de ciencia-ficción, de unos amantes, de unos prófugos, de un campesino, un film acerca de la psicología de un niño de diez años, un film dramático, cómico, trágico, histórico, hasta bíblico; pero dar en algún modo este hecho grande que incumbe a seis millones de personas y que interesa a tantos otros millones.»

colonnes, menées respectivement par Camillo Cienfuegos et Ernesto Guevara Il faut, est-il indiqué, sentir la présence de Fidel Castro même s'il n'apparaît pas à l'écran. Il est par ailleurs nécessaire de faire comprendre que l'ennemi est bien mieux équipé, de façon à rendre l'avancée des troupes encore plus spectaculaire. Le film pourrait s'articuler autour de trois phases : les réunions préparatoires de Fidel Castro, Camillo Cienfuegos et Ernesto Guevara, le départ des troupes, et enfin, la rencontre stratégique des deux colonnes. Zavattini s'inquiète alors de la compréhension de cet épisode précis, par un public étranger.

William Soler

William Soler n'est pas davantage développé. Il traite du procès lié à un assassinat commis en janvier 1958, à Santiago de Cuba, par l'armée batistienne. La victime est un jeune garçon de quatorze ans prénommé William Soler. Membre du M-26-7, le très jeune révolutionnaire combattait sous les ordres de Franck País. Selon Zavattini, le scénario devrait s'attacher à reconstituer la vie du garçon à travers les témoignages recueillis auprès de ses camarades, de sa petite amie, de ses professeurs et de ses parents. Cependant, le projet lui semble très fragile dans la mesure où aucune trame narrative n'a encore été ébauchée.

Asalto al Palacio

Une autre des propositions évoquées s'intitule *Asalto al Palacio*. Il y est question de suivre l'histoire de quelques jeunes gens et étudiants ayant participé à la tentative d'assaut du Palais Présidentiel à La Havane le 13 mars 1957. Selon Zavattini, il est nécessaire de dresser préalablement un portrait du milieu universitaire et notamment des personnes ayant participé à cet assaut. Il est également jugé fondamental d'aborder chaque phase spécifique de cette action, depuis les réunions préparatoires et le lieu où celles-ci se déroulaient en passant par l'achat des armes et le choix de la date, jusqu'au déroulement de l'assaut. Le film doit en somme être capable de mettre en avant les enjeux de cette action et les conséquences de cet échec. Le sujet n'est pas retenu mais notons que l'événement historique auquel il se réfère sera abordé à travers le premier volet d'*Historias de la Revolución* de Tomás Gutiérrez Alea, dont le tournage débute quelques semaines plus tard, en janvier 1960.

El asalto al Cuartel Moncada

El asalto al Cuartel Moncada évoque, comme le titre l'indique, l'assaut du 26 juillet 1953 de la Caserne Moncada par quatre-vingt-quinze rebelles, dont Fidel Castro. Ces derniers, peu armés, échouèrent dans leur entreprise et Castro écopa d'une peine d'emprisonnement de six ans dont il sortira finalement libre au bout de neuf mois d'incarcération. Cesare Zavattini juge là encore que le scénario doit comprendre toutes les étapes décisives de cette action majeure, c'est-à-dire les préparatifs, l'assaut et le procès de Fidel Castro. Le fait qu'un acteur incarne le rôle du *Líder Máximo* semble être perçu comme problématique aux yeux de l'équipe. Une autre option est alors proposée par l'italien : il s'agirait, selon lui, de ne pas appréhender l'événement de front mais bien indirectement, depuis la perspective d'un personnage secondaire. Il est ainsi question de centrer le récit autour d'un détail anecdotique, à savoir le mariage d'un des participants à l'assaut. Sa fiancée programme la noce pour le 26 juillet et refuse le moindre changement tandis que le futur époux ne peut évidemment pas la mettre dans la confidence.

Atentado Cowley

Atentado Cowley relate la mort du gouverneur Fermín Cowley, surnommé *l'homme en blanc* mais aussi *le chacal d'Holguín*, et responsable de nombreux assassinats dans la ville du même nom. L'homme fut la cible d'un commando révolutionnaire le 23 novembre 1957 et l'un des combattants nommé Carlos Borjas tira sur Cowley. Après sa mort, Batista mit en place une répression extrêmement musclée pour venger son ami le gouverneur. Zavattini insiste sur la nécessité de s'entretenir avec les protagonistes et les témoins de la scène pour davantage d'authenticité, notamment le chauffeur de Cowley ainsi que Carlos Borjas. Les notes informatives dont Zavattini dispose concernant cet événement sont extrêmement détaillées pour coller au plus près du sujet. Les traits de caractères des protagonistes sont largement décrits et doivent être réinvestis, tout comme les lieux de tournage qui se doivent de correspondre à la réalité historique.

Revolución en Cuba

Il est finalement ajouté que plusieurs de ces projets pourraient prendre la forme d'un film en cinq épisodes de façon à retranscrire les différentes étapes de la lutte insurrectionnelle. Le premier volet évoquerait l'aurore de la Révolution à travers le récit de l'assaut de la Caserne Moncada ; le second volet mettrait en scène le débarquement du Granma et l'arrivée au cœur de la Sierra ; dans le troisième volet la Révolution suivrait son cours et il serait alors question de l'attentat contre Cowley ; le quatrième volet évoquerait quant à lui l'invasion de la capitale ; le dernier volet serait enfin consacré à la fuite de Fulgencio Batista. Cette éventuelle fresque historique en plusieurs épisodes aurait pour titre *Revolución en Cuba*. Il s'agit là pour le scénariste du plus ambitieux des scénarii, dans la mesure où il pourrait regrouper bien des pistes d'écriture évoquées précédemment sous la forme d'un film-enquête nourri par le témoignage de la population et des principaux intéressés.

Les films à portée sociale

Tiempo muerto

Tiempo muerto est un projet déjà évoqué dans le septième chapitre, émanant initialement de Tomás Gutiérrez Alea et José Massip : les deux hommes avaient en effet déjà en tête ce sujet de scénario en 1955, à l'occasion de la conception d'un premier film pensé en collaboration avec Cesare Zavattini. *Tiempo muerto*, comme déjà expliqué, traite des temps morts qu'implique la culture de la canne à sucre, puisqu'une fois la récolte effectuée, les ouvriers agricoles se retrouvent sans activité durant plusieurs mois.

Les notes prises au cours des réunions de travail évoquent le cas de la saison morte de l'année 1954. Le jour de paie, deux files se forment au sein des coupeurs de cannes à sucre : les uns attendent leur salaire, les autres achètent des vivres grâce à l'argent perçu. Au mois de février se termine la récolte et une fête est organisée. Passé cet instant de détente, s'impose aux paysans une période d'inactivité. Certains espèrent pouvoir travailler au conditionnement de la marchandise, en vue de son transport et de son exportation, mais les machines remplacent désormais la main d'œuvre humaine et

peu d'hommes sont recrutés pour les faire fonctionner. Le ton monte et les syndicalistes sont sanctionnés pour avoir poussé les quelques camarades actifs à faire grève. Certains sont alors privés de crédit et les plus nuisibles sont incarcérés. La faim gagne les foyers et plusieurs ouvriers agricoles décident de partir travailler en tant que charbonniers ou pêcheurs. Pour ceux restés sur place, la situation devient inextricable : les employés bénéficiant encore de crédit auprès du commerce d'approvisionnement décident de venir en aide aux autres. Tous exigent, d'un commun accord, la libération des syndicalistes et la fin des restrictions de crédit. Ils obtiennent gain de cause auprès du propriétaire terrien, dans la mesure où la prochaine *zafra* approche à grands pas et nécessite à nouveau une main d'œuvre disponible.

Il est alors question d'établir une passerelle entre les conditions de travail des ouvriers agricoles sous Batista et la situation actuelle, ceci afin de constater les diverses transformations effectuées. Il est en effet indiqué que le film peut traiter de certains dysfonctionnements, mais uniquement dans la mesure où il est ensuite démontré qu'ils sont en train d'être dépassés³¹⁴.

¡Qué suerte tiene el cubano !

Le projet intitulé *¡Qué suerte tiene el cubano !* met en scène un couple se préparant à célébrer leur mariage dans la Cuba prérévolutionnaire. Les fiancés participent à un programme télévisé dans le but de gagner une dot conséquente, comprenant une maison meublée tout confort avec appareils ménagers ainsi qu'une voiture. Pour gagner ce prix, l'homme doit grimper à un poteau graissé sous les moqueries et les humiliations du présentateur. Après avoir réussi cette épreuve avec brio, le couple s'installe comme convenu à leur nouveau domicile. Le mari gagne peu, environ quarante dollars mensuels et sa femme est sans emploi. A la fin du mois, les charges liées à l'entretien de la maison sont si lourdes que le couple se trouve dans l'impossibilité de payer. Ils vendent tout ce qui ne leur est pas indispensable pour parer aux factures les plus urgentes. Les difficultés financières qui s'accumulent peu à peu rendent leur existence à tel point cauchemardesque qu'ils envisagent le suicide. Ils sont heureusement sauvés à temps et la production de l'émission, éclaboussée par ce

³¹⁴ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« Está bien hacer un film que muestra las cosas malas del país, si se hace con el ánimo de que están siendo superadas o en vías de superación. »

scandale, décide de rembourser les dettes contractées par le jeune couple, puis propose un emploi mieux rémunéré au mari.

Romeo y Julieta

Les annotations prises concernant le projet intitulé *Romeo y Julieta* prévoient d'évoquer une histoire d'amour entre un homme blanc et une femme noire. La période diégétique choisie est encore une fois antérieure à la Révolution, à une époque où l'hostilité vis-à-vis des gens de couleur était extrêmement présente au sein de la société, est-il précisé. Il est souligné que le problème du racisme, tout comme celui de l'analphabétisme, est une priorité pour le gouvernement révolutionnaire. Suivant cette logique, le racisme doit être envisagé comme un thème privilégié du nouveau cinéma cubain puisque le cinéma doit refléter l'orientation politique du pays³¹⁵. Ce projet n'est pas abandonné immédiatement. Ainsi, dans un courrier daté du 8 juillet 1960, Alfredo Guevara écrit à Cesare Zavattini :

« Nous préparons une version de *Romeo y Julieta* qui a tellement évolué qu'il ne reste pas grand-chose de l'idée originale. C'est un film difficile, nous ne voulons pas paraître superficiels et nous discutons toujours de séquences et de détails, et nous abordons des problèmes que nous n'avons pas réussi à résoudre³¹⁶. »

Ce projet est confié à José Miguel García Ascot et il est alors prévu de l'intégrer à *Cuba 58* [1962] dont Ascot a déjà signé les deux premiers volets intitulés *Un día de trabajo*, écrit en collaboration avec José Hernández, et *Los novios* écrit en collaboration avec René Jordán et José Massip. Cependant et malgré un enthousiasme certain pour le projet, *Romeo y Julieta* sera remplacé par le volet intitulé *Año nuevo* réalisé par Jorge Fraga. Le 7 octobre 1960, Guevara évoque l'abandon de *Romeo y Julieta* dans un courrier qu'il adresse à Zavattini, en imputant cet échec au départ de José Miguel García

³¹⁵ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« Es necesario que el cine sea la expresión de la política del país. »

³¹⁶ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 76

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 8 juillet 1960

« Preparamos la versión de *Romeo y Julieta* que ha evolucionado tanto que poco queda de la idea original. Éste es un film difícil pues no queremos ser superficiales y aún discutimos secuencias y detalles y abordamos problemas que no hemos podido resolver. »

Ascot, qui aurait selon lui lâchement délaissé ses responsabilités professionnelles vis-à-vis de l'ICAIC³¹⁷.

El premio gordo

Une autre idée originale de Tomás Gutiérrez Alea et José Massip est évoquée et le scénario envisagé s'intitule *El premio gordo*. Le film cherche à faire état de l'immoralité de la loterie à travers l'histoire d'un homme qui, quelles que soient les circonstances historiques, ne vit que pour une chose : jouer chaque semaine à la loterie. A travers cette suggestion de scénario, il est question de repenser l'idée selon laquelle la loterie, tout comme la religion, consiste à faire croire aux hommes que leurs problèmes se résoudreont par le biais d'un miracle. Au lendemain du 1^{er} janvier de l'année 1959, alors que la foule célèbre la victoire de l'armée rebelle, le personnage principal pense enfin avoir gagné. Son euphorie n'est pourtant que de courte durée car il se rend rapidement compte qu'il y a eu méprise. Le suicide lui vient alors à l'esprit. Devant sa détresse, un ami ayant rejoint les rangs de la Révolution lui ouvre les yeux quant à la réalité qui l'entoure et évoque la joie d'avoir assisté à la chute du dictateur. Il l'invite ensuite à écouter un discours de Fidel Castro au Parc Central et, petit à petit, les paroles de l'orateur illuminent l'esprit du joueur compulsif.

La prensa amarilla/El director

*La prensa amarilla*³¹⁸, également titré *El periodista* mais aussi *El director*, naît d'une idée originale qui incomberait à José Hernández et Manuel Octavio Gómez. Le récit a pour cadre temporel la présidence de Batista et met en scène un jeune garçon nommé Ernesto qui aspire à une carrière de journaliste. L'école chargée de le former à ce métier lui inculque une morale fortement discutable et lui-même se sent prêt à faire de larges concessions pour réussir. Ce jeune garçon carriériste souhaite, plus que tout, intégrer la rédaction du journal réactionnaire *El Día* grâce à son père qui y travaille en tant que correcteur et grâce à son frère Orlando, chargé du secrétariat de direction. Lors

³¹⁷ *Ibidem*, p. 99

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 7 octobre 1960

« García Ascot regresó a México. Según me explicó fue llamado para realizar un film allá. No dejo terminado los cuentos ni sus compromisos y creo que ha cometido un grave e inexplicable error. La revolución avanza, y mucho de los que la defienden teóricamente no logran seguirla en ningún terreno. »

³¹⁸ *La prensa amarilla* désigne la presse sensationnaliste, presse à scandale, et autres publications à la qualité journalistique douteuse.

d'un trajet en automobile, le directeur d'*El Día* renverse une jeune fille. Orlando, présent à ses côtés, se sacrifie et endosse la responsabilité de l'accident. Pour le remercier de son dévouement, le directeur se propose d'engager son jeune frère au sein du journal. Ernesto intègre alors l'équipe de rédaction et acquiert, au fil du temps, une réputation : ses articles connaissent un certain succès et ses contacts deviennent de plus en plus nombreux au sein du gouvernement. Cependant, la situation politique du pays devient instable. Le 1^{er} janvier 1959, Ernesto est envoyé à Santiago pour suivre l'action des rebelles. Lors de ce voyage, s'opère un changement en son for intérieur. Le jeune garçon part ensuite en direction des zones rurales pour y côtoyer la population paysanne et les articles qu'il rédige à ce propos ne sont bientôt plus acceptés par la rédaction du journal. Les relations se détériorent chaque fois davantage entre le directeur et le journaliste qui choisit en définitive de prendre ses distances et de démissionner.

Comédies satiriques et autres genres cinématographiques

Cándido

Un des projets émanant initialement de Tomás Gutiérrez Alea porte pour titre *Cándido* et a pour protagoniste un personnage qui s'apparenterait à un Till l'Espiègle ou bien encore à un Cantinflas. Le scénario a pour cadre un village peuplé d'analphabètes sur l'île des Pins. Un seul des habitants maîtrise la lecture et l'écriture, et profite de son statut pour diriger et tromper la population. Tous lui vouent une admiration sans bornes et suivent ses instructions, y compris lorsqu'il s'agit de soutenir la dictature en place. Le candide, imaginé ici, est l'un des habitants du village qui décide un jour d'apprendre secrètement les rudiments de la lecture. Il comprend alors la manipulation dont les villageois sont victimes. Tomás Gutiérrez Alea évoque lui aussi ce projet dans *Los films que no filmé* mais présente un scénario quelque peu divergent :

« C'est une comédie sur un personnage fou et dont la folie consiste à réparer tout ce qu'il trouve de cassé et de détruit. L'histoire ainsi que ses protagonistes sont réels. L'activité que déployait Cándido était telle qu'elle provoqua une crise au sein des institutions de sa municipalité : il réglait tout ce que les autorités ne parvenaient pas à arranger. [...] Un personnage qui se donne au monde d'une façon si passionnée tient d'un saint ou d'un Don Quichotte. On y montrait par ailleurs la misère dans laquelle subsistaient les personnages avec qui il cohabitait³¹⁹. »

Enfin, dans un dernier article intitulé *Otro cine, otro mundo, otra sociedad* publié dans *La Gaceta de Cuba* en juin 1995, Alea évoque à nouveau ce projet et donne des précisions complémentaires quant à certaines séquences déjà finalisées³²⁰. Il semble que son *Cándido* soit ainsi longtemps resté à l'esprit d'Alea qui n'a eu de cesse d'en faire évoluer la narration, sans jamais pourtant passer à la réalisation.

El pequeño dictador

El pequeño dictador, est une satire des dictateurs latino-américains et plus précisément, est-il indiqué, de Rafael Leónidas Trujillo. Si le dictateur dominicain a servi de modèle au personnage, c'est pourtant bien de la chute de Fulgencio Batista dont il est ici question. Le projet est de loin le plus travaillé et les séquences sont d'ores et déjà clairement délimitées et définies en trente-six feuillets que nous résumerons ici en quatre pages.

La première séquence a pour cadre un cinéma diffusant les actualités. Un homme d'âge moyen et de taille moyenne, l'air vulgaire, occupe l'écran en permanence. On le voit inaugurer une rue qui porte son nom, recevoir avec égards les ambassadeurs, passer en revue son armée, examiner les nouvelles armes reçues, recevoir le titre de membre honorifique de la part d'académiciens, assister à un carnaval, inaugurer la *zafra*

³¹⁹ OROZ Silvia, *op. cit.*, p. 11

« Es una comedia sobre un personaje loco, cuya locura consiste en arreglar todo lo que encuentra quebrado y destrozado. La historia y sus protagonistas son reales. Era tal la actividad que Cándido desarrollaba que llegó a poner en crisis las instituciones de su municipio: arreglaba todo lo que las autoridades no conseguían resolver. [...] Un personaje que se entrega al mundo de manera tan apasionada tiene mucho de santo o de Quijote. Por contraste, muestra también la miseria de otros personajes que conviven con él. »

³²⁰ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Otro cine, otro mundo, otra sociedad », *op. cit.*, p. 5

L'auteur y décrit un personnage dont le passe-temps consiste à réparer la chaussée. Pour parer à l'ennui des habitants de son village, Cándido met également au point deux projets : installer un vieux piano sous la tonnelle du parc et construire une route le long de la rivière pour pouvoir s'y promener. Ses bonnes actions touchent également quelques particuliers puisqu'il construit au boiteux du village une prothèse fabriquée avec les restes d'une table. Alea compare ce Don Quichotte serviable au cinéaste du tiers-monde, destiné à alimenter les rêves des autres en bricolant de ci de là.

la machette à la main, etc. Les notes insistent sur la nécessité de souligner l'arrogance d'un personnage dénué d'humanité. Quelques sifflets accusateurs retentissent dans la salle de cinéma tandis que les lumières se rallument. Les agents de police présents lors de la projection décident de ne pas laisser sortir le public tant que l'agitateur n'aura pas été identifié. Chaque spectateur se voit alors dans l'obligation d'émettre un sifflement pour que le chef de la police puisse identifier l'auteur de l'offense faite au chef de l'état. Parmi les sifflements divers et variés retentit celui du coupable qui s'écrie alors « A bas le dictateur ! ». L'homme est immédiatement arrêté par les agents présents.

La deuxième séquence se déroule dans le Palais Présidentiel. Le dictateur sort de son bain pour aller écouter les rapports de ses proches collaborateurs. Le général en chef des armées lui dresse un tableau idyllique de la situation militaire du pays. Il rapporte au dictateur des images aériennes des montagnes qui laissent entrevoir une trentaine de fugitifs barbus aux cheveux longs et aux pieds nus, armés de quelques vieux fusils. Le dictateur ordonne que des tanks, des avions et des troupes, aussi nombreuses que possible, prennent le chemin des montagnes et ne laissent pas un seul rebelle en vie sur leur passage. Il est ensuite fait référence, au cours de la conversation, à l'arrestation de l'étudiant-siffleur.

Dans une troisième séquence, le dictateur se rend dans la cellule de l'étudiant en compagnie du chef de police et d'un journaliste. Il demande au jeune garçon pourquoi il lui est à ce point antipathique. Celui-ci lui répond qu'il s'agit là d'une réaction épidermique et non rationnelle. L'étudiant est torturé tandis que le dictateur demande à ce qu'une expédition punitive soit organisée à l'université.

On assiste, au début de la quatrième séquence, à un cours d'histoire dispensé dans un amphithéâtre. Plusieurs policiers se trouvent là incognito. Un des policiers montre une photo du dictateur à un étudiant assis à ses côtés. Un second agent formule des éloges au sujet du chef d'état. A chaque réaction, les policiers notent les noms et prénoms des étudiants.

La cinquième séquence débute par un plan du dictateur, couché dans un lit orné d'or, un téléphone en or à la main. Un sac de glaçons sur le front, il demande au chef de police des nouvelles de l'étudiant-siffleur : il veut comprendre l'aversion de ce dernier à son égard. Le médecin entre dans la chambre et prend le pouls du dictateur tandis que la première dame fait son entrée dans la pièce pour venir reconforter son mari. Le médecin la rassure et conseille un séjour au calme. Le dictateur reprend son téléphone et ordonne

d'arrêter les étudiants suspectés la veille. Le dictateur est appelé en salle de projection par le chef des armées. Le film projeté est censé présenter les dernières actions menées par l'armée dans la zone montagneuse mais un cafouillage a eu lieu dans les bandes et le dictateur découvre alors les premières images d'un film pornographique qu'il choisit finalement de visionner avant le film officiel. Le dictateur découvre ensuite à l'écran la vie misérable des paysans, leurs habitations précaires, des femmes ayant vieilli trop tôt et des enfants victimes de malnutrition. Cette population rurale est alors la cible d'une bombe. Le chef des armées explique que ces paysans sont alliés des rebelles et, par là même, considérés comme des ennemis de la paix et de la démocratie. Le dictateur est satisfait et félicite le chef des armées : la situation est maîtrisée et le chef d'état peut enfin aller prendre du repos dans sa propriété de campagne.

La sixième séquence se déroule justement dans un décor champêtre : le dictateur est accompagné de sa femme, de ses enfants, du chef des armées, du même journaliste qui l'accompagne chaque fois, du chef de police, de quelques grands propriétaires terriens, de serviteurs, d'agents de sécurité et de ses secrétaires. La procession passe régulièrement devant des panneaux écrits en anglais parmi lesquels ceux de la United Fruit et de la Cuban Trading, et fait finalement halte pour un pique-nique au grand air. Des majordomes servent des mets exquis, suivis d'excellents cigares : la scène est idyllique. Plusieurs grands propriétaires s'approchent du dictateur pour présenter leurs enfants : aucun ne parle espagnol car tous ont fait leurs études en Europe. Les agents de sécurité obligent quelques paysans croisés sur la route à danser pour le dictateur. On les contraint ensuite à sourire pour la photographie souvenir prise par le journaliste pour son prochain article. Alors que la fête bat son plein, le dictateur et sa femme s'éloignent du groupe pour une balade romantique. Tandis que la première dame condamne ceux qui voudraient mettre un terme à la monoculture, le dictateur continue de penser à l'étudiant-siffleur. Une information, hautement importante semble-t-il, circule alors de bouche à oreille, d'un soldat au lieutenant, du lieutenant au capitaine et du capitaine au chef des armées qui annonce enfin au dictateur que les rebelles ont quitté la zone montagneuse pour descendre vers les plaines.

Le dictateur est de retour au Palais dans la septième séquence. Accompagné de ses généraux, il inspecte un train blindé miniature et évoque le matériel nécessaire à son fonctionnement. Une fois la discussion terminée, les généraux sortent et le dictateur reste seul face au train. Sa femme vient troubler ce moment de solitude pour montrer les

photos prises durant le pique-nique à son mari. Celui-ci saisit son téléphone et appelle le chef de police pour savoir si l'étudiant-siffleur a donné quelques justifications supplémentaires quant à son acte d'insoumission mais son interlocuteur lui apprend que le jeune homme est mort.

La huitième séquence se déroule sur un plateau de télévision où se trouvent réunis des généraux, des journalistes, des photographes et plusieurs personnalités. Le dictateur, l'air jovial et sûr de lui, affirme que le pays traverse un moment de paix et de tranquillité : il l'a lui-même vérifié il y a peu, lors d'un pique-nique organisé en pleine campagne, au cours duquel il a pu voir les paysans danser, chanter et rire. Il propose de passer quelques extraits filmés de cette journée. Le film est projeté sur les écrans et commenté par le dictateur. A la séquence champêtre, succède une scène filmée dans un grand casino où des touristes jouent à la roulette de grosses sommes d'argent. L'un d'entre eux marche ensuite dans les rues et déshabille du regard une très belle femme mulâtre, profitant ainsi de la douceur de vivre du pays dont le dictateur fait la publicité. Il condamne alors ceux qui tenteraient d'aller à l'encontre de ce que dieu a créé de plus sacré, à savoir la propriété privée. Ces criminels-là seront liquidés dans les jours à venir et plus jamais personne n'entendra parler d'eux. Alors que le public applaudit, une forte explosion se fait entendre non loin de là. Les spectateurs quittent le studio apeurés, le dictateur est terrifié et la première dame s'est évanouie. Le chef des armées tente de minimiser l'événement tandis que le chef de police cherche à évacuer le dictateur : celui-ci affirme préférer se tirer une balle dans la tête plutôt que d'abandonner son peuple.

Lors de la neuvième séquence, le dictateur se prépare pourtant à prendre la fuite. Lui et sa famille effectuent les entraînements nécessaires en vue d'un départ soudain. Une fois habillés, ils empruntent un tunnel qui les mène directement à leur automobile afin de se rendre, en un temps record, jusqu'à l'aéroport. Après l'entraînement, le dictateur s'inquiète de savoir si le train blindé est prêt à partir vers la zone occupée par les rebelles. On lui répond que le départ est imminent. Sur ces entrefaites arrive le chef de police qui propose d'organiser la fuite du dictateur jusqu'à l'aéroport à bord d'une voiture funéraire, pour plus de discrétion. Cette nouvelle option est immédiatement testée mais le véhicule heurte en chemin un autre convoi funéraire. Une confusion s'instaure entre les deux chauffeurs qui, par mégarde, échangent leurs véhicules. La

voiture transportant le cadavre part ainsi pour l'aéroport tandis que le dictateur prend le chemin du cimetière.

Lors de la dixième séquence, on célèbre la Saint-Sylvestre tandis que le train blindé est en chemin. Le dictateur et sa femme, élégamment vêtus, feignent la normalité et échangent des conversations on ne peut plus banales avec leurs invités. Dans le bureau du dictateur, la télévision retransmet la victoire des rebelles, en chemin vers la capitale. Le dictateur, affolé, regagne le salon de réception et exige de l'*Ambassadeur de la Grande Puissance* l'accès à la bombe nucléaire mais ce dernier refuse. Le dictateur prend son téléphone et appelle le chef d'état voisin pour lui demander l'hospitalité en échange de quelques liquidités.

La onzième et dernière séquence se déroule à l'aéroport. S'y trouvent prêts à embarquer des militaires, des journalistes, et autres personnalités qui supplient le dictateur de bien vouloir les accepter dans l'avion mais celui-ci préfère conserver les derniers sièges disponibles pour ses bagages et les abandonne sur le tarmac.

Le projet, on le constate à la lecture de cette synthèse, est extrêmement abouti. Les séquences sont délimitées avec précision et ajoutons que certains dialogues sont déjà formulés. Les notes comprennent par ailleurs plusieurs références au travail de Mario Monicelli réalisateur prolifique issu de la comédie italienne et auteur d'un grand nombre d'épisodes mettant en scène le personnage de Totò, incarné par le célèbre Antonio Curtis. Même si l'entrain est initialement au rendez-vous, les cubains semblent pourtant rapidement délaissé le projet après le départ de Zavattini. Quelques mois après son retour à Rome, en août 1960, l'italien s'inquiète de cet abandon dans un courrier qu'il adresse à Alfredo Guevara³²¹ mais cela ne changera en rien la décision prise par ce dernier de délaissé définitivement le *pequeño dictador* cher à Zavattini.

Color contra color/Lucha de colores

Color contra color, autrement titré *Lucha de colores*, évoque les débats entre deux peintres barricadés à l'abri d'éventuelles représailles, après avoir participé à une

³²¹ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 83
ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 16 août 1960

« No me has dicho nada acerca de *El pequeño dictador*. ¿Han abandonado el proyecto? Me parecía que todos ustedes estuviesen muy convencidos de que se podría sacar un filme fresco, divertido y útil. Los jóvenes me habían prometido mandarme sus gestiones sobre este propósito. »

tentative de soulèvement contre le dictateur en place. Lors d'un long huis-clos, leurs discussions s'orientent vers leur passion commune mais pour l'un, l'art se doit d'être figuratif, tandis que l'autre ne jure que par l'abstrait. Pour le premier, il est primordial de faire coïncider le monde moral et politique avec son univers artistique ; pour l'autre, le social ne doit interférer en rien sur ses choix. Outre ces dissensions majeures, les deux hommes apprennent peu à peu à s'entendre car un même combat politique les unit.

Après son départ en février 1960, Cesare Zavattini cherche à relancer ce projet qui semble également lui tenir à cœur. Il écrit ainsi à Guevara en août 1960 :

« Il aurait été intéressant d'établir une correspondance entre quelques-uns des jeunes ayant participé aux longues sessions de travail durant lesquelles j'ai posé la première pierre, et moi-même. Cela pourrait concerner *Color contra color* pour tenter de mener à bien ce projet initial à un stade plus *visible*. [...] le développement de cette ébauche semblait à tous aussi difficile qu'intéressant, mais le jeu en vaut la chandelle³²². »

Cependant le projet n'est pas relancé par l'équipe de l'ICAIC et *Color contra color* rejoint ainsi la catégorie des scénarii délaissés.

La historia de La Habana/Habana hoy

La historia de La Habana ou *Habana hoy* a pour cadre, comme le titre l'indique, la capitale cubaine. Deux propositions sont principalement développées.

La ville peut être perçue depuis la vision qu'en a eue la corporation paysanne, venue assister au discours de Fidel Castro du 29 mars 1959 sur la réforme agraire. Plusieurs réactions sont envisageables devant la ville-lumière : les uns éprouvent de la fascination à la vue de lieux mythiques tels que le Tropicana, le Chori ou l'avenue du Prado, tandis que les autres souhaitent immédiatement repartir vers leurs terres natales et y retrouver le calme de la campagne.

Une autre approche envisagée consiste à observer les changements intervenus après la Révolution. La capitale est alors appréhendée par deux touristes de passage, aux intentions distinctes. Le premier visite les sites touristiques de rigueur tandis que le

³²² *Ibidem*, p. 83-84

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 16 août 1960

« Habría sido interesante un cambio de correspondencia, entre algunos de aquellos jóvenes, que participaron en las largas sesiones en las cuales puse la primera piedra, y yo, digamos sobre *Color contra color*, para tratar de llevar aquel puro proyecto a una fase más *visible*. [...] el esbozo parecía a todos tan difícil de desarrollar como interesante: pero el juego valdría la candela.»

second cherche à saisir la réalité profonde du pays. Cette option, est-il indiqué, a le mérite d'allier le pittoresque à la question révolutionnaire. Le film, projeté à l'étranger, doit pouvoir susciter, selon l'équipe, l'envie de venir visiter la capitale cubaine et de rencontrer la population havanaise, population qui se doit, est-il précisé, d'apparaître heureuse³²³. Le film peut alors être divisé en de multiples saynètes durant entre une et trois minutes chacune, s'articulant selon l'enchaînement suivant : à un discours de Fidel Castro succède une séquence tournée au cabaret El Tropicana. S'ensuivent quelques prises de vue réalisées au Country Club Park puis quelques autres du côté des logements de l'INAV (Instituto Nacional de Ahorro y Viviendas) alors en cours de construction. S'ajoute à cela une séquence tournée dans le quartier chinois puis une autre devant la cathédrale. On assiste ensuite à une partie de base-ball entre des enfants issus de diverses origines sociales, puis une femme chantonne un air diffusé à la radio tout en balayant le perron de sa porte. On y voit également des combattants rebelles apprenant à lire à une classe d'analphabètes, des tribunaux de justice, un hôpital, le cimetière de la ville, une maternité, un poste de police, la gare routière et ses passagers assoupis, attendant leur car. Il est ensuite envisagé de filmer une séquence au sein de la rédaction du journal *Revolución*, puis une autre au sein de l'ICAIC sur l'activité qui y règne. Des anonymes sont filmés devant leur poste de télévision en train d'écouter la retransmission d'un discours de Fidel Castro. Il est également question d'insérer quelques micros-trottoirs formulés à des passants anonymes. De façon générale, les saynètes doivent parvenir à capturer l'essence profonde de la ville ici perçue sous diverses facettes. Ce matériel a l'avantage, est-il précisé, d'être immédiatement accessible. L'idéal révolutionnaire apportera alors du sens et une cohésion globale au film.

Ce scénario est bien entendu le plus zavattinien de tous : le découpage en courtes unités narratives fait ici écho aux *raccontini* déjà proposés par le scénariste avant la Révolution, lors de la conception du projet intitulé *Cuba mía*. Pourtant *Habana hoy*, même actualisé en fonction des récents événements politiques, subira le même sort que *Cuba mía* et sera abandonné.

Curieusement, c'est en 2001 que le projet a finalement été réinvesti, sous la forme d'un documentaire d'une trentaine de minutes fidèlement intitulé *La Habana hoy, impresiones de una ciudad en 16 cuentos* et réalisé par Cecilia Ricciarelli et Diego

³²³ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« Que la gente piense que La Habana es muy fuerte, que el pueblo habanero es feliz. »

Malquori, par ailleurs auteurs d'un article consacré à la collaboration zavattinienne à Cuba³²⁴. Y figurent plusieurs interviews d'artistes et d'intellectuels relatant le rapport qu'ils entretiennent avec leur ville et de nombreuses interventions de ses habitants anonymes, racontant, chacun à leur façon, la capitale cubaine.

Notons par ailleurs que cette même structure, ébauchée par l'italien, semble également réinvestie dans le long-métrage réalisé par Fernando Pérez en 2003 intitulé *Suite Habana*. Le concept de départ est fortement similaire puisque le film se divise, lui aussi, en de multiples saynètes indépendantes les unes des autres. La trame narrative est assez lâche et se limite à capter quelques activités quotidiennes composant l'essentiel de l'existence de ces personnages. Fernando Pérez met en scène douze personnages aux activités professionnelles diverses mais, pour la plupart, issus des classes populaires. Parmi ces douze personnages se trouvent ainsi Raquel, quarante-trois ans, ouvrière dans une usine ; Amanda, soixante dix-neuf ans vendeuse ambulante de cacahuètes ; Ernesto, vingt ans, ouvrier sur les chantiers le jour et danseur dans un ballet durant ses temps libres ; Julio, soixante-sept ans, cordonnier et Inès, soixante-neuf ans, femme au foyer. L'espace-temps adopte enfin les mêmes délimitations que celles fixées initialement par Zavattini puisqu'il est question de capter une journée type havanaise, sur une durée totale de vingt-quatre heures.

Le poids de la propagande

Il est bien sûr difficile, à partir de quelques feuillets archivés, d'obtenir une idée claire et précise de ce qu'auraient donné à voir ces films en devenir. Cependant, quelques conclusions s'imposent quant à la nature des projets discutés et des rapports antinomiques que ceux-ci entretiennent vis-à-vis de l'esprit *zavattiniesque*.

Les récits d'ordre historique répondent fidèlement à la première orientation thématique suggérée par la Loi 169 qui stipule que l'histoire cubaine réunit une quantité de thèmes et de héros susceptible d'inspirer le cinéma révolutionnaire³²⁵. Or, si Cesare Zavattini a toujours revendiqué une haine viscérale vis-à-vis des personnages héroïques, il lui faudra pourtant ici s'approprier les actes de bravoure des martyrs de la lutte insurrectionnelle tels que William Soler, Carlos Borjas, les courageux assaillants de la

³²⁴ RICCIARELLI Cecilia, MALQUORI Diego, « Il neorealismo cubano di Zavattini, riflessioni su un'idea di Zavattini realizzata nella Cuba di oggi » in *Quaderni del CSCI*, 2006, p.141-148

³²⁵ AGRAMONTE Arturo, *Cronología del cine cubano, op. cit.*, p. 116

Caserne Moncada ou bien encore les intrépides étudiants ayant donné l'assaut du Palais Présidentiel. Zavattini, peu familier des films historiques, tente à plusieurs reprises, à travers ses interventions et ses propositions, d'imposer une approche humaine et non grandiloquente. Il cherche ainsi à aborder les sujets envisagés à travers les détails les plus anodins ayant trait à l'existence de ces personnages anti-néoréalistes. Le scénariste s'attache alors à décrire l'entourage, les traits de caractère, toute manifestation anecdotique susceptible de contribuer à la démystification de ces héros de guerre.

Aux films historiques, s'oppose le recours à la comédie. Les quelques propositions relatives à ce genre cinématographique peuvent surprendre mais la suggestion n'est pas si étonnante de la part d'un Cesare Zavattini qui a déjà fréquemment œuvré dans ce registre au cours de sa carrière passée³²⁶. Cependant l'abandon par les cubains du projet extrêmement abouti et fortement encouragé par Zavattini intitulé *El pequeño dictador* est significatif : l'heure n'est visiblement plus à la comédie, aussi satirique soit-elle, mais bien aux récits épiques à la gloire de la Révolution.

Quant aux films dits à *portée sociale*, ils confirment tous l'analyse menée en troisième partie de cette étude et font état d'une incompatibilité évidente entre l'évocation de préoccupations sociales et le contexte postrévolutionnaire. Ainsi, *Tiempo muerto* ne peut être envisagé sans contrepoids, au regard de l'optimisme révolutionnaire désormais obligatoire : il doit inévitablement comprendre un *après* à portée propagandiste, afin de rendre tolérable l'évocation d'un *avant* où prédomine la question du chômage en milieu rural. Le film d'inspiration néoréaliste, initialement envisagé par Tomás Gutiérrez Alea et José Massip en 1955, n'est évidemment plus acceptable en l'état et se doit, d'adopter une structure en deux temps, structure déjà observée à l'occasion de l'étude des films *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959], *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959] et *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960]. *Habana hoy*, le plus zavattinien de tous les scénarii ici exposés, n'échappe pas à ce type de construction narrative, digne d'une publicité pour détergent, faisant état de la propreté obtenue après nettoyage en machine. La photographie d'une Havane postrévolutionnaire ne doit aucunement être entachée et se doit de présenter les améliorations urbaines survenues depuis janvier 1959. De façon globale, l'évocation des inégalités sociales,

³²⁶ Entre les années trente et quarante, Cesare Zavattini signe ainsi, entre autres auteurs, les scénarii des comédies *Darò un milione* [Mario Camerini, 1935] *San Giovanni decollato* [Amleto Palermi et Giorgio Bianchi, 1940], *Una famiglia impossibile* [1941] et *La scuola dei timidi* [1941] de Carlo Ludovico Bragaglia, *Teresa Venerdì* [Vittorio De Sica, 1941] et *Avanti c'è posto* [Mario Bonnard, 1942].

systématiquement associée aux anciens gouvernements successifs, ne fait que servir l'exemplarité de la Révolution. La réflexion qui accompagne *¡Qué suerte tiene el cubano!* suit la même logique que les scénarii précédemment cités et s'accompagne d'ailleurs de ce commentaire particulièrement instructif émanant de l'équipe de rédaction cubaine :

« Le film ne doit pas avoir pour cadre la Cuba actuelle. [...] il n'est pas possible de considérer comme actuel un tel état de solitude autour de ces jeunes gens à qui il ne reste qu'à se résigner au suicide. Dans les conditions actuelles de Cuba, après le changement insufflé par la Révolution et le nouvel espoir populaire appuyé par des faits réels et positifs, cette note pessimiste est hors propos³²⁷. »

Notons par ailleurs que la Révolution acquiert, de façon générale, une dimension quasiment religieuse puisqu'elle en vient, dans plusieurs des scénarii évoqués, à sauver les âmes perdues et perverties. Condamné par la doctrine révolutionnaire comme il l'est par la religion, le suicide devient intolérable dans *¡Qué suerte tiene el cubano!*, et au demeurant incongru, au regard du bien-être émanant de l'actuelle situation politique cubaine. De la même façon, le joueur compulsif d'*El premio gordo* est détourné du suicide mais également du vice après avoir écouté le prêche de Fidel Castro. Il est également question, dans *La prensa amarilla* de remettre les brebis égarées dans le droit chemin grâce aux idéaux révolutionnaires : touché par la grâce après sa rencontre avec les rebelles, Ernesto acquiert une conscience politique et fait vœu de repentance. Par souci expiatoire, il va jusqu'à accepter de perdre un emploi et un statut social enviables : il démontre, selon toute vraisemblance, une volonté manifeste de racheter son âme corrompue. Le champ lexical religieux est alors adopté à plusieurs reprises : Il est précisé, dans les termes du scénario cité, que sa transformation doit être *douloureuse*³²⁸, puisqu'elle se heurte aux conceptions d'une société prérévolutionnaire qualifiée, dans le cas présent de *pervers*³²⁹ et *tentatrice*³³⁰. Le propos est donc univoque et consiste en

³²⁷ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« No se debe hacer en la Cuba actual. [...] Lo que no se puede hacer es presentar una situación actual de soledad para estos jóvenes que sólo les queda la resignación del suicidio. En las condiciones actuales de Cuba, después del cambio revolucionario, y la nueva esperanza del pueblo sustentada por hechos reales y positivos, esta nota pesimista está fuera de lugar. »

³²⁸ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« Su transformación, o decisión, debe ser trabajosa, dolorosa inclusive. »

³²⁹ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati

« Así lo veremos atravesar todos los peligros de las tentaciones, inclusive sus dudas ante los ofrecimientos de una sociedad en la que actúan todavía elementos pervertidos. »

une démonstration on ne plus manichéenne du bien-fondé de la Révolution castriste venue mettre un terme à cette Sodome et Gomorrhe : Cuba se voit ainsi délivrée du mal grâce au salut révolutionnaire.

Il est en conclusion de mise de souligner que si Zavattini est présent physiquement lors de ces ateliers, les théories qui avaient jusque là guidé son travail d'écriture se trouvent tout à fait absentes des quinze scénarii évoqués, plaçant le scénariste, on l'imagine, dans une position fortement inconfortable. Ainsi et quel que soit le registre choisi, les récits suivent tous une pente ascendante et s'orientent vers un dénouement heureux sous les auspices favorables de la Cuba révolutionnaire. Le principe même de *filature* zavattinienne a sombré dans l'oubli : il n'est en aucun cas question de s'appliquer à suivre la vie d'un homme à qui il n'arrive rien. Les anti-héros néoréalistes sont remerciés et remplacés par des révolutionnaires au courage indéniable. Quant aux plus faibles ils ne sont plus, comme l'entendait Gilles Deleuze à propos des personnages néoréalistes, des individus qui, victimes d'un traumatisme, se trouvent dans l'incapacité d'agir sur le monde extérieur. Dans le cas présent, c'est le monde extérieur qui leur vient en aide : ces damnés de la terre sont alors pris en charge et guidés vers un avenir définitivement plus clément, bien loin de la grisaille néoréaliste.

***El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]**

Parmi tous les projets de scénarii, proposés durant les réunions de travail évoquées précédemment, est finalement choisi celui qui donnera lieu à la réalisation d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]. Le film achevé et présenté sur les écrans cubains, en mars 1962, relate l'histoire du jeune Pedro, un fils de paysans, qui décide un jour de quitter son modeste foyer pour rejoindre les révolutionnaires au cœur de la Sierra Maestra. Après plusieurs péripéties, le garçon parvient à voler le fusil d'un militaire et se présente alors aux rebelles, muni de ce précieux sésame. Pedro refuse dans un premier temps de se plier au règlement. Progressivement, ses camarades lui apprennent à lire et lui inculquent les valeurs révolutionnaires. Pedro acquiert ainsi finalement le sens du devoir et le respect de l'autorité.

³³⁰ Arch. CZ - Soggettini cubani : Lavori cinematografici non realizzati
« [Ernesto] debe, en algún momento, dejarse arrastrar, bajar y ceder a las tentaciones, para después recuperarse en plena conciencia. »

Il semble que l'idée originale de ce film ait été émise, en premier lieu, par Cesare Zavattini. Cette information se précise à la lecture d'un courrier envoyé par l'italien à José Miguel García Ascot le 28 octobre 1959, soit quelques semaines avant son arrivée à La Havane :

« En jetant un coup d'œil aux discours de Cienfuegos et de Raoul Castro concernant les débuts de l'alphabétisation à Ciudad Libertad, il m'est venu à l'esprit quelque chose que je vous soumetts, non pas parce que je le crois certain et parfait, mais parce qu'il me permet de débiter notre correspondance sur du concret. Je vois un jeune soldat qui, durant les premières minutes de l'épisode, se montre plein de courage et qui, lorsqu'on le place à l'école, ne veut rien savoir et s'échappe. Offensé, humilié, il se met en colère. Il est poursuivi et contrecarré avec violence. Mais finalement, après un véritable corps à corps, on parvient à le convaincre et on le ramène à l'école parmi ses compagnons d'armes. Le maître recommence alors pour lui la première leçon³³¹. »

Cette première esquisse est encore incertaine mais on y reconnaît d'ores et déjà plusieurs caractéristiques propres au film en devenir. Cette proposition scénaristique zavattinienne est donc validée au début du mois de janvier 1960 et, lors de la conférence de presse donnée à l'occasion de la sortie en salle du film deux ans plus tard, Julio García Espinosa justifie le choix de ce sujet en particulier :

« Il fut choisi fondamentalement parce que nous ressentions le besoin de faire quelque chose en lien avec la Sierra. [...] car nous ne pouvions pas dire que, dans *Historias de la Revolución*, la vie dans les montagnes avait été retranscrite à sa juste valeur. [...] Voilà ce qui nous motiva à sélectionner ce scénario³³². »

L'ICAIC cherche en effet avant tout, durant ses premières années d'existence, à produire des réalisations susceptibles de rendre toute leur mesure aux événements historiques récents : les actions du M-26-7 se doivent d'être consacrées par le cinéma

³³¹ Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à GARCÍA ASCOT José Miguel, 28 octobre 1959
« Dando un'occhiata ai discorsi di Cienfuegos e di Raoul Castro relativamente all'inizio dell'alfabetizzazione in Ciudad Libertad, mi sarrebbe venuto in mente uno spunto che vi sottopongo, non perchè lo credo sicuro, perfetto, ma perchè mi offre il destro di cominciare la nostra corrispondenza sul concreto. Vedo un giovane soldato che nei primi metri dell'episodio si dimostra pieno di ardimento come lo mettono nella scuola, non ne vuole sapere, e scappa, si adira come uno offeso, umiliato; lo inseguono, egli arriva perfino alla violenza pur di resistere, ma alla fine, dopo una vera e propria colluttazione, uno lo convince e lo porta a scuola in mezzo agli altri commilitoni, dove il maestro ricomincia per lui la prima lezione. »

³³² Arch. CZ - Conférence donnée au cinéma La Rampa le 1er mars 1962 à l'occasion de la sortie nationale du film *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]
« Se cogió fundamentalmente porque sentíamos la necesidad de hacer algo relacionado con la Sierra. [...] porque no podíamos decir que en *Historias de la Revolución*, la vida de la Sierra se había reflejado ya en toda su medida. [...] eso fue lo que nos llevó a seleccionar el guión. »

cubain révolutionnaire et *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], tout comme *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962], sont donc considérés comme des films utiles et nécessaires, répondant aux orientations cinématographiques préconisées.

Dans la presse, les critiques cinématographiques évoquent alors largement la participation du scénariste italien. Ainsi, le professeur José Manuel Valdés Rodríguez écrit-il dans sa chronique d'*El Mundo* :

« *El joven rebelde* a été réalisé par Julio García Espinosa sur un scénario de Cesare Zavattini. Le créateur italien, savant et sensible, figure la plus emblématique du néoréalisme, a conçu ce film durant son séjour parmi nous il y a maintenant deux ans de cela. Il a discuté avec de nombreux soldats rebelles, des paysans et des personnes ayant vécu la difficile conjoncture de la Sierra. Comme pour d'autres de ses films, *El joven rebelde* était le résultat de l'étude de la réalité menée à travers plusieurs témoignages. [...] la Révolution cubaine, dans sa phase d'action violente comme dans sa phase de construction, offrait une occasion sans pareille au néoréalisme. Hier dans la matinée, nous nous trouvions devant le film imaginé, rêvé pouvons-nous dire sans exagérer, par Zavattini et devenu réalité grâce au jeune cinéaste Julio García Espinosa³³³. »

La collaboration menée entre Cesare Zavattini et l'équipe de rédaction de l'ICAIC, aurait donc visiblement donné les résultats escomptés quant à un improbable *néoréalisme révolutionnaire*. Avant de discuter plus en détail ce curieux amalgame, s'impose une remise en question des accointances supposées du film obtenu, vis-à-vis du néoréalisme.

Examen du produit fini

Cesare Zavattini a réinvesti plusieurs procédés, propres à ses méthodes de travail, pour mener à bien l'écriture du scénario d'*El joven rebelde*. Il a travaillé, comme à son habitude, à partir de témoignages authentiques récoltés au cours de

³³³ VALDÉS RODRÍGUEZ José Manuel, « Un episodio vivo de la Sierra Maestra » in *El Mundo* (La Habana), 2 mars 1962

« *El joven rebelde* ha sido dirigido por Julio García Espinosa, con escenario y guión de Cesare Zavattini. El sapiente y emotivo creador italiano, máximo figura del neorealismo, ideó esta cinta durante su estancia entre nosotros hace cerca de dos años. Conversó con numerosos soldados rebeldes, con campesinos y gentes que vivieron la tensa coyuntura de la Sierra. [...] Como otras de sus cintas, *El joven rebelde* era el resultado del estudio de la realidad a través de diversos agentes. Ese proceso lo reafirmó en el criterio expuesto por nosotros, de que la revolución cubana en su fase de acción violenta y en la etapa constructiva, le ofrecía una ocasión impar al neorealismo. En la mañana de ayer estuvimos ante el film ideado, soñado podemos decir sin exagerar, por Zavattini, hecho realidad por el joven cinematografista cubano García Espinosa. »

rencontres fortuites³³⁴. Ainsi, lors de sa visite du 14 décembre 1959 à la DNCER, un jeune rebelle lui expliqua la façon dont il était parvenu à se procurer une arme pour rejoindre l'armée rebelle et le scénariste s'empressa de réinvestir cette anecdote dans le scénario du film.

S'impose par ailleurs, sans aucun doute, le souci de restituer une *cubanité* authentique à travers le choix des lieux de tournage. Pour ce faire, sont intégrés les paysages de la Sierra Maestra, les champs de canne à sucre, les caféières au pied de la Sierra orientale et les bohíos des hameaux paysans. Quant au campement retenu pour les besoins du tournage, il s'inspire des installations de Minas del Frío, où étaient recrutés et préparés les combattants de l'armée rebelle. Julio García Espinosa précise qu'il avait l'intention d'y tourner son film pour atteindre une authenticité maximale mais que les lieux avaient terriblement changé entre temps : Minas del Frío était à présent équipé d'un réseau électrique et d'autres installations techniques. Le site historique était à tel point dénaturé qu'il fut remplacé par un autre camp d'entraînement nommé *El Horno* situé près de Bayamo. Ajoutons que la bataille de Guisa fut quant à elle tournée sur les lieux mêmes du combat, près du village du même nom.

Outre un véritable souci de réalisme historique vis-à-vis des lieux de tournage, de nombreux détails sont également voulus on ne peut plus authentiques. Cesare Zavattini s'inquiète ainsi de ce que le règlement de Minas del Frío soit véridique et procède pareillement pour le texte proclamant la réforme agraire à la radio. L'appareillage militaire requis à l'occasion du tournage de la bataille de Guisa témoigne également d'une grande volonté d'exactitude : plusieurs dizaines de mitraillettes et de fusils *garand* et *springfield*, de jeeps, de camions, de blindés et de tanks Sherman, alors à l'époque utilisés par l'armée batistienne, sont réquisitionnés pour la reconstitution de la bataille.

Notons cependant que les choix de casting effectués par l'ICAIC ne privilégient en aucun cas les acteurs non-professionnels. La plupart des rôles sont endossés par des personnalités issues du monde du spectacle, à commencer par Reynaldo Miravalles, célèbre acteur de télévision et de radio, qui incarne le sergent batistien de la bourgade de Bueycito. Wember Bros, le capitaine du commando, est un acteur de radio, de théâtre et

³³⁴ Ainsi, le personnage de la maîtresse de maison d'*Umberto D.* est-il directement inspiré d'un fait divers sordide relatant comment une propriétaire cruelle avait poussé son locataire au suicide. Quant au personnage de la bonne, Zavattini relate qu'il lui a été inspiré par une jeune femme de ménage qui travaillait dans une pension où il logea lorsqu'il déménagea de Milan à Rome en 1940.

de télévision, qui avait déjà fait ses preuves dans *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], de même que Blas Mora, protagoniste du film, ayant lui aussi fait une courte apparition dans le deuxième volet du film de Tomás Gutiérrez Alea. Les autres *barbudos*, émanent également du monde du spectacle³³⁵. Notons pour finir que les figurants intervenant lors du contrôle militaire sont en revanche les mêmes habitants de la bourgade de Bueycito, recrutés sur place.

Ces quelques précisions extra-filmiques ne suffisent évidemment pas à valider ou à réfuter une quelconque influence néoréaliste et il reste impératif d'étudier plus attentivement la construction narrative et les ressorts scénaristiques sur lesquels repose le film obtenu. On notera tout d'abord, dans *El joven rebelde*, une forte propension à intégrer des séquences dédiées au conflit armé. On assiste ainsi à un premier bombardement aérien dans le camp d'entraînement et à un échange de coups de feu dans les marais salants entre les rebelles et les garde-côtes. Sur le chemin du retour vers le campement, un deuxième bombardement aérien intervient et fait des victimes parmi la population civile. Enfin, la dernière séquence met largement en scène la bataille de Guisa. Vingt minutes du film, soit environ un quart de la durée totale du long-métrage, sont donc consacrées à ces échanges belliqueux. *El joven rebelde*, s'il n'entre pas dans la catégorie des films de guerre, y puise pourtant indéniablement une partie de ses ressorts dramatiques. Ainsi et comme le veut ce genre cinématographique, l'action se déroule durant un conflit militaire et s'accompagne d'un message politique, idéologique et patriotique. D'autres critères, récurrents du genre, sont également recyclés dans le film : notons parmi ceux-ci le topique du soldat qui, confronté à la guerre, en vient à perdre son innocence et évolue ainsi, au fur et à mesure de son épopée. Le film de guerre intègre également une notion primordiale, à savoir celle du sacrifice du combattant pour la cause commune : conformément à cette caractéristique, *El joven rebelde* met en scène le sacrifice d'Habana et d'Artemisa, deux camarades du camp d'entraînement, morts respectivement lors d'une attaque aérienne et durant la bataille de Guisa. En découvrant son chef mort lors de l'ultime affrontement armé, le jeune rebelle rend hommage à son héroïsme et reprend le flambeau de son action, au sens propre comme au figuré. Il assume enfin le nom de combattant qui lui a été donné à son arrivée au camp et récupère l'arme du défunt. Le jeune homme peut maintenant se targuer d'avoir, lui aussi, acquis l'étoffe d'un héros. Ajoutons qu'aux codes classiques du film

³³⁵ José Yedra est présentateur à CMQ-TV, Carlos Sessano est peintre de formation et Leonel Alleguez est guitariste et chanteur.

de guerre s'associent également, parfois, ceux du film d'aventure. Selon les normes du genre, le road-movie qui conduit Pedro jusqu'à la Sierra Maestra acquiert une dimension épique : les péripéties rencontrées par le jeune protagoniste, au cours de son chemin, tiennent en alerte le spectateur et viennent ponctuer le cours de la narration, loin des multiples temps morts des récits néoréalistes.

Ces emprunts à plusieurs genres cinématographiques populaires, pourtant dénigrés au plus haut point par Alfredo Guevara, sont par ailleurs confirmés par Julio García Espinosa qui reconnaît en effet qu'un compromis a dû être conclu entre l'écriture zavattinienne et les objectifs cinématographiques de l'ICAIC. Le réalisateur explique ainsi que l'équipe a tenté, tout au long du film, de « concilier un réalisme direct et *plein d'action* avec le lyrisme de Cesare Zavattini³³⁶ ». Malgré la présence théorique de l'italien aux commandes de l'écriture de ce film et malgré les quelques préoccupations réalistes relevées précédemment, les emprunts à ces divers genres cinématographiques compromettent alors grandement l'affirmation selon laquelle *El joven rebelde* reste, quoi qu'il en soit, un film d'inspiration néoréaliste.

Outre cette première dissension, il est à noter qu'un débat fort instructif est rapidement intervenu entre l'italien et ses collaborateurs cubains, dès la première phase d'écriture, soit en janvier 1960. Ce débat, notamment évoqué par le chercheur américain Joseph Francese dans son article intitulé *The influence of Cesare Zavattini on Latin American Cinema : Thoughts on El joven rebelde and Juan Quinquín*, concerne alors le degré de conscience politique du personnage de Pedro³³⁷. José Massip, alors témoin direct des faits, évoque le désaccord survenu en ces termes :

³³⁶ « Julio García Espinosa: Respuestas de un director de cine » in *Noticias de Hoy*, La Havane, 9 juillet 1961

« conciliar un realismo directo y lleno de acción con el lirismo de Cesare Zavattini. »

³³⁷ FRANCESE Joseph, « The influence of Cesare Zavattini on Latin american cinema : thoughts on *El joven rebelde* and *Juan Quinquín* » in *Quarterly Review of film and video* n° 24, 2007, p. 431-444

« Il se produisit cependant à un moment donné un seul et unique désaccord sérieux entre *le maître* et le petit groupe de jeunes écrivains qui collaboraient avec lui. Selon Zavattini, Pedro était un petit animal sauvage. Selon lui, la conscience [politique] de Pedro devait être dans un premier temps quasiment au point mort. Du fin fond de cette pénombre devait finalement surgir la lumière. Pour notre part, un paysan adolescent, aussi ignorant soit-il, ne pouvait pas, à Cuba, en 1958, dans la province d’Orient toute proche de la Sierra Maestra, ne pas posséder ne serait-ce qu’un soupçon, un rudiment de conscience politique. Zavattini n’a pas accepté nos arguments³³⁸. »

Cette première mésentente, quant à la question de l’implication politique du protagoniste, rend d’ores et déjà compte du fossé qui séparera bientôt inmanquablement le cahier des charges cubain du savoir-faire zavattinien. En effet, le scénariste a toujours considéré l’individu dans sa singularité et toujours abordé l’humanité depuis un cas particulier. Pour lui, « chacun chemine sur sa route comme si les autres n’existaient pas³³⁹ » et les personnages pensés par ses soins se définissent, par ailleurs, par leur caractère fortement apolitique et leur peu de conscience de classe. Ainsi, le chômeur du *Ladri di bicicletta* [Vittorio De Sica, 1948] ne blâme pas un système responsable de son désarroi financier mais maudit celui qui lui a dérobé son instrument de travail. Le raisonnement est primaire et ne lui permet pas de concevoir le vol comme le constat manifeste d’une société en crise. Son passage par la réunion syndicale restera d’ailleurs sans suite. De la même façon, lorsqu’*Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] ne parvient plus à maintenir un niveau de vie pourtant modeste, il n’incrimine que timidement le gouvernement de maintenir des pensions de retraite insuffisantes et décide plutôt de se jeter sous un tramway. En revanche et comme dans le cas des scénarii avortés évoqués précédemment, le personnage de fiction cubain voulu par l’équipe de l’ICAIC est un héros positif prenant part aux considérations politiques de son pays et à l’action collective révolutionnaire.

³³⁸ MASSIP José, « Señales de Zavattini en un antiguo cuaderno de apuntes », *op. cit.*, p. 92

« Sin embargo, hubo un momento en que se produjo la única discrepancia seria entre el maestro y el pequeño grupo de escritores jóvenes que colaboraba con él. Según Zavattini Pedro era un *animaleto*, “un ciervo salvaje”. Para él, la conciencia de Pedro, al principio, era casi una tabula rasa. Al final, dentro de esa penumbra que era Pedro se haría la luz. En nuestra opinión, un adolescente campesino, por más ignorante que fuese, no podía en Cuba, en 1958, en la provincia de Oriente, cerca de la Sierra Maestra, no poseer, al menos, una semilla, un rudimento de conciencia política. Zavattini no aceptó estos argumentos. »

³³⁹ GAMBETTI Giacomo « Réalité/imagination dans le travail cinématographique de Cesare Zavattini » in BERNARDINI Aldo, GILI Jean, *Cesare Zavattini, op. cit.*, p. 36

Récit d'une déconvenue épistolaire

Le néoréalisme d'*El joven rebelde* ne repose donc que sur très peu d'éléments probants, à tel point que la participation effective de Cesare Zavattini à l'écriture de ce film semble même parfois devoir être remise en question. Ce décalage trouve cependant une explication à la lecture des échanges épistolaires entretenus entre les cubains et l'italien, après le départ de ce dernier.

En effet, le scénario est loin d'être abouti lorsque Zavattini quitte définitivement La Havane en février 1960. A défaut de pouvoir s'entretenir directement avec ses collaborateurs, la mise au point du scénario d'*El joven rebelde* se fait donc, par la suite, par courriers interposés. Plusieurs lettres transitent alors de part et d'autre de l'Atlantique, afin de trouver un compromis quant aux choix esthétiques et narratifs à effectuer, en vue de la finalisation du projet cinématographique pour lequel un contrat a été signé. Le premier désaccord évoqué lors des réunions de travail, quant à la conscience ou l'absence de conscience politique de Pedro, sera alors suivi de nombreuses autres déconvenues, cette fois-ci à distance.

Dans un courrier qu'il envoie le 6 mars 1960, soit très peu de temps après la fin de son séjour, Cesare Zavattini émet plusieurs remarques que les cubains sont invités à prendre en considération : il faut, selon lui, opter pour davantage d'authenticité historique, retravailler en profondeur les personnages secondaires et revoir le découpage du film. Cependant ses principaux interlocuteurs que sont alors José Massip, Héctor García Mesa et José Hernández ne donnent pas suite à ce courrier. Deux mois plus tard, Cesare Zavattini s'inquiète de ce silence et s'en réfère directement à Alfredo Guevara :

« Voilà maintenant quasiment trois mois que je suis parti de Cuba et je n'ai pas reçu ne serait-ce qu'une seule ligne de toi et des autres amis. En revanche, moi je vous ai écrit une longue lettre, il y a une soixantaine de jours je crois [...] afin d'effectuer les arrangements définitifs sur le scénario d'*El joven rebelde*. Aussi bien Pepe [José Massip] qu'Héctor [Héctor García Mesa] m'avaient expressément promis de m'écrire une fois par semaine et de m'envoyer régulièrement des journaux et des revues cubaines. Je n'ai reçu qu'un numéro de *Revolución* [...] Cela ne t'étonnera donc pas si je te dis que ton silence, votre silence, m'a laissé pantois³⁴⁰. »

³⁴⁰ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 74

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 20 mai 1960

« Hace casi tres meses que salí de Cuba y no he recibido ni siquiera una línea tuya ni de los otros amigos. En cambio yo os he escrito una larga carta, creo que hace unos sesenta días [...] para poder hacer arreglos

La réponse d'Alfredo Guevara, en date du 6 juin 1960, est sans équivoque quant au malaise naissant. Le travail d'écriture, mené en janvier et en février 1960, autour de la conception scénaristique d'*El joven rebelde*, n'a pas convaincu ses collaborateurs cubains dont les objectifs ont visiblement été déçus. Autrement formulé, les intentions du scénariste néoréaliste ne concordaient pas avec leurs attentes :

« Nous ne sommes pas satisfaits du *Joven rebelde*. Nous concernant, cela a été un véritable problème et un élément presque traumatique. Combien de fois avons-nous parlé de vous et de la nécessité que nous avions de vous avoir à nos côtés, et combien de fois me suis-je retrouvé seul, essayant d'esquisser ces quelques lignes et d'aborder ce sujet. Cela est arrivé de nombreuses fois mais le papier est resté vierge, et dans une franche attitude de fuite, j'ai retardé cette lettre. [...] *El joven rebelde* ne parvient pas [...] à livrer l'origine, les éléments, les ressorts ou bien la complexité des éléments et des ressorts spirituels et sociaux qui ont donné l'impulsion à la jeunesse cubaine, et spécialement aux jeunes et aux adolescents issus du monde rural, d'aller intégrer l'armée rebelle³⁴¹. »

Sous couvert d'un grand respect pour celui qui a été leur maître à penser, Alfredo Guevara amorce, sur le papier, les prémices d'une séparation inéluctable. Il insiste alors sur la portée symbolique d'un film cubain qui, pour la première fois, évoque en profondeur les activités de l'armée rebelle et son combat au cœur de la Sierra Maestra. La poésie et l'humanisme dont Zavattini a doté le protagoniste dérangeant et ne cadrent pas avec les objectifs de l'ICAIC. L'incorporation de la jeunesse cubaine à la lutte armée doit être portée par une prise de conscience politique sans faille. Le personnage zavattinien de Pedro est, en un mot, trop peu révolutionnaire, accusé d'aller à l'aveuglette. De façon plus globale, Alfredo Guevara reproche au scénario de Cesare Zavattini un manque d'implication vis-à-vis des événements récents. Il ajoute que la Révolution cubaine ne fut pas une révolution miraculeuse mais bien le produit d'une longue lutte et d'un processus historique complexe né des frustrations passées et d'un désespoir au sein de la population cubaine :

definitivos en el guión de *El Joven Rebelde*. Tanto Pepe [José Massip] como Héctor [Héctor García Mesa] me habían prometido expresamente escribirme una vez a la semana y expedirme frecuentemente periódicos y revistas cubanas. Tan solo hoy me ha llegado un número de *Revolución*. [...] No debe sorprenderte si te digo que tú, vuestro silencio, me ha dejado atónito. »

³⁴¹ Arch. CZ - GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 6 juin 1960

« No estamos satisfechos con *El joven rebelde*. Para nosotros ha sido un verdadero problema, y un [...] elemento casi traumático. Cuántas veces hemos hablado de Ud., de todo cuanto le necesitamos, y cuantas veces me he quedado solo, tratando de hilvanar unas líneas y de abordar este asunto. Muchas han sido las veces, pero el papel ha quedado en blanco y en franca actitud de evasión, he aplazado la carta. [...] *El joven rebelde* no logra ofrecer [...] la raíz o los elementos o los resortes o el complejo de elementos y resortes espirituales y sociales que empujaron a la juventud cubana y especialmente a los jóvenes y adolescentes campesinos a incorporarse al Ejército Rebelde. »

« Il faut sans aucun doute les retravailler [les personnages] de façon à [...] approfondir leur personnalité et les rendre plus cubains et plus révolutionnaires. C'est dans cette même direction qu'il faudra retravailler l'Armée Rebelle. Il n'est pas possible de les circonscrire à un campement et à l'entraînement qui s'y déroule : il est nécessaire de les montrer en contact avec les paysans et durant le combat, de montrer la fraternité virile entre ses volontaires, la valeur guerrière et légendaire qui les rend redoutables et surtout, de les montrer dans leur fonction de symbole du peuple et interprètes de l'angoisse du peuple, et dans tout ce qui les rend invincibles. Dans *El joven rebelde*, l'Armée est accidentelle, accidentelle et lointaine. La vie est exotique et variée, elle se limite aux montagnes de la Sierra et aux champs de combat, le reste de l'île reste en marge. Nous devons rompre cette impression, faire tomber les faux murs de ce monde à part, et le scénario doit cesser de faire passer l'Armée Rebelle pour un contingent de montagnes et la faire apparaître comme le bras armé d'une réalité bien plus grande : celle du peuple tout entier³⁴². »

Alfredo Guevara ajoute que le film doit devenir un véritable hymne à la Sierra Maestra et à la jeunesse paysanne cubaine et conclut son propos en citant Fidel Castro dont il envoie le récent discours à Cesare Zavattini pour que celui-ci s'en inspire, en vue de la révision du scénario. Marc Ferro écrivait très justement que le film historique constitue seulement la transcription filmique d'une vision de l'Histoire qui a été conçue par d'autres. Ce ne sont alors pas des reconstitutions mais des reconstructions, précise alors l'auteur³⁴³. De la même façon, *El joven rebelde* se doit donc d'offrir une vision filmique de l'Histoire cubaine en adéquation avec le discours idéologique dominant. Notons que ce courrier du 6 juin 1960 ne fait pas partie de la sélection de lettres retenue par Alfredo Guevara en vue de la publication d'*Ese diamantino corazón de la verdad*³⁴⁴ et que cette omission peut laisser supposer qu'il s'agit là de ne pas entamer la légende d'une collaboration réussie, respectueuse, et riche en apprentissage.

³⁴² *Ibidem*

« Hay sin duda que re TRABAJARLOS [los personajes] de modo tal que [...] logremos profundizar más en ellos, hacerlos más cubanos y revolucionarios. En esa misma dirección tendrá que trabajarse el Ejército Rebelde. No es posible circunscribirle a un campamento y al entrenamiento que en él se produce: es preciso presentarlos en contacto con los campesinos, en el combate, en la viril fraternidad de sus integrantes, en el valor guerrillero y legendario que les hace temibles, y sobre todo, en su función de símbolo del pueblo e intérpretes de sus ansias, que es lo que los hace invencibles. En *El joven rebelde*, el Ejército nuestro es un accidente, y un accidente aislado. La vida es exótica y diversa, se circunscribe a las montañas de la Sierra y a los campos de combate, la isla toda permanece al margen. Debemos romper esta impresión, echar abajo los falsos muros de ese mundo aparte, y dejar que el Ejército Rebelde deje de ser en el guión un contingente de montañas para ser el brazo armado de una realidad más amplia: el pueblo todo. »

³⁴³ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, p. 221

³⁴⁴ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit.

Suite à cette insatisfaction, et devant la stagnation du projet, Julio García Espinosa, réalisateur de ce film en devenir, reprend en main la correspondance entretenue avec Cesare Zavattini, afin, est-il dit en théorie, d'effectuer au plus vite les modifications nécessaires et d'organiser le tournage du film. Julio García Espinosa écrit au scénariste italien le 22 juin 1960 et recadre immédiatement, à son tour, les orientations premières de l'italien, en soulignant à nouveau l'importance accordée à la dimension politique du film : on attend là de l'italien un alignement idéologique :

« Alfredo m'a dit que je serai votre contact pour ce qui concerne le travail à venir sur *El joven rebelde*. Rien ne m'a fait plus plaisir. [...] A peine terminé le tournage de *Cuba baila* j'ai accouru pour lire *El joven rebelde*. [...] Voyant l'évolution vertigineuse de notre réalité je me demande si ce film est celui que notre peuple espère voir sur la Sierra Maestra. [...] Il est vrai que j'évoque l'Armée Rebelle et non Pedro, le personnage sur lequel repose fondamentalement l'intrigue. Mais ce que j'essaie de dire, c'est que, quel que soit le point de départ, qu'il soit individuel ou collectif, nous avons besoin de sentir la présence de l'Armée Rebelle avec toutes les implications qui en découlent³⁴⁵. »

Julio García Espinosa ajoute qu'il souhaite, lui aussi, voir le personnage de Pedro doté d'un minimum de conscience politique et d'aspirations plus nobles. Ce à quoi Cesare Zavattini répondra naïvement :

« Il s'agit avant tout de ne pas vouloir et de ne pas devoir considérer *El joven rebelde* comme un film de propagande *stricto sensu*³⁴⁶. »

La date du début de tournage est finalement fixée au mois de novembre 1960 puis retardée au premier trimestre de l'année 1961. Julio García Espinosa transmet finalement le scénario définitif à Cesare Zavattini à la fin du mois de février 1961 et quelques modifications ont été apportées vis-à-vis des indications premières du scénariste italien³⁴⁷ : quelques scènes préliminaires à l'arrivée de Pedro au camp

³⁴⁵ Arch. CZ - GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 22 juin 1960

« Me ha dicho Alfredo que seré yo el contacto con usted para el futuro trabajo de *El joven rebelde*. Nada me ha alegrado tanto. [...] Tan pronto terminé de filmar *Cuba baila* corrí a leer *El joven rebelde*. [...] Viendo la evolución vertiginosa de nuestra realidad me pregunto si este es el film – el primer film – que sobre la Sierra Maestra espera ver nuestro pueblo. [...] Es verdad que menciono al Ejército Rebelde y no a Pedro, el personaje sobre el cual descansa fundamentalmente toda la trama. Pero lo que yo trato de decirle es que, ya bien sea a través del hecho individual o colectivo, nosotros necesitamos sentir la presencia del Ejército Rebelde con todas sus implicaciones. »

³⁴⁶ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 81

« Se trata ante todo de no querer y no deber considerar *El joven rebelde* como un film de propaganda en el sentido estrecho y directo. »

³⁴⁷ Arch. CZ - GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 28 février 1961

d'entraînement ont notamment été supprimées pour éviter les longueurs. Zavattini formule quelques dernières remarques en réaction à cette dernière version dans un courrier du 14 mars 1961³⁴⁸. Concernant les coupures effectuées, l'italien, coutumier d'une temporalité plutôt distendue, s'inquiète de savoir si le film ne sera pas trop succinct et déplore que certaines séquences aient été à ce point condensées. L'âge de Pedro avancé à dix-sept ans par les cubains ne lui semble pas opportun et il propose alors de le rajeunir de deux ans. La réplique finale de Pedro ajoutée par Julio García Espinosa, à savoir « *Me llamo Palmas* », lui semble également trop rhétorique et, en définitive, inutile. Mais force est de constater, au regard de la version définitive du film, que les remarques formulées par l'italien ne seront pas entendues et que les modifications ne seront pas opérées.

Les cubains, insatisfaits de l'orientation scénaristique envisagée par Cesare Zavattini, ont donc fait fi des remarques épistolaires de ce dernier, et ont disposé de l'écriture du film comme ils l'entendaient, tout en utilisant à bon escient le nom et la réputation du célèbre scénariste italien pour promouvoir *El joven rebelde*. Si ce film ne correspond finalement que modérément au scénariste italien c'est donc bien parce que l'écriture ne lui en incombe qu'en partie. Les désaccords, les refus et les trop nombreuses négociations autour d'*El joven rebelde* laissent évidemment penser qu'il était déjà trop tard pour entreprendre une telle collaboration et cette déconvenue mettra finalement un terme à la viabilité d'un improbable *néoréalisme révolutionnaire*. Reste le constat amer, et sans aucun doute réciproque, d'un échec. Si le film n'est pas allé assez loin pour les cubains, c'en était déjà trop pour Zavattini qui tente encore de concilier l'inconciliable lorsqu'il écrit à Alfredo Guevara en septembre 1960 : « Cherchons, en somme, le juste milieu entre mon manque de propagande et votre trop plein de propagande³⁴⁹ ». Ces désaccords majeurs, perceptibles à la lecture des échanges épistolaires entretenus entre les deux partis, sont rarement évoqués publiquement par la suite. Julio García Espinosa préfère ainsi passer sous silence les conflits rencontrés au cours du travail d'écriture, au profit d'une version officielle qui préservera le mythe de cette respectueuse collaboration, dont l'épilogue sera succinctement résumé en ces

³⁴⁸ Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à GARCÍA ESPINOSA Julio, 14 mars 1961

³⁴⁹ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 95

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 12 septembre 1960

« Busquemos, en suma, la justa medida entre mi demasiado poca y vuestra demasía en cuanto a propaganda. »

termes dans les pages de *Cine Cubano* : « J'ai envoyé le scénario final à Zavattini et il fut en parfait accord avec celui-ci³⁵⁰. »

Epilogue zavattinien

Un divorce entériné

Comme il a été donné de le constater, la seule véritable collaboration professionnelle, menée autour d'*El joven rebelde*, n'aura pas donné le résultat escompté, même si Cesare Zavattini se défend pourtant, après son départ, d'avoir honoré au mieux le contrat de travail pour lequel il avait été rémunéré :

« [...] durant les soixante-quinze jours passés avec vous, j'ai conscience d'avoir fait pour vous et avec vous du bon travail, mais en soixante-quinze jours on ne fait pas de miracles, et je me permets de supposer que personne n'aurait pu le faire : il était nécessaire de revenir sur le terrain et de conclure les différentes choses amorcées, comme par ailleurs vous m'aviez assuré, et ce de façon répétée, que cela devait se faire³⁵¹. »

Les désaccords idéologiques rencontrés au cours de cette écriture à quatre mains ont définitivement marqué les esprits et le clash de mai 1961 autour de la paternité de *Cuba baila* n'arrangera en rien les relations entretenues entre l'italien et l'équipe de l'ICAIC. Dans un courrier à Alfredo Guevara, en date du 27 mai 1961, Cesare Zavattini prétend pourtant que l'incident ne mettra pas un terme à leur amitié ni à leur collaboration³⁵². Cependant viendra bientôt, en toute logique, l'annonce d'une séparation professionnelle qui, avec le temps, s'avèrera définitive. A l'annonce de la visite de Joris Ivens à la fin de l'année 1960, Zavattini, quelque peu dépassé, avait déjà semblé suggérer à demi-mots que le hollandais était bien davantage l'homme de la situation. Passé de mode en Italie, le scénariste semble le devenir aussi à Cuba. L'italien

³⁵⁰ MOLINA Raúl, « *El joven rebelde* : nuevo film del ICAIC » in *Cine Cubano* n° 5, 1962, p. 42

« Envié el guión final a Zavattini y él estuvo en perfecto acuerdo. »

³⁵¹ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 96

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 12 septembre 1960

« [...] en los setenta y cinco días que pasé con vosotros tengo conciencia de haber hecho para ustedes y junto a ustedes un buen trabajo, pero, en setenta y cinco días no se hacen milagros, y me permito suponer que ninguno hubiese podido hacerlo: era necesario pues regresar al terreno, y concluir las varias cosas comenzadas, como por otra parte vosotros repetidamente me habíais asegurado que debía ser. »

³⁵² Arch. CZ - ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 27 mai 1961

« Ma un episodio come questo di *Cuba baila* non deve incrinare la nostra relazione. [...] voi mi avete invitato a ritornare per proseguire e completare i comuni programmi, ed è per questo che io desidero vivamente di tornare. »

laisse alors la main à des cinéastes plus à même d'intégrer les objectifs idéologiques de l'ICAIC :

« Ivens est précisément l'homme qui manquait pour se faire une image de Cuba depuis une perspective plus actuelle, plus sincère et plus dynamique. Si tu m'avais fait l'honneur de me mettre au courant à l'avance de cette entreprise, je n'aurais pas autant insisté, comme je l'ai fait dans ma dernière lettre, sur *Revolución en Cuba*, dans le sens où l'on sait qu'un film de Joris Ivens, à portée documentaire, résume de façon géniale toute la thématique que nous apprécions tant, avec un style fort et généreux³⁵³. »

Zavattini propose pourtant, en décembre 1961, une dernière collaboration à l'ICAIC autour d'un projet intitulé *Il giornale della pace*. Il s'agit là d'un projet filmique de grande envergure sur la thématique de la paix, proposé à Zavattini par la maison de production Praesens Films. Zavattini propose à plusieurs de ses contacts à l'international de participer à ce projet : les collaborateurs, qu'ils soient indiens, français, espagnols, nord-américains, ou cubains, disposeraient alors de 700 mètres de pellicule chacun, sans directive aucune quant au style à adopter, et le journal sortirait régulièrement, selon une périodicité à définir. En juin 1962, Alfredo Guevara n'a toujours pas rendu réponse à Cesare Zavattini qui s'en agace fortement :

« Tu me dois une réponse à la lettre dans laquelle je te parlais du *Giornale della pace*. Notre correspondance s'est vue interrompue, et je n'ai eu de tes nouvelles que par un télégramme très sec concernant *El joven rebelde*, qui ne me laissait penser que du mal du succès du film à Santiago. [...] Je pense maintenant qu'une longue conversation entre nous deux est nécessaire³⁵⁴. »

Cesare Zavattini propose alors à Alfredo Guevara de venir lui rendre visite à Rome mais le cubain ne donnera suite, ni au *Giornale della pace*, ni à l'invitation lancée par le scénariste. Par ailleurs, en janvier 1963, l'italien déplore une fois encore le fait de n'avoir toujours pas vu *El joven rebelde*. Les cubains ne souhaitent visiblement

³⁵³ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, op. cit., p. 101
ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 24 octobre 1960

« Ivens es precisamente el hombre que hacía falta para hacerse una imagen de Cuba vista desde los ángulos más actuales, más sinceros, y más dinámicos. Si tú me hubieras hecho el honor de ponerme con antelación al corriente de esta empresa, no habría insistido tanto, como hice en mi última carta, sobre *Revolución en Cuba*, en el sentido de que un filme de Joris Ivens, de fondo documental, ya se sabe que resume genialmente toda la temática que tanto apreciamos, con su estilo fuerte y generoso. »

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 171

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 6 juin 1962

« Me debes una respuesta a aquella carta en la que te hablaba del *Giornale della Pace*. Así, nuestra correspondencia se ha visto interrumpida, y de ti tuve noticias por un telegrama muy seco en relación con *El joven rebelde*, que me autoriza a pensar mal del éxito del film en Santiago. [...] Ahora creo que una larga conversación entre nosotros dos es necesaria. »

pas lui faciliter le visionnage du film dont il a en théorie signé le scénario. De cette façon, le scénariste continue d'ignorer que les modifications, qu'il a lui-même soumises à l'équipe de l'ICAIC, ont tout simplement été laissées pour compte. Sa voix ne porte plus auprès de ses anciens disciples cubains et, à partir de l'année 1963, les échanges épistolaires entre Cesare Zavattini et Alfredo Guevara se font de moins en moins nombreux. Jusqu'en 1965, Cesare Zavattini relance ponctuellement Alfredo Guevara au sujet des scénarii laissés à l'abandon et évoqués précédemment et propose de les retravailler prochainement. Il va même jusqu'à se brader pour convaincre les cubains du bien-fondé d'une nouvelle collaboration :

« Vous m'avez très largement payé la première fois et je suis désormais disposé à vous offrir une preuve d'amitié en établissant avec vous des conditions qui ne vous pèsent en rien, soit dans le jargon, des conditions préférentielles³⁵⁵. »

Devant l'enthousiasme incertain de la direction de l'ICAIC, le scénariste italien recule de mois en mois ce quatrième séjour, mais continue de proposer ses services, telle une éternelle ritournelle. Cependant, les cinéastes cubains ont définitivement tué le père spirituel, comme l'écrit Julio García Espinosa qui déclarait à ce propos :

« Mon itinéraire, à grands traits, est allé de la négation du vieux cinéma latino-américain, en passant par la négation du néoréalisme, et désormais la négation de mon propre travail postérieur³⁵⁶. »

Toutefois, et comme observé au cours de ce chapitre, le rejet du néoréalisme ne relève pas simplement d'un processus naturel d'évolution de l'artiste en perpétuelle reconsidération. En effet, au lendemain de la victoire de 1959, les cinéastes œuvrant à l'ICAIC sont tout sauf des créateurs démiurges guidés par leurs inspirations et les films réalisés ne sont pas des œuvres personnelles mais bien des commandes cinématographiques liées à des besoins idéologiques précis. L'échec de la collaboration menée autour d'*El joven rebelde* trouve donc des explications touchant de près aux

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 179

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 7 avril 1965

« Me pagaron la primera vez ampliamente, y ahora estaría dispuesto a darles una prueba de amistad estableciendo con ustedes condiciones que no les pesen en lo más mínimo, digámoslo en jerga : condiciones muy preferenciales. »

³⁵⁶ FOWLER CALZADA Víctor, *op. cit.*, p. 79

« Mi itinerario, por lo tanto, a grandes rasgos, iba desde la negación con el viejo cine latinoamericano, pasando por la negación con el neorrealismo, y ahora con mi propia obra posterior. »

intentions idéologiques du nouveau cinéma cubain désormais fortement incompatible avec le néoréalisme.

Reina y Rey [Julio García Espinosa, 1994] : l'hommage tardif

En 1994, soit trente-deux ans après le bilan plus que mitigé d'*El joven rebelde*, Julio García Espinosa réalisera enfin le film qu'il disait devoir au néoréalisme italien et dédie alors *Reina y Rey* à la mémoire du scénariste :

« Plus de trente ans après avoir réalisé *El joven rebelde*, je revenais vers Zavattini, et au Zavattini de l'âge d'or. J'ai fait *Reina y Rey* et je n'ai jamais été aussi ému que lorsque je décidai de le lui dédicacer³⁵⁷. »

Le long-métrage évoqué est divisé en deux unités narratives. On découvre, dans une première partie, le quotidien de Reina, une ancienne domestique résidant dans la villa havanaise de ses anciens employeurs, exilés à Miami. La vieille femme hante la vaste résidence avec, pour toute compagnie, celle de son chien baptisé Rey. Reina subsiste tant bien que mal grâce aux tickets de rationnement et au marché noir mais peine à nourrir convenablement son animal. Elle tente alors en vain de le faire adopter sur un marché de la capitale, puis pense durant un temps l'abandonner au chenil municipal. Mais contre toute attente, c'est le chien qui fausse un jour compagnie à sa maîtresse et disparaît dans les rues de La Havane. Dans une seconde partie, Reina voit revenir ses anciens employeurs Carmen et Emilio, le temps de courtes vacances. Durant son séjour, le couple d'exilés réinvestit le domicile sans beaucoup d'égards vis-à-vis de la vieille femme, dorénavant occupante des lieux, et effectue les visites touristiques de rigueur dans la capitale. L'heure du retour approchant, Carmen et Emilio pressent Reina de venir vivre avec eux aux Etats-Unis et de travailler à leur domicile, comme par le passé. Reina n'ose refuser frontalement cette offre et préfère se cacher en attendant le départ de ses anciens patrons, puis continue ensuite patiemment d'attendre le retour de son chien Rey.

Outre un hommage manifeste à Cesare Zavattini, le film cubain entretient plus précisément un dialogue évident avec *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952]. Ce film

³⁵⁷ GARCÍA ESPINOSA Julio, « Recuerdos de Zavattini » in *Cine Cubano* n° 155, p. 65

« Después de más de treinta años de haber realizado *El joven rebelde*, volví a Zavattini, incluso al Zavattini de aquellos años dorados. Hice *Reina y Rey* y nunca sentí temblar tanto mis sentimientos como cuando decidí dedicársela. »

néoréaliste italien évoquait en son temps la difficile existence d'Umberto Domenico Ferrari, professeur à la retraite logeant avec sa chienne Flike dans une modeste pension romaine tenue par une logeuse sans scrupules. Celle-ci n'hésite pas à mettre le vieil homme à la porte, après lui avoir imposé une augmentation de loyer qu'il ne peut assumer. Umberto trouve refuge durant un temps à l'hôpital public, puis se trouve finalement totalement démuné. Sans domicile, le vieil homme erre dans la capitale italienne afin de trouver un nouveau foyer pour Flike qu'il ne parvient plus à nourrir. Cette recherche est vaine et personne n'accepte d'adopter l'animal. Umberto tente finalement de se jeter sous un tramway avec la chienne mais cette dernière prend peur et s'enfuit avant que ne survienne le drame. Après cette tentative de suicide manquée, Umberto retrouve Flike et tente de regagner progressivement sa confiance.

Nombreuses sont les correspondances existantes entre les deux fictions en question. On note en premier lieu que la première partie de *Reina y Rey* partage, avec le film-source italien, une narration particulièrement lâche. Comme le soulignait André Bazin à propos d'*Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952] :

« [...] l'unité de récit du film n'est pas l'épisode, l'événement, le coup de théâtre, le caractère des protagonistes, elle est la succession des instants concrets de la vie, dont aucun ne peut être dit plus important que l'autre³⁵⁸. »

Dans un film comme dans l'autre, se succèdent en effet des moments de réalité quotidienne tels que le lever et le coucher des deux vieillards, les repas pris en solitaire, soit en somme, des instants d'une grande vacuité que peu d'ellipses viennent écourter. Dans un cas comme dans l'autre, on note une absence de dialogues manifeste et des personnages très peu loquaces. La voix d'Umberto se fait de plus en plus timide au fur et à mesure des obstacles rencontrés, jusqu'à en devenir imperceptible. De la même façon, l'isolement de Reina la pousse à ne communiquer que très peu et uniquement lorsqu'elle s'y voit obligée. Les deux anti-héros sont définitivement peu emprunts à l'action, s'effacent, et subissent en silence leur solitude dans un dénuement évident : aussi dramatique que soit leur sort, ils ne prennent plus la peine de le remettre en question.

Si l'influence néoréaliste des films latino-américains évoqués en première partie échappait au flagrant-délit de l'arrêt sur image pour ne partager que des *constantes néoréalistes* avec le corpus italien, l'influence d'*Umberto D.* sur *Reina y Rey* fait office

³⁵⁸ BAZIN André, *op. cit.*, p. 94

d'exception car, chose rare, les deux réalisations entretiennent un véritable dialogue donnant lieu à une intertextualité tangible. Une séquence en particulier fait *allusion* au film-source. L'hypotexte de départ est alors le suivant : Umberto a tenté de se jeter sous un tramway avec sa chienne. L'animal, pris de panique, se sauve dans un parc situé à proximité et fuit timidement le vieil homme qui tente de s'approcher. L'hypertexte réinvestit ici le texte initial et voit Rey s'enfuir du chenil où Reina cherchait à l'abandonner, faute de pouvoir le nourrir correctement. L'animal se trouve ensuite dans une rue avoisinante : Reina le rejoint et tente de l'approcher. Le même jeu de cache-cache s'instaure alors entre la vieille femme et l'animal dont elle a perdu la confiance.



Umberto D.

[Vittorio De Sica, 1952]



Reina y Rey

[Julio García Espinosa, 1994]

De nombreuses autres caractéristiques scénaristiques d'*Umberto D.* sont également réinvesties dans *Reina y Rey*. Parmi celles-ci, notons que les vieillards arpentent tous deux la ville à la recherche de leur chien égaré et découvrent tous deux, à un moment ou à autre, le chenil municipal et son four crématoire. Outre ces quelques récurrences, il est à noter que le traitement photographique de *Reina y Rey* est par

ailleurs directement en lien avec le film-source. Ainsi, durant la première moitié du film cubain, s'impose une photographie en noir et blanc et la pellicule semble volontairement détériorée. Ajoutons que les teintes grisâtres l'emportent, rappelant ainsi les dominantes du film de Vittorio De Sica et plus généralement, la photographie des films néoréalistes italiens.

S'il a été démontré, tout au long de cette étude, que le néoréalisme était incompatible avec le cinéma postrévolutionnaire, on est alors à même de s'interroger sur l'existence de ce premier volet de *Reina y Reina*, seule véritable manifestation d'un néoréalisme cubain depuis *El Mégano* [Julio García Espinosa, 1955]. Or, si le cinéma postrévolutionnaire offre à voir un tel film, c'est que la situation politique cubaine de 1994 est loin d'être celle des années postérieures à 1959. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt, Cuba bénéficiait de l'appui de l'Union Soviétique. A la dissolution de l'URSS en 1991, Cuba perd son principal allié économique, un allié qui fournissait l'île en pétrole et qui lui achetait son sucre à prix d'or. Une fois ces accords caducs, le pays connaît des difficultés économiques majeures, renforcées par le blocus américain toujours en vigueur. La situation devient fortement critique et la population cubaine manque de tout. La *libreta*, soit le carnet de rationnement, ne suffit plus à garantir une alimentation de base. Fidel Castro instaure alors un programme économique d'austérité baptisé *periodo especial* et c'est dans ce contexte désenchanté que Julio García Espinosa réalise son film-hommage à Zavattini, déclarant alors :

« J'ai réalisé *Reina y Rey* sans aucun artifice, de façon néoréaliste, à un moment où notre propre réalité était devenue néoréaliste, tellement néoréaliste que l'on aurait pu filmer une suite au *Ladri di biciclette*³⁵⁹. »

A l'image d'une réalité qu'il devient difficile de nier à l'écran, *Reina* subit en effet le manque de nourriture, les files d'attente interminables devant les magasins de ravitaillement, les fréquentes coupures de courant, l'insuffisance de transport en commun due à l'absence de combustible et les prix excessifs du marché noir.

Notons malgré tout que s'il est désormais possible d'entrevoir les failles du processus révolutionnaire sur les écrans cubains, le personnage de *Reina* n'atteint pas

³⁵⁹ Arch. CZ - Discours de Julio García Espinosa lors de la remise du titre de Docteur Honoris Causa en Art, 2001, p. 35

« Realicé *Reina y Rey* sin artificio alguno, de forma neorrealista en un momento en que nuestra propia realidad era neorrealista, tan neorrealista que se podía haber filmado una segunda parte de *Ladrones de Bicicleta*. »

pour autant le degré zéro de la misère et garde à sa disposition, malgré les difficultés financières rencontrées, une vaste demeure et un semblant de vie sociale. Umberto est quant à lui tout simplement devenu inutile au sein d'une société qu'il a pourtant participé à façonner et perd toute sa dignité. L'abandon et l'extrême solitude dans lesquels il se débat traduisent une société qui ne garantit plus la protection de ses citoyens, ce qu'il n'est évidemment pas possible de sous-entendre à Cuba. *Reina y Rey* reste donc une version édulcorée d'*Umberto D.*, tout autant que de la réalité vécue par les cubains au début des années quatre-vingt dix. Malgré une retenue nécessaire, *Reina y Rey* confirme ainsi, l'idée que le néoréalisme est définitivement un cinéma de crise.

Conclusion

Partie IV

Si Cesare Zavattini collectionne les projets avortés, en Italie comme ailleurs³⁶⁰, il faut cependant reconnaître que les collaborations professionnelles menées par l'italien, au Mexique comme à Cuba, sont loin d'avoir été harmonieuses et prolixes, comme il vient d'être donné de le constater au cours de cette quatrième et dernière partie. Pourtant, les témoignages et les études liés à sa présence et à son travail en terre latino-américaine ont presque toujours donné lieu à des textes dithyrambiques.

Les échecs mexicains de Zavattini sont ainsi généralement passés sous silence. Tarsicio Chárraga et Elvia Vera Soriano, auteurs d'une thèse sur le sujet, préfèrent relever dans leur article intitulé *La presencia del neorrealismo en América latina : Cesare Zavattini en México*, les différents hommages formulés au sein de la presse mexicaine à l'égard de l'homme de cinéma, lors de sa venue en 1955 puis en 1957³⁶¹. S'ajoutent en annexe, les témoignages de Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce et Fernando Gamboa qui, comme on peut aisément s'y attendre, ne tarissent pas d'éloges à la mémoire de celui qu'ils qualifient de *père du néoréalisme*, voire même, est-il écrit, de *Saint-François-d'Assise du cinéma*. Fernando Gamboa évoque simplement, en une phrase laconique, l'échec des différents projets de scénarii compris dans le contrat signé avec Teleproducciones sans en donner d'explication et les auteurs de l'article ne mentionneront pas davantage les tenants et les aboutissants de cette collaboration infructueuse³⁶².

³⁶⁰ Seulement un quart des scénarii envisagés et imaginés par l'auteur au cours de sa longue carrière ont finalement abouti, soit environ une soixantaine sur un total de plus de deux-cent vingt propositions.

³⁶¹ CHÁRRAGA Tarsicio, VERA SORIANO Elvia, « La presencia del neorrealismo en América latina : Cesare Zavattini en México » in *Quaderni del CSCI Rivista annuale di cinema italiano*, 2006, p. 129-148

³⁶² *Ibidem*, p. 136

« Desdichadamente no se filmó ninguno de los tres argumentos, por causas diversas. »

L'expérience cubaine de Zavattini ne sera pas non plus remise en question en règle générale. Ainsi Jesús Vega, dans un ouvrage intitulé *Zavattini en La Habana* dédié au passage de l'italien dans la capitale cubaine, introduit son propos en ces termes :

« La visite de Cesare Zavattini à Cuba fut avant toute chose une leçon de générosité sans limites et, de part et d'autre, l'accomplissement d'un rêve. Après ce dernier séjour [celui de décembre 1959 à février 1960] il n'est plus revenu pour des raisons professionnelles d'abord, et de santé ensuite, mais il a toujours gardé le souvenir de l'île, des gens qu'il y a connus, de la Révolution qu'il a toujours soutenue et défendue, et ce souvenir s'en ressentait dans ses messages, ses lettres, et ses mémoires³⁶³. »

Le critique et chercheur Jorge Ruffinelli affirme quant à lui dans son article *Un camino hacia la verdad*, que « l'influence de Zavattini fut plus puissante à Cuba que dans n'importe quel autre pays d'Amérique Latine³⁶⁴ ». Il en va de même dans l'article que Cecilia Ricciarelli et Diego Malquori rédigent de concert sur l'expérience cubaine de Zavattini. Après avoir évoqué le rôle précurseur de l'italien avant la Révolution castriste, les auteurs s'attèlent ainsi à démontrer la continuité de son influence après 1959 :

« Sa visite [celle de 1959] ne constituait pas seulement la continuation d'une relation artistique intense mais représentait, en outre, un événement nécessaire et inéluctable. Sous l'influence de ce guide, le groupe de jeunes intellectuels essayait de jeter les bases du nouveau cinéma cubain³⁶⁵. »

Le décalage autour de l'écriture du *Joven rebelde* est rapidement mentionné dans cet article mais trouve une explication fort peu satisfaisante. En effet, selon les deux auteurs, Julio García Espinosa attendait de Zavattini un scénario néoréaliste alors même

³⁶³ VEGA Jesús, *Zavattini en La Habana (Crónicas y memorias de un maestro del cine italiano)*, La Havane, Ediciones Unión, 1994, p. 21

« La visita de Cesare Zavattini a Cuba [...] fue, por sobre todas las cosas, una lección de generosidad sin límites y, por ambas partes, el cumplimiento de un sueño. Después de esta última estancia [diciembre 1959- febrero 1960] no volvió más, por razones de trabajo primeramente y de salud después, pero siempre quedó en él el recuerdo de la isla, de la gente que conoció, de la Revolución que siempre apoyó y defendió, reflejado en sus mensajes, en sus cartas, en sus memorias. »

³⁶⁴ RUFFINELLI Jorge, *op. cit.*, p. 26

« En ningún otro país de América latina la influencia personal de Zavattini fue tan poderosa como en Cuba. »

³⁶⁵ RICCIARELLI Cecilia, MALQUORI Diego, « Il neorealismo cubano di Zavattini, riflessioni su un'idea di Zavattini realizzata nella Cuba di oggi », *op. cit.*, p. 144

« La sua visita [1959] non costituiva solamente la continuazione di una intensa relazione artistica, ma era ormai un evento necessario e inevitabile. Era sotto la sua guida che quel gruppo di giovani intellettuali intendeva gettare le basi del nuovo cinema cubano. »

que *le maître* était déjà passé à autre chose³⁶⁶. Or, et même si le scénariste a immanquablement quelque peu évolué depuis ses grands succès aux côtés de Vittorio De Sica, ce sont bien davantage les objectifs du cinéma cubain postrévolutionnaire qui ne concordent plus avec ce qu'il reste de ses théories néoréalistes.

Plus récemment en 2009, Juan Antonio García Borrero a enfin su évoquer différemment la collaboration zavattinienne dans le chapitre qu'il dédie au scénariste dans un ouvrage intitulé *Intrusos en el paraíso : los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*³⁶⁷. L'auteur ose alors faire référence aux diverses déconvenues perceptibles à la lecture de la sélection épistolaire retenue par Alfredo Guevara dans *Ese diamantino corazón de la verdad*³⁶⁸, mais conclut de façon diplomatique que cette collaboration professionnelle menée entre Zavattini et l'équipe de l'ICAIC fut, malgré quelques désaccords, riche en apprentissage.

Il est par ailleurs à noter que durant les dernières décennies, les hommages à Zavattini ont été multipliés à Cuba. Les numéros 129 et 155 de la revue *Cine Cubano* lui ont été amplement dédiés et accompagnés d'un cortège de témoignages aussi dévolus que reconnaissants, émanant des protagonistes du cinéma cubain l'ayant connu et côtoyé ou non. Outre ces hommages écrits, il est à noter que le 11^{ème} Festival International du Nouveau Cinéma latino-américain de La Havane organisé en 1989 a largement célébré le cinéaste, peu après son décès. L'italien a également été honoré en 1996 à l'occasion de la semaine du cinéma italien et en 2002 pour commémorer le centenaire de sa naissance.

Comme le dit le proverbe, *entre el dicho y el hecho hay mucho trecho* et il semble que malgré le bilan fort négatif relevé précédemment, la légende de la collaboration zavattinienne en terre mexicaine et cubaine doive rester intacte et emprunte de bienveillance. La version officielle restera ainsi extrêmement édulcorée et précautionneuse vis-à-vis de l'influence et du travail de l'italien à Cuba, au regard des dissensions majeures observées.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 144

³⁶⁷ GARCÍA BORRERO Juan Antonio, « Zavattini, nuestro hombre en Italia » in *Intrusos en el paraíso : los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Grenade, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, 2009

³⁶⁸ GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, *op. cit.*

Conclusion générale

Les réalisations néoréalistes sont nées des traumatismes de la guerre et reflètent des problématiques humaines intimement liées à la difficile conjoncture sociale de la fin des années quarante en Italie. A l'international, le cinéma d'influence néoréaliste se trouve pareillement associé à un contexte de crise, que celle-ci soit d'ordre politique et/ou économique. Outre-Atlantique, plusieurs réalisateurs réinvestissent, entre le début des années cinquante et la fin des années soixante, les fondamentaux du cinéma italien d'après-guerre, et participent ainsi à une dynamique commune qu'il sera donné de nommer *néoréalisme latino-américain*. D'un point de vue historiographique, le cinéma cubain est généralement retenu au sein de cette dynamique, à tort selon nos conclusions.

L'étude menée prouve sans aucun doute que, comme dans de nombreux pays voisins, le néoréalisme italien va d'abord connaître une réception des plus favorables chez certains acteurs culturels nationaux, et notamment au sein du groupe de cinéphiles et critiques gravitant autour de la Société Culturelle Nuestro Tiempo, entre 1951 et 1959. Les néoréalistes italiens sont alors considérés comme des modèles à suivre mais aussi comme des parents d'adoption somme toute plus dignes que les réalisateurs cubains ayant jusqu'alors œuvré à l'instauration d'un cinéma national. Enfin, ces mêmes disciples de Nuestro Tiempo vont à leur tour engendrer, en 1955, la réalisation d'influence néoréaliste intitulée *El Mégano* [Julio García Espinosa]. Sans la censure extrêmement stricte alors en vigueur, et si tant est que la situation politique cubaine n'ait pas connu un tel bouleversement quatre ans plus tard, ce court-métrage aurait pu être suivi d'autres films analogues. Ainsi, à l'image des nouveaux cinémas brésilien, argentin ou bien encore chilien, le cinéma cubain aurait très certainement donné à voir un ensemble cohérent de films d'influence néoréaliste partageant des constantes communes.

Cependant l'histoire en fut autrement et la victoire de l'armée rebelle imposa, dans les années immédiatement postérieures à la Révolution, un cinéma aux obligations

propagandistes. Or, le néoréalisme italien reste principalement un cinéma ayant développé un intérêt particulier envers l'homme méprisé et en souffrance, impuissant à intervenir sur le monde extérieur, soit un individu aux antipodes de l'homme nouveau cubain qui avance d'un pas décidé, guidé par un modèle de société exemplaire. Le néoréalisme n'est plus de mise à Cuba après 1959 : il devient anachronique et incompatible avec le cinéma cubain postrévolutionnaire, comme en témoigne la curieuse construction narrative adoptée communément dans les films *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959], *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959] et *Tierra olvidada* [Oscar Torres, 1960] soit des films qui, comme l'écrit Marc Ferro, ne valent pas seulement par ce dont ils témoignent³⁶⁹. En effet, au-delà de leur apport propagandiste, ces objets filmiques confirment de façon tangible que le néoréalisme n'a plus aucune raison d'être à Cuba, si ce n'est pour illustrer les inégalités sociales passées et servir ainsi de contrepoids à l'irréprochabilité du nouveau régime révolutionnaire.

Pourtant, et malgré la constatation évidente de cette inadéquation cinématographique et idéologique, l'affirmation selon laquelle le néoréalisme a continué d'être réinvesti durant les années immédiatement postérieures à 1959 a largement fait son chemin. Entre autres exemples, Héctor García Mesa, en charge de la cinémathèque cubaine durant trois décennies, confirme cet état de fait en écrivant à la fin des années soixante-dix :

« On peut remarquer, dans les premiers films réalisés après la Révolution, une nette influence du cinéma italien d'après-guerre, le néo-réalisme, qui fut une sorte de passion pour la génération fondatrice de l'ICAIC. Cette admiration et son influence, est flagrante dans des premiers films comme *Historias de la Revolución* (1960, de T.-G. Alea), *Cuba baila* (1960, de J.-G. Espinosa), *Realengo 18* (1961, de Oscar Torres) ou *El joven rebelde* (1961, de J.-G. Espinosa d'après un scénario de Cesare Zavattini, pape du néo-réalisme italien). On note dans tous ces films un même goût pour le discours direct, un même développement linéaire de l'intrigue, une semblable volonté de s'inspirer de la réalité sociale et une identique ingénuité dans le choix du sujet, non dépourvue cependant d'un certain charme adolescent³⁷⁰. »

Cette version a été maintes fois réaffirmée et associée aux mêmes indices *a priori* décisifs, à savoir la formation des cinéastes cubains au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome au début des années cinquante, une interfilmicité manifeste

³⁶⁹ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p.41

³⁷⁰ GARCÍA MESA Héctor, « Deux sujets obsédants : l'histoire et les problèmes actuels » in *Le Monde Diplomatique*, avril 1979

entre *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] et *Paisà* [Roberto Rossellini, 1946] et, enfin, une collaboration professionnelle suivie, sur l'ensemble de la décennie, entre les cubains et le scénariste italien Cesare Zavattini.

Cependant, les sources interagissent entre elles et le regard croisé porté, au cours de cette étude, à la fois sur le corpus de films cubains supposés d'influence néoréaliste et sur les divers objets d'étude extra-filmiques relatifs à la réalisation de ces films ou à la formation des cinéastes, nous offre une nouvelle lecture des faits beaucoup moins enthousiaste, nourrie par de multiples contradictions. En effet, et comme cela a été démontré, le Centro Sperimentale ne dispense en rien l'apprentissage d'un savoir-faire estampillé néoréaliste à l'époque où les cubains y effectuent leurs études ; *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] ne peut être assimilé au film de Roberto Rossellini, dans la mesure où il ne partage pas le défaitisme de ce dernier ; le *Cuba mía* de 1955 reste à l'état d'ébauche, Cesare Zavattini rejette la paternité du scénario de *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960] ; quant à la collaboration menée autour d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962], elle ne suscite que désaccords et déceptions chez les cubains comme chez l'italien. Ajoutons que, de façon plus générale, les trois réalisations cubaines précédemment citées ne partagent par ailleurs aucune des constantes néoréalistes observées en première partie. Le bilan s'avère donc fort peu satisfaisant et cette supposée influence néoréaliste n'est finalement faite que d'arrangements grossiers, de lapsus révélateurs, de projets avortés et de discordances fondamentales, camouflées sous d'apparentes relations professionnelles fructueuses et empreintes de reconnaissance mutuelle.

On est alors à même de se demander pourquoi ce continuum néoréaliste, pourtant peu probant, a paradoxalement continué d'être réaffirmé par les principaux intéressés de ce chapitre de l'histoire du cinéma. Il est tout d'abord à noter que cette génération fondatrice de l'ICAIC, comme l'appelle Héctor García Mesa, ne peut, en toute logique, en 1959, réprover subitement les certitudes qui étaient les siennes quelques mois encore auparavant, et qui avaient toujours constitué la ligne directrice des membres de la Section Cinéma de la Société Culturelle Nuestro Tiempo. A l'image de l'article publié par Tomás Gutiérrez Alea en 1955, intitulé *Las tijeras del ministro y la conciencia del cine italiano*³⁷¹, ces derniers ont toujours défendu le bien-fondé des réalisations néoréalistes, et notamment lorsque la censure s'est mise à sévir en Italie,

³⁷¹ GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Las tijeras del ministro y la conciencia del cine italiano », *op. cit.*, p. 17

après la promulgation de la Loi Andreotti (1949). Les réalisateurs italiens, alors taxés d'antipatriotisme au vu du pessimisme démesuré de leurs fictions, avaient alors trouvé un soutien évident parmi les cubains. Pourtant, ironie du sort, cette prise de position se voit rapidement contredite après 1959. En effet, les arguments de la démocratie chrétienne italienne en faveur d'un optimisme obligatoire au cinéma seront aussi, bientôt, ceux de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. Cependant, durant cette phase transitionnelle du cinéma cubain postrévolutionnaire allant de 1959 à 1962, année de sortie en salle d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa], il est bien évidemment impossible de désavouer ouvertement le néoréalisme après avoir jusqu'ici crié au scandale vis à vis de la censure exercée à son égard. Il est alors de bon ton de réaffirmer cette honorable filiation et de maintenir des relations amicales et professionnelles avec les principaux représentants du courant italien et de ne pas rejeter la collaboration d'un Cesare Zavattini, alors quelque peu désœuvré après le déclin amorcé du néoréalisme italien au milieu des années cinquante, et emprunt à découvrir cette nouvelle réalité cubaine, comme bien d'autres artistes européens politiquement orientés.

Il est alors question de mettre sur pied un utopique *néoréalisme révolutionnaire*. Ainsi, José Massip déclarait avec conviction en mars 1960, après avoir assisté aux réunions de travail menées auprès de Cesare Zavattini, que le scénario d'*El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962] allait enseigner au monde les possibilités de rénovation du néoréalisme et de sa radicalisation politique³⁷². A ceci près que le néoréalisme n'a jamais aspiré à aucune radicalisation et qu'il s'est toujours caractérisé par son simple témoignage et sa seule capacité à proposer une image brute, un constat. Par définition le néoréalisme n'amène donc pas de solutions révolutionnaires. Le processus complexe de cette rupture nous renseigne, de ce fait, tout autant sur l'essence même du néoréalisme italien que sur le nouveau cahier des charges de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. Au regard du divorce idéologique et cinématographique introduit par la Révolution, élément on ne peut plus perturbateur au sein de cette interrelation, l'étude de l'influence du néoréalisme sur le cinéma cubain postrévolutionnaire résonne donc comme la chronique d'une mort annoncée.

³⁷² MASSIP José, « Señales de Zavattini en un antiguo cuaderno de apuntes », *op. cit.*, p. 91

SOURCES

Archives

Archives Cesare Zavattini (Arch. CZ) Bibliothèque Panizzi – Reggio Emilia (Italie)

Soggettini cubani

Lavori cinematografici non realizzati, 93 p.

Lugares visitados por el Sr. Cesare Zavattini, 2 p.

Libro presentado por Cesare Zavattini, ilustrado con fotos y breves textos explicativos sobre Cuba y su revolución, janvier 1960, 1 p.

Interview à Piero Nelli, octobre 1957, 10 p.

Viajes de Cesare Zavattini y Fernando Gamboa en México, 1955, 13 p.

Correspondances

BARBACHANO PONCE Manuel, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 18 janvier 1957

BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 juillet 1957

BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 29 décembre 1959

BIRRI Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 juillet 1960

GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 10 janvier 1955

GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 14 mars 1955

GAMBOA Fernando, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 24 avril 1955

GARCÍA ASCOT José Miguel, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 11 Décembre 1956

GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 14 août 1955

GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 22 juin 1960

GARCÍA ESPINOSA Julio, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 28 février 1961

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 10 juin 1954

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 2 avril 1955

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 19 novembre 1959

GUEVARA Alfredo, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 6 juin 1960

VELO Carlos, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 22 septembre 1958

VELO Carlos, Lettre à ZAVATTINI Cesare, 27 novembre 1958

ZAVATTINI Cesare, Lettre à BELTRANI Álvaro Vito, 10 novembre 1955

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GARCÍA ASCOT José Miguel, 28 octobre 1959

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GARCÍA ESPINOSA Julio, 14 mars 1961

ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 6 mars 1960
 ZAVATTINI Cesare, Lettre à GUEVARA Alfredo, 27 mai 1961
 ZAVATTINI Cesare, Lettre à VELO Carlos, 5 Octobre 1958

Archives de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques (Arch. ICAIC)

Non catalogué

Fiche technique du film *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]
 Fiche technique du film *Cuba baila* [Julio García Espinosa, 1960]
 Fiche technique du film *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959]
 Fiche technique du film *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959]
 Fiche technique du film *Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960]
 Scénario du film *Esta tierra nuestra* [Tomás Gutiérrez Alea, 1959]
 Scénario du film *La vivienda* [Julio García Espinosa, 1959]
 Conférence de presse donnée au Cinéma La Rampa le 1^{er} mars 1962 à l'occasion de la première du film *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1962]. Intervenants : Julio García Espinosa, Blas Mora, Wember Bros, Leonel Alleguez, Reinaldo Miravalles
 Contrats de production du film *Cuba Baila* de Julio García Espinosa conclus entre l'ICAIC et le producteur Manuel Barbachano Ponce
 Discours de Julio García Espinosa lors de la remise de son titre de Docteur *Honoris Causa* en Art en 2001

Sources publiées

CALDIRON Orio, *Cesare Zavattini - Uomo, vieni, fuori ! : Soggetti per il cinema editi e inediti*, Rome, Bulzoni, 2006, 493 p.
 GARCÍA ESPINOSA Julio, ZAVATTINI Cesare, *El joven rebelde*, Editions ICAIC, La Havane, 1964, 130 p.
 GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, La Havane, Iberautor, Madrid, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002, 394 p.
 GUTIÉRREZ ALEA Tomás, *Volver sobre mis pasos*, Madrid, Ediciones Autor, 2007, 514 p.
 RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel., *Cartas a México : Correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 240 p.
 ZAVATTINI Cesare, STRAND Paul, *Un paese, portrait of an italian village*, New York, Aperture, 1997, 104 p.

Presse et Revues

Cuba

- « Manifiesto » in *Nuestro Tiempo* n° 1, 1951, p. 1-2
“Cesare Zavattini” in *Nuestro Tiempo* n° 6, juillet 1955, p. 10
« Cine » (Retrospective des programmations passées) in *Nuestro Tiempo* n° 8, décembre 1955, p. 7
« Jóvenes cineastas opinan sobre Zavattini » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p. 43
« Julio García Espinosa : respuestas de un director de cine » in *Noticias de Hoy*, 9 juillet 1961
ALMÉNDROS Néstor, « *Historias de la Revolución* » in *Bohemia*, 15 janvier 1961
ALMÉNDROS Néstor, « *Cuba baila* », *Bohemia*, 16 avril 1961
BIRRI Fernando, « Cesare Zavattini, una vida en muestra » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 42
BUÑUEL Luís, « El cine instrumento de poesía » in *Cine Cubano* n° 78-79-80, 1972-1973, p. 114-116
GARCÍA ESPINOSA Julio, « Conversación con Julio García Espinosa » in *Bohemia*, 15 novembre 1968
GARCÍA ESPINOSA Julio, « Recuerdos de Zavattini » in *Cine Cubano* n° 155, p. 65
GARCÍA ESPINOSA Julio, « Los caminos de la austeridad » in *Juventud Rebelde*, 21 mars 2004, p. 10
GARCÍA ESPINOSA Julio, « Un artista comprometido es más libre » in *Granma*, 20 septembre 2006
GARCÍA ESPINOSA Julio, « O sole mío » in *Cine Cubano* 151, p. 37- 41
GUEVARA Alfredo, « Bienvenido Mr. Marshall » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 8, décembre 1955, p. 18
GUEVARA Alfredo, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p. 3-10
GUEVARA Alfredo, « Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I : El cine cubano tiene diez años » in *Cine Cubano* n° 54-55, 1969,
GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Las tijeras del ministro y la conciencia del cine italiano » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 7, septembre 1955, p. 17-18
GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « *Casta de roble*, una película cubana » in *Revista Nuestro Tiempo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989, p. 31-32.
GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « Otro cine, otro mundo, otra sociedad » in *Gaceta de Cuba*, juin 1995, p. 4-10
GUTIÉRREZ ALEA Tomás, « No siempre fui cineasta » in *Cine Cubano* n° 114, 1989, p. 43-52
LOMBARDO SIERRA O., « Notas al margen : Cuba Baila » in *Cinema*, 16 avril 1961
MANET Eduardo, « Chris Marker » in *Cine Cubano* n° 4, diciembre 1960- enero 1961, p. 25

- MARTIN Marcel, « Marcel Martin habla de cine cubano » in *Cine Cubano* n° 95, 1979, p. 27-30
- MASSIP José, « Así hablaba Zavattini » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 50-59
- MASSIP José, « Señales de Zavattini : En un antiguo cuaderno de apuntes » in *Cine Cubano* n° 155, 2002, p. 88-93
- MELLID Paula, « Habla un fundador del cine cubano » in *Granma*, 19 mars 1989
- MOLINA Raúl, « *El joven rebelde*, nuevo film del ICAIC » in *Cine Cubano* n° 5, 1962
- OROZ Silvia, « Tomás Gutiérrez Alea : los films que no filmé » in *Encuadre*, 6 avril 1986, p. 8-12
- SADOUL Georges, « Algunos de los filmes de Cannes : *Raíces* » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 6 juillet 1955, p. 5
- « Tomás Gutiérrez Alea : un director cubano » in *Revolución*, 30 décembre 1960
- « Una entrevista con Cesare Zavattini » in *Cine Cubano* n° 1, 1960, p. 38- 43
- VALDÉS RODRÍGUEZ José Manuel, « Un episodio vivo de la Sierra Maestra » in *El Mundo* (La Habana), 2 mars 1962
- VEGA Jesus, « Cesare Zavattini : alma del neorrealismo » in *Cine Cubano* n° 129, 1990, p. 39- 45
- VEGA Pastor, « El nuevo cine latinoamericano : algunas características de su estilo » in *Cine Cubano* n° 73-74-75, 1971, p. 27-39
- VILLAVERDE Fernando, « Esta tierra nuestra » in *Revista Nuestro Tiempo* n° 30, juillet-août 1959

Mexique

- « Cesare Zavattini tiene la línea general de sus tres films sobre nuestro país » in *Cine Mundial*, 8 septembre 1955
- « Hoy regresó a Italia Cessare [sic] Savattini [sic] » in *Noticias*, Mexico, 1 septembre 1955
- MIRABAL, « Crisol » in *Novedades*, 6 septembre 1955
- MORA Carlos, « Zavattini, víctima de inquinas injustificadas » in *El Redondel*, 4 septembre 1955
- « Zabattini [sic] regresa a Italia y no ha escrito nada » in *Noticias*, 13 août 1955

Italie

- « Il bollettino neorealista n° 1 » in *Cinema Nuovo* n° 51, janvier 1955
- « Il bollettino neorealista n° 2 » in *Cinema Nuovo* n° 57, avril 1955
- ANDREOTTI Giulio, « Lettera aperta a De Sica » in *Libertà !*, 24 février 1952
- CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini » in *Paese Sera*, 21-22 avril 1960
- CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Martí è il simbolo della rivoluzione » in *Paese Sera*, 22-23 avril 1960
- CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : la riforma di Fidel » in *Paese Sera*, 23-24 avril 1960

CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Castro stringe i freni per il rhum e il casinò » in *Paese Sera*, 26-27 avril 1960

CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : le caserme diventano scuole » in *Paese Sera*, 27-28 avril 1960

CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : i miei incontri con Fidel Castro » in *Paese Sera*, 29-30 avril 1960

CORSINI Gianfranco, « Cuba 1960 di Cesare Zavattini : Addio Avana » in *Paese Sera*, 30-31 avril 1960

GUEVARA Alfredo, « Cuba » in *Cinema Nuovo* n° 51, janvier 1955

France

« *El Pisito* » in *Cinéma* n° 30, septembre-octobre 1958 p. 15

GARCÍA MESA Hector, « Deux sujets obsédants : l'histoire et les problèmes actuels » in *Le Monde Diplomatique*, avril 1979

ZAVATTINI Cesare, « Comment je n'ai pas fait *Italia Mia* » in *Cahiers du Cinéma* n° 98, août 1959, p. 1-16

ZAVATTINI Cesare, « Une idée du néoréalisme » in *Positif* n° 629-630, juillet-août 2013.

FILMOGRAPHIES

Filmographie mondiale

- Hôtel du nord*, Marcel Carné, France, 1938, 95'.
- L'Atalante*, Jean Vigo, France, 1934, 89'.
- Atomic war bride*, Veljko Bulajic, Ex-Yougoslavie, 1960, 84'.
- Bab-el-hadid (Gare centrale)* de Youssef Chahine, Egypte, 1958, 77'.
- Les bas-fonds*, Jean Renoir, France, 1937, 95'.
- La bête humaine*, Jean Renoir, France, 1938, 100'.
- Boot polish*, Prakash Arora, Inde, 1954, 149'.
- Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, France, 1932, 85'.
- On the Bowery*, Lionel Rogosin, Etats-Unis, 1956, 65'.
- Bronenosets Potemkin (Le cuirassé Potemkine)*, Serguei Eisenstein, 1925, 75'.
- Calle mayor*, Juan Antonio Bardem, Espagne, 1956, 99'.
- Le chantier des gosses*, Jean Harlez, Belgique, 1956, 76'.
- Los chicos*, Marco Ferreri, Espagne, 1959, 90'.
- Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, France, 1956, 99'.
- Día tras día*, Antonio Del Amo, Espagne, 1951, 90'.
- Djonoubé chahr*, Farrokh Gaffary, Iran, 1957, 75'.
- Do bigha zameen (Deux hectares de terre)*, Bimal Roy, Inde, 1953, 131'.
- Doroshkeh chi (Le cocher)*, Nosrat Karimi, Iran, 1971, 116'.
- Genbaku no ko (Les enfants d'Hiroshima)*, Kaneto Shindô, Japon, 1952, 97'.
- Hamnstad (Ville portuaire)* Ingmar Bergman, Suède, 1948, 100'.
- Las Hurdes, tierra sin pan*, Luís Buñuel, Espagne, 1933, 30'.
- Le jour se lève*, Marcel Carné, France, 1939, 93'.
- Laka yom ya zalem (Ton jour viendra)*, Salah Abou Seif, Egypte, 1951
- Ikiru (Vivre)*, Akira Kurosawa, Japon, 1952, 143'.
- Kanikôsen*, So Yamamura, Japon, 1953, 112'.
- The little fugitive*, Morris Engel, Ray Ashley, Ruth Orkin, Etats-Unis, 1953, 80'.
- The loneliness of the long distance runner*, Tony Richardson, Royaume-Uni, 1962, 104'.
- Mabu*, Kang Taejin, Corée, 1961

- Misère au Borinage*, Joris Ivens et Henri Stork, Belgique, 1932, 36'.
- Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, Espagne, 1955, 88'.
- Newspaper boy*, P. Ramdas, Inde, 1955, 120'.
- Nora inu (Chien enragé)*, Akira Kurosawa, Japon, 1949, 122'.
- Partie de campagne*, Jean Renoir, France, 1936, 40'.
- Pather panchali (La complainte du sentier)*, Satyajit Ray, Inde, 1955, 119'.
- Un perro andaluz*, Luís Buñuel, Espagne, 1929, 16'.
- El pisito*, Marco Ferreri, Espagne, 1959, 87'.
- Pokolenie (Une génération)*, Andrzej Wajda, Pologne, 1955, 83'.
- Le quai des Brumes*, Marcel Carné, France, 1938, 91'.
- Les quatre cents coups*, François Truffaut, France, 1959, 99'.
- Remorques*, Jean Grémillon, France, 1941, 91'.
- Segundo López, aventurero urbano*, Ana Mariscal, Espagne, 1952, 80'.
- Shinkû chitai*, Satsuo Yamamoto, 1952, 129'.
- Sierra maldita*, Antonio Del Amo, Espagne, 1954, 95'.
- Sommaren med Monika (Un été avec Monika)*, Ingmar Bergman, Suède, 1953, 96'.
- Sous les toits de Paris*, René Clair, France, 1930, 96'.
- Stella*, Michael Cacoyannis, Grèce, 1955, 90'.
- Surcos*, José Antonio Nieves Conde, Espagne, 1951, 99'.
- Susuz yaz (Un été sans eau)*, Metin Erksan, Turquie, 1963, 90'.
- Taiyo no nai machi*, Satsuo Yamamoto, Japon, 1954, 140'.
- A taste of honey*, Tony Richardson, Royaume-Uni, 1961, 100'.
- A Valparaíso*, Joris Ivens, Chili/France, 1965, 34'.
- Yoidore Tenshi (L'ange ivre)*, Akira Kurosawa, Japon, 1948, 98'.

Filmographie italienne

- Achtung ! Banditi*, Carlo Lizzani, 1951, 90'.
- Ai margini della metropoli*, Carlo Lizzani, 1953, 96'.
- L'amore in città*, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, 1953, 105'.
- Anna*, Alberto Lattuada, 1951, 107'.
- Anni facili*, Luigi Zampa, 1953, 98'.
- I bambini ci guardano*, Vittorio De Sica, 1944, 84'.
- Caccia tragica*, Giuseppe De Santis, 1947, 89'.
- Il cammino della speranza*, 1950, 105'.
- Il cappotto*, Alberto Lattuada, 1952, 95'.
- La città si difende*, Pietro Germi, 1951, 84'.
- La ciociara*, Vittorio De Sica, 1960, 100'.

La corona di ferro, Alessandro Blasetti, 1941, 83'.
Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni, 1950, 98'.
La dolce vita, Federico Fellini, 1960, 174'.
Una domenica d'agosto, Luciano Emmer, 1950, 80'.
La donna del fiume, Mario Soldati, 1954, 105'.
Dov'è la libertà ?, Roberto Rossellini, 1954, 93'.
Due soldi di speranza, Renato Castellani, 1951, 110'.
Europa 51, Roberto Rossellini, 1952, 113'.
Il ferroviere, Pietro Germi, 1956, 118'.
Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1948, 78'.
Un giorno nella vita, Alessandro Blasetti, 1946, 95'.
Il giudizio universale, Vittorio De Sica, 1961, 100'.
Il grido, Michelangelo Antonioni, 1957, 116'.
Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948, 93'.
Luci del varietà, Federico Fellini, 1950, 93'.
Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini, 1962, 106'.
Un marito per Anna Zaccheo, Giuseppe De Santis, 1953, 95'.
Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, 1951, 92'.
Il mulino del Po, Alberto Lattuada, 1949, 97'.
La nave bianca, Roberto Rossellini, 1941, 77'.
In nome della legge, Pietro Germi, 1949, 101'.
Non c'è pace tra gli ulivi, Giuseppe De Santis, 1950, 93'.
L'onorevole Angelina, Luigi Zampa, 1947, 90'.
L'oro di Napoli, Vittorio De Sica, 1954, 138'.
Ossessione, Luchino Visconti, 1943, 140'.
Paisá, Roberto Rossellini, 1946, 125'.
Pane, amore, e..., Dino Risi, 1955, 110'.
Pane, amore e fantasia, Luigi Comencini, 1953, 93'.
Pane, amore e gelosia, Luigi Comencini, 1954, 97'.
Un pilota ritorna, Roberto Rossellini, 1942, 87'.
La porta del cielo, Vittorio De Sica, 1945, 80'.
Poveri ma belli, Dino Risi, 1956, 101'.
Processo alla città, Luigi Zampa, 1952, 103'.
Quattro passi fra le nuvole, Alessandro Blasetti, 1942, 95'.
Riso amaro, Giuseppe De Santis, 1949, 108'.
Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti, 1960, 177'.
Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945, 103'.
Roma, ore undici, Giuseppe De Santis, 1952, 107'.
Gli sbandati, Francesco Maselli, 1955, 102'.

- Lo sceicco bianco*, Federico Fellini, 1952, 86'.
- Sciusciá*, Vittorio De Sica, 1946, 93'.
- Siamo donne*, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, 1953, 95'.
- Il sole sorge ancora*, Aldo Vergano, 1946, 95'.
- La strada*, Federico Fellini, 1954, 108'.
- Stromboli*, Roberto Rossellini, 1950, 103'.
- La terra trema : episodio del mare*, Luchino Visconti, 1948, 152'.
- Il tetto*, Vittorio De Sica, 1956, 91'.
- Umberto D.*, Vittorio De Sica, 1952, 89'.
- L'uomo dalla croce*, Roberto Rossellini, 1943, 74'.
- Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953, 83'.
- I vittelloni*, Federico Fellini, 1953, 107'.
- Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1947, 90'.
- Vulcano*, William Dieterle, 1950, 106'.

Filmographie latino-américaine

- Aborto* [1965] de Pedro Chaskel, Chili, 30'.
- Araya*, Margot Benacerraf, Vénézuéla, 1959, 90'.
- Ayúdeme usted compadre*, Germán Becker, Chili, 1968, 115'.
- El chacal de Nahueltoro*, Miguel Littín, Chili, 1969, 95'.
- Cinco vezes favela*, Miguel Borges, Joaquim Pedro De Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirzman, Brésil, 1962, 92'.
- Crónica de un niño solo*, Leonardo Favio, Argentine, 1965, 79'.
- O dragao da maldade contra o santo guerreiro o Uma aventura de Antônio das Mortes*, Glauber Rocha, Brésil, 1969, 95'.
- Electroshow*, Patricio Gúzman, Chili, 1965
- La escalinata*, Cesar Enríquez, Vénézuéla, 1950, 75'.
- El gran calavera*, Luís Buñuel, Mexique, 1949, 92'.
- Gran Casino*, Luís Buñuel, Mexique, 1947, 92'.
- La hora de los hornos : notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, Octavio Getino, Fernando E. Solanas, Argentine, 1968, 260'.
- Los inundados*, Fernando Birri, Argentine, 1962, 87'.
- Largo viaje*, Patricio Kaulen, Chili, 1967, 83'.
- Morir un poco*, Álvaro Covacevich, Chili, 1967, 50'.
- Nazarín*, Luís Buñuel, Mexique, 1959, 94'.
- Los olvidados*, Luís Buñuel, Mexique, 1950, 85'.
- Pedro Páramo*, Carlos Velo, Mexique, 1967, 110'.

Por la tierra ajena, Miguel Littín, Chili, 1965, 10'.

Raíces, Benito Alazraki, Mexique, 1954, 103'.

Río 40 graus, Nelson Pereira Dos Santos, Brésil, 1955, 100'.

Río zona norte, Nelson Pereira Dos Santos, Brésil, 1957, 90'.

El secuestrador, Leopoldo Torre Nilsson, Argentine, 1958, 75'.

Tire dié, Fernando Birri, Argentine, 1960, 33'.

Torero, Carlos Velo, Mexique, 1956, 75'.

Valparaíso mi amor, Aldo Francia, Chili, 1969, 90'.

Vidas secas, Nelson Pereira Dos Santos, Brésil, 1963, 103'.

Yawar mallku (Sangre de cóndor), Jorge Sanjines, Bolivie, 1969, 78'.

Yo tenía un camarada, Helvio Soto, Chili, 1964, 25'.

Filmographie cubaine

79 primaveras, Santiago Álvarez, 1969, 25'.

El Cabo de San Antonio, Jucuma, José Antonio Sarol, 1955, 9'.

Casta de roble, Manuel Alonso, 1953, 78'.

Una confusión cotidiana, Tomás Gutiérrez Alea, 1949.

Cuba baila, Julio García Espinosa, 1960, 81'.

Cuba canta y baila, Manuel de la Pedrosa, 1951.

Las doce sillas, Tomás Gutiérrez Alea, 1962, 97'.

De espaldas, Mario Barral, 1956, 57'.

Gente en la playa, Néstor Alméndros, 1961, 12'.

¡Hitler soy yo !, Manuel Alonso, 1943, 40'.

El joven rebelde, Julio García Espinosa, 1962, 83'.

El Mégano, Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea, 1955, 20'.

Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutiérrez Alea, 1968, 97'.

La muerte de un burócrata, Tomás Gutiérrez Alea, 1966, 85'.

Realango 18, Oscar Torres, 1961, 60'.

Reina y Rey, Julio García Espinosa, 1994, 100'.

Ritmos de Cuba, Ernesto Caparrós, 1942.

Siete muertos a plazo fijo, Manuel Alonso, 1950, 88'.

Il sogno de Giovanni Bassain, Tomás Gutiérrez Alea et Filippo Perrone, 1953, 18'.

Son... o no son, Julio García Espinosa, 1980, 84'.

Suite Habana, Fernando Pérez, 2003, 85'.

Esta tierra nuestra, Tomás Gutiérrez Alea, 1959, 19'.

Tierra olvidada, Oscar Torres, 1959, 24'.

La vivienda, Julio García Espinosa, 1959, 21'.

Collaborations et coproductions avec Cuba

Alba de Cuba, Roman Karmen, Cuba/URSS, 1960.
Arriba campesino, Mario Gallo, Cuba/Italie, 1960.
Carnet de viaje, Joris Ivens, Cuba, 1961, 34'.
Al compás de Cuba, Mario Gallo, Cuba/Italie, 1960.
¡Cuba sí!, Chris Marker, Cuba/France, 1961, 53'.
Ellas, Théodor Christensen, Cuba/Danemark, 1963.
La lámpara azul, Roman Karmen, Cuba/URSS, 1960.
El otro Cristóbal, Armand Gatti, Cuba/France, 1963, 115'.
Pueblo en armas, Joris Ivens, Cuba, 1961.
Salut les cubains, Agnès Varda, Cuba/France, 1963, 30'.
Soy Cuba, Mijail Kalatosov, Cuba/URSS, 1964, 141'.

Films non réalisés

El anillo [n.r.]³⁷³
Asalto al Cuartel Moncada [n.r.]
Asalto al Palacio [n.r.]
Cándido [n.r.]
Atentado Cowley [n.r.]
Color contra color/Lucha de colores [n.r.]
Cuba mía [n.r.]
Habana hoy/La historia de La Habana [n.r.]
La invasión [n.r.]
Italia mía [n.r.]
México mío [n.r.]
El pequeño dictador [n.r.]
El petróleo [n.r.]
El premio gordo
La prensa amarilla/El director [n.r.]
¡Qué suerte tiene el cubano! [n.r.]
Revolución en Cuba [n.r.]
Romeo y Julieta [n.r.]
Tiempo muerto [n.r.]
William Soler [n.r.]

³⁷³ [n.r.] = films non réalisés

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AGRAMONTE Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Havane, Editions ICAIC, 1966, 172 p.
- ALMÉNDROS Néstor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, 205 p.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le néoréalisme*, Paris, Editions du Cerf, 1962, 166 p.
- BERNARDINI Aldo, GILI Jean, *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, 248 p.
- BERTHIER Nancy, *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Paris, Editions du Cerf, 2005, 200 p.
- BORDE Raymond, BOUISSY André, *Le néoréalisme italien : une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1960, 165 p.
- BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano 2, dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Editori Laterza, 2010, 522 p.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano/3 Dal neorealismo al miracolo economico : 1945-1959*, Rome, Ed. Riuniti, 1993, 779 p.
- BUÑUEL Luís, *Mon dernier soupir*, Paris, Editions Robert Laffont, 1982, 316 p.
- CASSAC Michel, *Littérature et cinéma néoréalistes, Réalisme, Réel et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, 352 p.
- CAVALLO Ascanio, DÍAZ Carolina, *Explotados y benditos, mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Santiago du Chili, Uqbar Editores, 2007, 304 p.
- CENTRO CATÓLICO DE ORIENTACIÓN CINEMATOGRAFICA. *Guía cinematográfica 1955*, La Havane, Centro Católico de Orientación Cinematográfica, 1956, 452 p.
- CHANAN Michael, *Cuban Cinema*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004, 538 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, 378 p.
- DOUGLAS María Eulalia, *La tienda negra, el cine en Cuba [1887-1990]*, La Havane, Ed. Cinemateca de Cuba, 1997, 387 p.
- EVORA José Antonio, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca española, 1996, 254 p.

- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1968, 239 p.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, 168 p.
- FERRO Marc, FLEURY Béatrice, DELAGE Christian, *Révoltes, Révolutions, cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 311 p.
- FOWLER CALZADA Víctor, *Conversaciones con un cineasta incómodo : Julio García Espinosa*, La Havane, Editions ICAIC, 2004, 181 p.
- FRANCIA Aldo, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso, 2002, 263 p.
- GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Cine cubano de los sesenta : mito y realidad*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva ; Madrid, Ocho y Medio, 2007, 427 p.
- GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Havane, Editorial Arte y Literatura, 2001, 380 p.
- GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, 238 p.
- GARCÍA BORRERO Juan Antonio, *Intrusos en el paraíso : los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Grenade, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusí, 2009, 485 p.
- GARCÍA ESPINOSA Julio, *Algo de mí*, La Havane, Editions ICAIC, 2009, 187 p.
- GIOVACCHINI Saverio, SKLAR Robert, *Global neorealism: the transnational history of a film style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, 284 p.
- GUEVARA Alfredo, *Ese diamantino corazón de la verdad*, La Havane, Iberautor, Madrid, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002, 394 p.
- GUEVARA Alfredo, GARCÉS Raúl, *Los años de la ira : Viña del Mar 1967*, La Havane, Editions Nuevo Cine latinoamericano, 2007, 305 p.
- HENNEBELLE Guy., GUMUCIO DAGRÓN Alfonso, *Les cinémas d'Amérique Latine*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, 543 p.
- HERNÁNDEZ OTERO Ricardo Luís, *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo : resistencia y acción*, La Havane, Letras Cubanas, 2002, 331 p.
- HERNÁNDEZ OTERO Ricardo Luís, *Revista Nuestro Tiempo, compilación de trabajos publicados*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989, 414 p.
- LARRAZ Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les Editions du Cerf, 1986, 341 p.
- LUSNICH Ana Laura, PIEDRAS Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, 472 p.
- MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Editions sociales, 1969, 161 p.
- MONTECINOS Sonia, *Madre y huachos : alegorías del mestizaje chileno*, Santiago du Chili, Catalonia Editorial, 2007, 278 p.
- MONTERDE José Enrique, *La imagen negada : Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valence, Ediciones textos filmoteca, 1997, 296 p.

- NEUTRES Julien, *Rome, ville ouverte au cinéma : entre vision mythologique et géographie sociale*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2010, 248 p.
- OMS Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Editions du Cerf, 1985, 225 p.
- ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Editions Perrin, 2004, 435 p.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Economía de España, 2003, 301 p.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Le cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, 200 p.
- RICCIARELLI Cecilia, *Le cinéma cubain après la Révolution*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004, 487 p.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Gabriel., *Cartas a México : correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 240 p.
- SCOTTO D'ARTINO Laurent, *La revue Cinema et le néo-réalisme italien*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 259 p.
- SEKNADJE-ASKENAKI Enrique, *Roberto Rossellini et la Seconde guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, 263 p.
- SERCEAU Daniel, *Le cinéma : l'après-guerre et le réalisme*, Paris, Jean Michel Place, 1996, 223 p.
- VALDÉS RODRÍGUEZ José Manuel, *El cine en la Universidad de La Habana (1942-1965)*, La Havane, Ed. Mined, 1966, 485 p.
- VANOYE Francis, GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Editions Nathan, 1992, 128 p.
- VEGA Jesús, *Zavattini en La Habana (Crónicas y memorias de un maestro del cine italiano)*, La Havane [Unión de Escritores y Artistas de Cuba], Ediciones Unión, 1994, 83 p.
- ZAVATTINI Cesare, *Cinéparoles*, Paris, Les Lettres Nouvelles : Denoël, 1971, 374 p.

Chapitres d'ouvrages

- AÍNSA Fernando, « Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de latinoamérica » in *Littérature, Histoire et Cinéma de l'Amérique hispanique, Actes du Colloque International du Centre de Recherches et d'Etudes sur l'Amérique Ibérique*, Université de Liège 2002, p. 209-241
- BURTON Julianne, « Cuba » in HENNEBELLE Guy, *Les cinémas d'Amérique latine*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, p. 259-307
- DELAGE Christian, « Les Amériques latines » in *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989
- FORNET Ambrosio, « Trente ans de cinéma dans la Révolution » in PARANAGUÁ Paulo Antonio, *Le cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 79-105

- GAMBETTI Giacomo « Réalité/imagination dans le travail cinématographique de Cesare Zavattini » in BERNARDINI Aldo, GILI Jean, *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 35-48
- GARCÍA BORRERO Juan Antonio, « Zavattini, nuestro hombre en Italia » in *Intrusos en el paraíso : los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*, Grenade, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, 2009,
- IZAGUIRRE Rodolfo « Vénézuéla » in HENNEBELLE Guy, GUMUCIO-DAGRON Alfonso, *Les cinémas de l'Amérique Latine*, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, 543 p.
- MESTMAN Mariano, « From italian neorealism to new latin american cinema, ruptures and continuities during the 1960s » in GIOVACCHINI Saverio, SKLAR Robert, *Global Neorealism: The transnational history of a film style*, University Press of Mississippi, 2012, p. 163-177
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Le vieux rebelle et l'Amérique latine : un compromis autour du néoréalisme » in BERNARDINI Aldo, GILI Jean, *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 131-139
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) : Tensión y reconciliación. » *Encuentro de la Cultura Cubana 1*, 1996, p. 77-78
- SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, « A propos de la distinction, dans le champ du cinéma, entre néoréalisme littéraire et néoréalisme documentaire » in *Littérature et cinéma néoréalistes*, p. 229-243
- SERCEAU Michel, « Le néoréalisme italien » in *Le cinéma : l'après-guerre et le réalisme*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1996, p. 114-135

Articles et dossiers de periodiques

- ÁLVAREZ Carlos, « Cultura, Universidad y Cine » in *Cine Cubano* n° 71-72, 1971, p. 12-23
- AYFRE Amédée, « Du premier au second néoréalisme » in *Etudes cinématographiques* n° 32-35, 1964, p. 55-72
- BALDIZZONE José, « Le néoréalisme hors de ses frontières » in *Cahiers de la Cinémathèque* (Institut Jean Vigo), n° 46-47
- CARTIER Claire, « Un néohumanisme : entretien avec Giuseppe De Santis » in *Cinemaction* n° 70, 1994
- CHÁRRAGA Tarsicio, VERA SORIANO Elvia, « La presencia del neorealismo en América latina : Cesare Zavattini en México » in *Quaderni del CSCSI Rivista annuale di cinema italiano*, 2006, p. 129-148
- CLECH Thierry, « Au-delà du labyrinthe » in *Cahiers du Cinéma* n° 410, juillet-août 1988
- DEBRECZENI François, « La technique du néoréalisme » in *Etudes Cinématographiques* n° 32-35,

- FRANCESE Joseph, « The influence of Cesare Zavattini on Latin American cinema: Thoughts on *El Joven Rebelde* and *Juan Quinquín* » in *Quarterly Review of Film and Video* n° 24, 2007, p. 431-444
- GARCON François, « Cinéma et histoire autour de Marc Ferro » in *Cinémaction* n° 65, décembre 1992
- GARCON François, « Des noces anciennes » in *Cinémaction* n° 65, décembre 1992, p. 9-19
- GEVAUDAN Frantz, « Visconti le magnifique » in *Cinéma* n° 211, juillet 1976, p. 72-80
- GILI Jean A., CIMENT Michel, « Le néoréalisme, précurseurs, protagonistes, héritiers » in *Positif* n° 629-630, juillet-août 2013, p. 4-71
- GILI Jean, « Filmographie » in *Etudes Cinématographiques* n° 82-83, Paris, 1970, p. 101-109
- GOBETTI Paolo, « La résistance dans les films italiens (1945-1955) » in *Etudes Cinématographiques* n° 82-83, Paris, 1970, p. 48-63
- GONZÁLEZ CÓRDOBA Iván, « El cine de César Enríquez » in *Cuadernos cineastas venezolanos* n° 10, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 2010, p. 14-31
- MARTIN Marcel, « Visconti et l'Histoire » in *Cinéma* n° 79, septembre-octobre 1963
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Cinéastes latino-américains formés en Europe » in *Cinémas d'Amérique Latine* n° 2, 1994, p. 66-67
- RICCIARELLI Cecilia, MALQUORI Diego, « Il neorealismo cubano di Zavattini, riflessioni su un'idea di Zavattini realizzata nella Cuba di oggi » in *Quaderni del CSCI*, 2006, p. 141-148
- RIVETTE Jacques, « Lettre sur Rossellini » in *Cahiers du Cinéma* n° 46, avril 1955, p. 14
- ROUMETTE Monique, GILLE Bernard, « Vie, mort et résurrections du cinéma nouveau latino-américain » in *Les Cahiers de la Cinémathèque* (Institut Jean Vigo) n° 77, avril 2005, p. 99-117
- RUFFINELLI Jorge, « El neorealismo en cinco países de América latino : un camino hacia la verdad : Neorealismo y Nuevo Cine latinoamericano » in *Cine Cubano* n° 155, p. 20-31
- SADOUL Georges « Un grand réalisateur italien : Rossellini » in *L'écran français* n° 72, 12 novembre 1946
- VIANY Alex, « Cine brasileiro, lo viejo y lo nuevo » in *Cine Cubano* n° 20, 1964, p. 26-27
- VINCENOT Emmanuel, « Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba » in *C. M. H. L. B. Caravelle* n° 83, Toulouse, 2004,
- VINCENOT Emmanuel, « *Jocuma*, un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista » in *ArtCultura*, Uberlândia, n° 22, janvier-juin 2011, p. 9-24
- VIVIANI Christian, « Peut-on parler d'un free neorealism ? » in *Positif* n° 629-630, juillet-août 2013, p. 45-46

WALTER MUÑOZ Orlando, SALINAS Sergio, SOTO Héctor, ACUÑA Robinson, SQUELLA Agustín, BALIC Hvalimir, « Todo cine es un engaño : entrevista a Aldo Francia » in *Primer Plano* n° 3, hiver 1972, p. 3-17

Thèses doctorales et travaux académiques

SORIANO Vera, CHÁRRAGA PINEDA Tarcísio Gustavo, *Cesare Zavattini en México, (un documento para la historia del cine nacional)*, UNAM, ENEP Acatlán, 1985, 389 p.

VARGAS MALDONADO Juan Carlos, sous la direction d'Alberto Elena Díaz, *Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)*, 240 p., Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, soutenue en juin 2008

VINCENOT Emmanuel, sous la direction de LARRAZ Emmanuel, *Histoire du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la Révolution*, 726 p., Espagnol, Université de Bourgogne, soutenue le 26 novembre 2005

Ressources en ligne

ALONSO IBARROLA José Manuel, « Cesare Zavattini : medio siglo en mi memoria (Madrid 2009) » in *Cesare Zavattini : 55 años en mi memoria* [en ligne] <http://alonsoibarrola.wordpress.com/2014/03/01/cesare-zavattini-55-anos-en-mi-memoria/> (page consultée le 2 mars 2014)

DELEUZE Gilles, *Le cinéma*, cours universitaire du 11/05/82 à l'Université Paris 8, Disponible en ligne (fichier mp3, 50') : *La voix de Gilles Deleuze en ligne* http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130. Consulté le 29/08/14

Index filmique

A

Araya [Margot Benacerraf, 1959], 6, 32, 47, 48
Asalto al Palacio [n.r.], 233, 234, 236
Atentado Cowley [n.r.], 233, 237

C

Caccia tragica [Giuseppe De Santis, 1947], 16, 20, 60, 65, 70, 123, 188
Cándido [n.r.], 233, 242, 243
Casta de roble [Manuel Alonso, 1953], 119, 125, 126, 127, 128, 138, 282
Cinco vezes favela [Miguel Borges, Joaquim Pedro De Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirzman, 1962], 6, 32, 38, 39, 63, 77
Color contra color/Lucha de colores [n.r.], 233, 234, 247
Crónica de un niño solo [Leonardo Favio, 1965], 6, 32, 43, 44, 56, 57, 69, 77, 80, 81
Cuba baila [Julio García Espinosa, 1960], 8, 140, 166, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 263, 265, 277, 278, 282
Cuba mía [n.r.], 99, 190, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 222, 229, 249, 278

D

De espaldas [Mario Barral, 1956], 119, 132, 133, 134, 136, 137

E

El anillo [n.r.], 200, 201, 205
El chacal de Nahueltoro [Miguel Littín, 1969], 6, 32, 49, 50, 56, 64, 69, 81
El Mégano [Julio García Espinosa, 1955], 7, 85, 118, 119, 120, 124, 125, 129, 138, 140, 149, 150, 151, 153, 163, 271, 276
El pequeño dictador [n.r.], 233, 234, 243, 251
El petróleo [n.r.], 200, 202, 203, 205
El premio gordo [n.r.], 233, 241, 252
El secuestrador [Leopoldo Torre Nilsson, 1958], 6, 32, 45, 56, 62, 64, 69, 77, 79, 81

Esta tierra nuestra [Tomás Gutiérrez Alea, 1959], 8, 145, 147, 148, 157, 158, 159, 162, 251, 277, 283

Europa 51 [Roberto Rossellini, 1952], 14, 72, 74, 92, 93

G

Germania anno zero [Roberto Rossellini, 1948], 11, 14, 27, 44, 55, 66, 71, 89, 95, 162, 181

I

Il cammino della speranza [Pietro Germi, 1950], 66, 70, 89, 90, 95
Il cappotto [Alberto Lattuada, 1952], 65, 91, 95, 188, 214
Il ferroviere [Pietro Germi, 1956], 11, 54, 59, 65, 72, 73
Il grido [Michelangelo Antonioni, 1957], 12, 19, 51, 70, 135
Il mulino del Po [Alberto Lattuada, 1949], 19, 70
Il sogno de Giovanni Bassain [Tomás Gutiérrez Alea et Filippo Perrone, 1953], 109, 110, 111
Il sole sorge ancora [Aldo Vergano, 1946], 16, 174
Il tetto [Vittorio De Sica, 1956], 11, 15, 39, 65, 73
Italia mía [n.r.], 42, 194, 196, 203, 205, 210, 213, 214, 216

L

La ciociara [Vittorio De Sica, 1960], 70
La dolce vita [Federico Fellini, 1960], 171, 172
La escalinata [Cesar Enríquez, 1950], 6, 32, 46, 47, 55, 61, 62, 67, 68, 69, 77
La invasión [n.r.], 233, 235
La prensa amarilla/El director [n.r.], 233, 241
La strada [Federico Fellini, 1954], 5, 12, 95, 171
La vivienda [Julio García Espinosa, 1959], 8, 145, 147, 148, 154, 155, 156, 157, 162, 251, 277
Ladri di biciclette [Vittorio De Sica, 1948], 15, 31, 54, 57, 59, 66, 72, 73, 89, 90, 95, 103, 135, 184, 214, 259, 271

Largo viaje [Patricio Kaulen, Chili, 1967], 6,
32, 49, 57, 63, 67, 68, 77, 81
Los inundados [Fernando Birri, 1962], 6, 32, 42,
57, 69, 77
Los olvidados [Luís Buñuel, 1950], 6, 32, 33,
34, 43, 55, 57, 58, 68, 69, 75, 77, 79

M

Mamma Roma [Pier Paolo Pasolini, 1962], 12,
60, 71, 72, 73
México mío [n.r.], 194, 200, 203, 205
Miracolo a Milano [Vittorio De Sica, 1951], 15,
20, 37, 42, 71, 73, 74, 91, 93, 95, 188, 201
Morir un poco [Álvaro Covacevich, 1967], 6,
32, 51, 63, 64, 69, 77, 136

N

Non c'è pace tra gli ulivi [Giuseppe De Santis,
1950], 60, 70, 89, 95, 123

O

Ossessione [Luchino Visconti, 1943], 5, 10, 13,
19, 20, 51, 70, 184

P

Paisá [Roberto Rossellini, 1946], 59

R

Raíces [Benito Alazraki, 1954], 6, 32, 34, 36,
97, 197, 283
Reina y Rey [Julio García Espinosa, 1994], 268,
269, 270, 271, 272
Revolución en Cuba [n.r.], 233, 234, 238, 266
Río zona norte [Nelson Pereira Dos Santos,
1957], 37
Riso amaro [Giuseppe De Santis, 1949], 4, 16,
20, 21, 60, 65, 70, 89, 90, 123, 124

Roma città aperta [Roberto Rossellini, 1945], 4,
10, 11, 14, 20, 54, 71, 89, 90, 113, 162, 174,
180
Roma, ore undici [Giuseppe De Santis, 1952],
188
Romeo y Julieta [n.r.], 233, 240

S

Sciucsciá [Vittorio De Sica, 1946], 5, 89
Stromboli [Roberto Rossellini, 1950], 14, 70,
125

T

Tiempo muerto [n.r.], 209, 233, 238, 251
Tierra olvidada [Oscar Torres, 1960], 8, 145,
148, 149, 150, 151, 152, 153, 162, 251, 277
Tire dié [Fernando Birri, 1960], 6, 32, 40, 41,
67, 69, 77

U

Umberto D. [Vittorio De Sica, 1952], 11, 15,
21, 38, 66, 74, 91, 92, 93, 95, 135, 183, 188,
193, 214, 259, 268, 269, 270, 272

V

Valparaíso mi amor [Aldo Francia, 1969], 6,
32, 49, 50, 57, 58, 62, 67, 69, 75, 80, 81
Viaggio in Italia [Roberto Rossellini, 1953],
195
Vidas secas [Nelson Pereira Dos Santos, 1963],
6, 32, 37, 38, 159
Vivere in pace [Luigi Zampa, 1947], 16, 70, 90,
174

W

William Soler [n.r.], 233, 236, 250

Index des noms propres

A

Alazraki Benito, 6, 31, 32, 34, 36, 97, 197
Alméndros Néstor, 31, 94, 104, 108, 111, 112,
169, 218
Alonso Manuel, 119, 125, 126, 127, 128, 138,
196, 216
Andreotti Giulio, 96, 183, 184, 185, 192, 279
Antonioni Michelangelo, 11, 12, 19, 26, 51, 59,
60, 70, 95, 103, 135, 214
Aristarco Guido, 100, 101, 192

B

Barbachano Ponce Manuel, 31, 36, 99, 100,
189, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206,
207, 209, 216, 217, 218, 222, 230, 273
Barbaro Umberto, 102
Barral Mario, 119, 132, 133, 134, 135, 136, 137
Batista Fulgencio, 129, 143, 144, 163, 166, 237,
238, 239, 241, 243
Benacerraf Margot, 6, 31, 32, 45, 48
Birri Fernando, 6, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
57, 67, 69, 77, 103, 189
Blasetti Alessandro, 10, 16, 95, 102, 188
Borges Miguel, 6, 32, 38, 44, 63, 77, 231
Buñuel Luís, 6, 7, 32, 33, 34, 43, 55, 57, 58, 68,
69, 75, 77, 78, 79, 130, 131

C

Castellani Renato, 11, 47, 95, 192
Castro Fidel, 138, 143, 144, 215, 216, 232, 236,
237, 241, 248, 249, 252, 254, 262, 271
Chiarini Luigi, 99, 102
Covacevich Álvaro, 6, 32, 51, 63, 64, 69, 77,
136

D

De Santis Giuseppe, 4, 16, 19, 20, 60, 61, 65,
66, 70, 73, 74, 86, 89, 95, 103, 124, 198
De Sica Vittorio, 4, 5, 11, 15, 19, 20, 26, 27, 31,
34, 37, 39, 42, 44, 47, 54, 55, 59, 66, 68, 70,
71, 72, 73, 74, 80, 86, 89, 91, 92, 95, 101,
103, 106, 135, 156, 180, 183, 184, 192, 193,
194, 201, 214, 229, 259, 268, 269, 270, 271,
275

Diegues Carlos, 6, 32, 38, 77

E

Emmer Luciano, 11, 14, 19
Enríquez César, 6, 32, 45, 46, 47, 55, 61, 62, 64,
67, 68, 69, 77

F

Farias Marcos, 6, 32, 38, 58, 63, 69, 75, 77
Favio Leonardo, 6, 32, 39, 43, 44, 45, 56, 57,
69, 77, 78, 80, 81
Fellini Federico, 11, 12, 26, 59, 60, 95, 171,
193, 214
Francia Aldo, 6, 31, 32, 49, 50, 57, 58, 62, 64,
67, 68, 69, 75, 80, 81

G

Gamboa Fernando, 36, 198, 199, 200, 209, 273
García Ascot José Miguel, 31, 36, 201, 202,
240, 241, 254
García Espinosa Julio, 7, 8, 31, 85, 94, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113,
114, 115, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 129,
138, 140, 145, 147, 148, 149, 151, 153, 154,
156, 157, 162, 163, 164, 166, 187, 189, 209,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226,
227, 232, 233, 251, 253, 254, 255, 256, 258,
263, 264, 267, 268, 270, 271, 274, 276, 277,
278, 279
Germi Pietro, 11, 54, 59, 65, 66, 70, 72, 73, 86,
89, 90, 95, 103
Guevara Alfredo, 8, 31, 94, 97, 100, 101, 116,
118, 119, 129, 138, 139, 140, 144, 188, 190,
208, 210, 211, 212, 213, 216, 220, 221, 222,
229, 230, 236, 240, 247, 248, 258, 260, 261,
262, 264, 265, 266, 267, 275
Gutiérrez Alea Tomás, 7, 8, 31, 85, 94, 96, 97,
101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111,
112, 113, 115, 116, 119, 122, 126, 140, 145,
146, 147, 148, 149, 151, 157, 159, 162, 165,
167, 169, 170, 171, 175, 176, 178, 179, 209,
223, 236, 238, 241, 242, 251, 255, 257, 277,
278

H

Hirzman Leon, 6, 32

I

Ivens Joris, 48, 49, 125, 187, 265, 266

K

Kaulen Patricio, 6, 31, 32, 49, 57, 63, 64, 67,
68, 77, 81

L

Lattuada Alberto, 11, 19, 26, 47, 59, 60, 65, 70,
91, 95, 98, 188, 208, 214
Littín Miguel, 6, 32, 49, 50, 56, 64, 69, 81
Lizzani Carlo, 11, 16, 22, 26, 39, 59, 60, 70, 86,
149, 174, 214

M

Maselli Francesco, 11, 16, 26, 39, 59, 60, 70,
214
Massip José, 31, 94, 119, 209, 231, 234, 238,
240, 241, 251, 258, 260, 279

P

Pereira Dos Santos Nelson, 6, 31, 32, 36, 37, 38,
68, 76, 77, 156, 159
Piñera Walfredo, 31, 93

R

Renoir Jean, 5, 13, 23, 53
Risi Dino, 26, 59, 192, 214
Rossellini Roberto, 4, 8, 10, 11, 14, 15, 20, 22,
27, 44, 47, 54, 55, 59, 66, 70, 71, 72, 74, 86,
89, 90, 92, 93, 95, 106, 113, 125, 161, 162,
168, 169, 170, 172, 174, 175, 176, 178, 179,
180, 182, 195, 278

S

Sarol José Antonio, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 138
Soldati Mario, 11, 47, 192

T

Torre Nilsson Leopoldo, 6, 31, 32, 39, 44, 45,
56, 62, 64, 69, 77, 79, 81
Torres Oscar, 1, 7, 8, 50, 56, 69, 103, 104, 145,
148, 149, 151, 153, 162, 231, 251, 277

V

Valdés Rodríguez José Manuel, 88, 89, 105,
255
Velo Carlos, 36, 197, 203, 204, 273
Vergano Aldo, 11, 16, 174
Visconti Luchino, 4, 5, 10, 11, 13, 14, 16, 19,
20, 51, 65, 67, 70, 86, 92, 106, 184, 188

Z

Zampa Luigi, 11, 16, 70, 89, 90, 92, 95, 103,
106, 174
Zavattini Cesare, 8, 11, 15, 18, 21, 23, 26, 34,
36, 37, 39, 40, 41, 42, 50, 61, 65, 68, 73, 93,
95, 98, 99, 100, 101, 106, 111, 116, 140, 141,
185, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 240, 247, 248, 250, 251, 253, 254,
255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 271, 273, 274, 275, 277,
278, 279, 295

Table des illustrations

<i>Un paese, portrait of an italian village</i> Paul Strand et Cesare Zavattini, 1955.....	41
<i>Tire dié</i> [Fernando Birri, 1960].....	41
<i>La escalinata</i> [Cesare Enríquez, 1950].....	62
<i>El secuestrador</i> [Leopolpo Torre Nilsson, 1958].....	62
<i>Valparaíso mi amor</i> [Aldo Francia, 1969].....	62
<i>Largo Viaje</i> [Patricio Kaulen, 1967].....	63
<i>Um favelado</i> [Marcos Farias, 1962]	63
<i>Zé da cachorra</i> [Miguel Borges, 1962]	63
<i>Morir un poco</i> [Álvaro Covacevich, 1967]	63
<i>Couro de gato</i> [Joaquim Pedro De Andrade, 1962]	68
<i>Valparaiso mi amor</i> [Aldo Francia, 1969].....	68
<i>Los olvidados</i> [Luís Buñuel, 1950].....	68
<i>Largo viaje</i> [Patricio Kaulen, 1967]	68
<i>La escalinata</i> [César Enríquez, 1950].....	68
<i>Couro de gato</i> [Joaquim Pedro De Andrade, 1962].....	68
<i>Ladri di biciclette</i> [Vittorio De Sica, 1948].....	73
<i>Il ferroviere</i> [Pietro Germi, 1956].....	73
<i>Mamma Roma</i> [Pier Paolo Pasolini, 1962].....	73
<i>Miracolo a Milano</i> [Vittorio De Sica, 1951].....	73
<i>Il tetto</i> [Vittorio De Sica 1956].....	73
<i>Roma ore undici</i> [Giuseppe De Santis, 1952].....	73
<i>Largo Viaje</i> [Patricio Kaulen, 1967].....	78
<i>Crónica de un niño solo</i> [Leonardo Favio, 1965].....	78
<i>Um favelado</i> [Marcos Farias, 1962]	78
<i>Largo Viaje</i> [Patricio Kaulen, 1967].....	78
<i>Los olvidados</i> [Luís Buñuel, 1950].....	78
<i>Crónica de un niño solo</i> [Leonardo Favio, 1965].....	78
<i>Largo viaje</i> [Patricio Kaulen, 1967]	81
<i>El chacal de Nahueltoro</i> [Miguel Littín, 1969]	81
<i>Crónica de un niño solo</i> [Leonardo Favio, 1965].....	81

<i>Riso amaro</i> [Giuseppe De Santis, 1949].....	124
<i>El Mégano</i> [Julio García Espinosa, 1955].....	124
<i>Casta de roble</i> [Manuel Alonso, 1953].....	127
<i>Las Hurdes, tierra sin pan</i> [Luís Buñuel, 1932].....	131
<i>El Cabo de San Antonio, Jocuma</i> [Juan Antonio Sarol, 1955].....	132
<i>De espaldas</i> [Mario Barral, 1956].....	134
<i>Morir un poco</i> [Álvaro Covacevich, 1967].....	136
<i>El Mégano</i> [Julio García Espinosa, 1955].....	151
<i>Tierra olvidada</i> [Oscar Torres, 1960].....	151
<i>El Mégano</i> [Julio García Espinosa, 1959].....	153
<i>Tierra olvidada</i> [Óscar Torres, 1960].....	153
<i>Sciuscia</i> [Vittorio De Sica, 1946].....	156
<i>La vivienda</i> [Julio García Espinosa, 1959].....	156
<i>Esta tierra nuestra</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1959].....	159
<i>Esta tierra nuestra</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1959].....	162
<i>Paisà – 6^{ème} épisode</i> [Roberto Rossellini, 1946].....	162
<i>El Mundo</i> La Habana, 16 février 1961.....	167
<i>Paísa – Episode n° 3</i> [Roberto Rossellini, 1946].....	175
<i>Historias de la Revolución – Episode n° 1 El Herido</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1960].....	175
<i>Paisà – 3^{ème} Episode</i> [Roberto Rossellini, 1946].....	176
<i>El herido – Historias de la Revolución</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1960].....	176
<i>Paisà – Episode n° 6</i> [Roberto Rossellini, 1946].....	178
<i>Historias de la Revolución – Episode n° 2</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1960].....	178
<i>Paisà – Episode 4</i> [Roberto Rossellini, 1946].....	179
<i>Historias de la Revolución – Episode 3- La batalla de Santa Clara</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1960].....	179
<i>Cuba baila</i> [Julio García Espinosa, 1960].....	218
<i>Arch. ICAIC – Affiche du film Cuba baila</i> [Julio García Espinosa, 1960].....	219
<i>Cuba baila</i> [Julio García Espinosa, 1960].....	225
<i>Cuba baila</i> [Julio García Espinosa, 1960].....	226
<i>Umberto D.</i> [Vittorio De Sica, 1952].....	270
<i>Reina y Rey</i> [Julio García Espinosa, 1994].....	270

Table des Matières

Remerciements	3
Introduction	4

Partie I

L'aura néoréaliste

Chapitre 1

Le néoréalisme italien et ses retombées mondiales 10

Qu'est-ce que le néoréalisme italien ?..... 10

Véristes, documentaristes et humanistes 13

Un cinéma de contenu aux procédés innovants 17

Des retombées internationales 21

Les voisins européens 22

L'internationale néoréaliste 25

Chapitre 2

Un néoréalisme latino-américain ? 29

Inventaire néoréaliste latino-américain 30

Les prémices mexicaines 33

Le pionnier néoréaliste du cinema novo : Nelson Pereira Dos Santos 36

Les argentins Fernando Birri, Leonardo Favio et Leopoldo Torre Nilsson
39

L'improbable néoréalisme vénézuélien : Cesare Enríquez et Margot

Benacerraf 45

Le néoréalisme tardif du nouveau cinéma chilien 48

Un paradigme néoréaliste en devenir 52

Les damnés de la terre 53

Les témoins de l'intolérable 54

La vierge, la mère et la putain 58

De la condition ouvrière au lumpenprolétariat..... 64

Le cancer de la ville moderne 70

Borgates et borgates abusives italiennes 71

L'anti-carte postale..... 74

La réclusion périphérique..... 77

Conclusion Partie 1 80

Partie II

Instauration des fondamentaux néoréalistes dans la Cuba prérévolutionnaire

Chapitre 3	
Positionnement théorique.....	86
La critique ciné-clubiste	86
José Manuel Valdés Rodríguez	88
Le Centre Catholique d'Orientation Cinématographique	91
La Societé Culturelle Nuestro Tiempo	94
Le Bulletin néoréaliste de Cinema Nuovo	100
La vague estudiantine du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome.....	102
Julio García Espinosa	104
Tomás Gutiérrez Alea	107
Un amalgame mis à profit	111
Les conférences de la Société Culturelle Nuestro Tiempo	113
Chapitre 4	
De quelques antécédents de cinéma social à Cuba.....	118
<i>El Mégano</i> [Julio García Espinosa, 1955].....	119
<i>Casta de roble</i> [Manuel Alonso, 1953].....	125
<i>El Cabo de San Antonio, La Jocuma</i> [José Antonio Sarol, 1955].....	128
<i>De espaldas</i> [Mario Barral, 1956].....	132
Conclusion Partie II	138

Partie III

L'équation impossible

Chapitre 5	
Les premières esquisses postrévolutionnaires	147
<i>Tierra olvidada</i> [Oscar Torres, 1960]	149
<i>La vivienda</i> [Julio García Espinosa, 1959].....	154
<i>Esta tierra nuestra</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1959].....	157
L'entre-deux	162
Chapitre 6	
<i>Historias de la Revolución</i> [Tomás Gutiérrez Alea, 1960] : le Paisà cubain ?....	165
De quelques procédés néoréalistes réemployés.....	170
De quelques redondances scénaristiques.....	173
La vision des vaincus <i>versus</i> le triomphe de l'homme nouveau	179
Conclusion Partie III.....	183

Partie IV

La collaboration zavattinienne

Chapitre 7

Cesare Zavattini et Teleproducciones 192

<i>D'Italia mía à México mío</i>	194
Au commencement, il y avait Italia mía	194
Les conditions du contrat mexicain	197
Les propositions scénaristiques	200
El anillo mágico	200
El petróleo	202
México mío	203
Un échec cinglant	205
Les suites cubaines du contrat de Teleproducciones.....	208
Cuba mía	209
De Cuba mía à Cuba 1960	214
Cuba baila [Julio García Espinosa, 1960]	216
Une paternité désavouée	217
Cuba baila est-il néoréaliste ?	224

Chapitre 8

Zavattini sous contrat avec l'ICAIC 229

Propositions scénaristiques.....	231
Les récits d'ordre historique	235
La invasión.....	235
William Soler	236
Asalto al Palacio.....	236
El asalto al Cuartel Moncada	237
Atentado Cowley.....	237
Revolución en Cuba	238
Les films à portée sociale	238
Tiempo muerto.....	238
¡Qué suerte tiene el cubano !.....	239
Romeo y Julieta.....	240
El premio gordo	241
La prensa amarilla/El director	241
Comédies satiriques et autres genres cinématographiques	242
Cándido	242
El pequeño dictador.....	243
Color contra color/Lucha de colores	247
La historia de La Habana/Habana hoy	248
Le poids de la propagande	250
<i>El joven rebelde</i> [Julio García Espinosa, 1962]	253
Examen du produit fini	255
Récit d'une déconvenue épistolaire	260
Epilogue zavattinien	265

Un divorce entériné	265
Reina y Rey [Julio García Espinosa, 1994] : l'hommage tardif	268

Conclusion Partie IV	273
Conclusion générale	276
SOURCES	280
Archives	280
Archives Cesare Zavattini (Arch. CZ)	
Bibliothèque Panizzi – Reggio Emilia (Italie)	280
Archives de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques (Arch. ICAIC)	281
Sources publiées	281
Presse et Revues	282
Cuba	282
Mexique	283
Italie	283
France.....	284
FILMOGRAPHIES	285
Filmographie mondiale	285
Filmographie italienne	286
Filmographie latino-américaine	288
Filmographie cubaine	289
Collaborations et coproductions avec Cuba	290
Films non réalisés	290
BIBLIOGRAPHIE	291
Ouvrages	291
Chapitres d'ouvrages	293
Articles et dossiers de périodiques	294
Thèses doctorales et travaux académiques	296
Ressources en ligne	296
Index filmique	297
Index des noms propres	299
Table des illustrations	301
Table des Matières	303

Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1962)

Entre le début des années cinquante et la fin des années soixante, nombre de réalisations symptomatiques des nouveaux cinémas latino-américains se trouvent influencées par le néoréalisme italien. Le cinéma cubain est généralement associé à ce phénomène, et les relations privilégiées entretenues avec le scénariste italien Cesare Zavattini participent pour beaucoup à confirmer cet état de fait. Pourtant, après 1959, de multiples contradictions viennent remettre en question cette filiation néoréaliste supposée et maintes fois réaffirmée. L'étude menée cherche ainsi à reconsidérer l'allégation de départ et à mesurer l'impact de la Révolution cubaine sur cette interrelation cinématographique.

Mots-clés : Néoréalisme italien, Cinéma cubain, Nouveaux cinémas latino-américains, Révolution cubaine, ICAIC, Société Culturelle Nuestro Tiempo, Cesare Zavattini, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea.

Neo-realism and cuban cinema: an influence put to the test of the Revolution (1951 -1962)

From the early fifties to the late sixties, a certain number of films, representing the new paths of latin-american cinema, were influenced by the italian neo-realism.

Cuban cinema is usually perceived as a part of this phenomenon and, mainly amongst other things, the privileged relations with the italian screenwriter Cesare Zavattini tend to confirm this statement. However, after 1959, many contradictions rise up and lead to question this so-called filiation, still many times re-affirmed. It is the aim of the present study to question the former statement and measure the impact of the Cuban Revolution on this cinematographic inter-relation.

Keywords : Italian Neorealism, Cuban Cinema, New Latin American cinema, Cuban Revolution, ICAIC, Nuestro Tiempo Cultural Society, Cesare Zavattini, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea.