Ouvrir les boîtes : présence, absence et parcours du cinéma politique et militant produit en Uruguay entre 1965 et 1975

Isabel Wschebor

▶ **To cite this version:**

Isabel Wschebor. Ouvrir les boîtes : présence, absence et parcours du cinéma politique et militant produit en Uruguay entre 1965 et 1975. Histoire. Université Paris sciences et lettres; Université de la République, 2022. Français. NNT : 2022UPSLN001 . tel-03543113

HAL Id: tel-03543113
https://theses.hal.science/tel-03543113

Submitted on 25 Jan 2022

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.

PSL UNIVERSITÉ PARIS

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Nationale des Chartes
Dans le cadre d'une cotutelle avec la Universidad de la República

Ouvrir les boîtes d'archives

Présence, absence et parcours du cinéma politique et militant produit en Uruguay entre 1965 et 1975

Open the archive boxes.

Presence, absence and course of political and militant cinema produced in Uruguay between 1965 and 1975

Soutenue par
Isabel Wschebor
Le 11 janvier 2022

Ecole doctorale n° 472
de l'EPHE

Spécialité
Histoire, textes et documents

Composition du jury :

Dimitri Vezyroglou
Maître de Conférences, HDR, Université Paris 1

Georgina, TORELLO
Professeur à l'Universidad de la República

Béatrice, DE PASTRE
Chargée des collections au CNC

Annick, LEMPERIÈRE
Professeur à l'Université Paris 1

Vania, MARKARIAN
Professeur à l'Universidad de la República

Directeur de thèse

Christophe, GAUTHIER
Professeur d'histoire du livre et des médias (XIXe-XXIe s), Ecole nationale des chartes

Directeur de thèse

I

École nationale des chartes | PSL

REMERCIEMENTS

Tout d’abord, je tiens à remercier mes directeurs de thèse, Christophe Gauthier et Vania Markarian, d’avoir accepté le défi de m’accompagner dans ce projet transocéanique et bilingue, en contribuant à travers de parcours divers et complémentaires. Christophe Gauthier m’a ouvert les portes à un monde académique d’une énorme richesse pour le bon déroulement de cette recherche. Vania Markarian m’accompagne depuis le début de ma carrière académique et son influence dépasse largement le présent travail.

Cette thèse n’aurait pas été possible sans le soutien des Archives générales de l'Université de la République, qui m’ont permis de la réaliser dans le cadre de mes activités de recherche. Dans ce sens, je remercie toute l’équipe qui fait partie des Archives. Pour sa part, l’École Nationale des Chartes et son Centre de Recherche Jean Mabillon ainsi que la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de l’Université de la République m’ont permis de suivre une formation, malgré l’absence de précédents, ouvrant les portes à une collaboration, que j'espère, pourra enrichir les liens entre la France et l’Uruguay dans l’avenir.

Cette recherche n’aurait pas été possible non plus, sans le soutien permanent de deux groupes de recherche dont je fais partie: le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle (LAPA) et le Groupe d’Études Audiovisuelles (GESTA). Dans le cas du Laboratoire, mes collègues et amis Mariel Balás, Julio Cabrio, Lucía Secco, Ignacio Seimanas et Jaime Vázquez m'ont offert leur

soutien, lectures, commentaires, enthousiasme et encouragements permanents. Le Groupe d’Études Audiovisuelles a été un espace unique d'enrichissement intellectuel et humain. Je remercie tous ses membres pour les longues discussions pendant lesquelles le présent travail a été conçu. Je remercie spécialement mes collègues et amis Cecilia Lacruz, Mariana Amieva, Georgina Torello, Pablo Alvira, Julieta Keldjian et Germán SIlveira. Leurs lectures, leur générosité et leur affection sont l’autre résultat de ce travail de recherche.

Cette thèse n’aurait pas pu aboutir non plus sans l’encouragement de cinéastes et de producteurs audiovisuels de tous âges : Noelia Torres, Laura Amaya et Ricardo Pereira, qui ont joué un rôle décisif dans la création de l'organisation Memorias Magnéticas, convaincus par l'idée que revoir le cinéma uruguayen du passé était une manière de mettre les questions du présent à l'ordre du jour. Les auteurs de ces œuvres sont Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier, José Wainer, Walter Achugar, Rodolfo Mussiteli, Gabriel Peluffo, Jorge Solé et Ricardo Fleiss. Je serai toujours reconnaissante à ces cinéastes, critiques et producteurs pour leur soutien chaleureux, pour m’avoir ouvert leurs portes, en me partageant leurs souvenirs et en me donnant accès à leurs archives. Ils se sont tous impliqués dans cette recherche, et surtout, m’ont confirmé l'adage que seules sont perdues d’avance les batailles qu’on ne livre pas.

Je remercie très spécialement Cristina Marquet qui m'a aidée avec sagesse dans le défi que représente la rédaction de cette thèse dans une langue étrangère. Cela a été l'occasion de rencontrer une amie au soutien sans faille, dont la lecture attentive a dépassé largement la question de la traduction proprement dite.

Lors de premières étapes j’ai également compté sur le soutien d'une chère collègue archiviste, Perrine Canavaggio, envers qui je serai toujours reconnaissante car elle nous a montré que notre tâche de récupération d’archives constitue un combat essentiel en défense des droits de l’homme.

J’ai compté aussi sur le soutien régulier de Lorena Pérez, responsable des archives filmiques de la Cinemateca Uruguaya. Sa vocation, sa passion et son engagement à l'égard de la préservation des archives constituent un exemple pour nous tous. Toute ma reconnaissance spéciale pour elle et son équipe de travail.

Je remercie Emilia et Manuel Vázquez, qui se sont intéressés à mon travail et m'ont donné des informations utiles pour cette recherche pendant ces années où nous avons fait connaissance et tissé des liens d’affection.

Merci également à ma sœur Margarita et à mon frère Nicolás, à mon beau-frère Ernesto et à ma belle-sœur Alicia ainsi qu' à ma mère Adela qui m'ont encouragée depuis le premier jour, sans leur soutien affectif rien de cela n'aurait été possible. Et merci à mon père Mario, qui m'a manqué depuis le départ, sa lecture attentive aurait certainement trouvé toutes les lacunes que personne n’a eu le courage de me remarquer.

Cette recherche m’a également permis de renforcer les liens avec la partie de ma famille qui demeure en France, et qui, malgré les distances géographiques, a su rester toujours soudée. Je remercie donc mes cousins, Jean Frédéric Schaub, qui m’a encouragée à me présenter au programme de doctorat et Rémi et Laure Skoutelsky ainsi que leurs familles qui m’ont offert leur compagnie et m’ont logée.

Je tiens également à remercier Pedro Bandeira, le père de mes enfants, pour le suivi, l’amour inconditionnel et le soin qu’il a su donner à nos enfants pendant tout ce temps, ce qui a été d’une aide précieuse pour moi. Ce réseau de collaboration et soins a compté aussi sur la solidarité des amis de mon quartier, Estela Rodríguez, Gonzalo Silvera, Patricia Machado, Angélica Marrero et Adrián Cardoso qui sont maintenant une deuxième famille pour nous.

Finalement, je remercie et dédie cette thèse à mes enfants, Diego et Irene, dont leur solidarité et compagnie ont toujours été inconditionnelles. Ils font partie de ma société de fantaisies cinématographiques préférées et les meilleurs figurants et scénaristes d'histoires fantastiques. Et enfin, je remercie infiniment et dédie cette thèse également à mon copain à toute épreuve, Jaime Vázquez, le producteur exécutif incontournable de cette aventure.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

_____

AGU: Archivo General de la Universidad (Archives générales de l'université)

ANCAP : Administración Nacional de Combustibles Alcohol y Portland (Administration nationale des combustibles, des alcools et du ciment)

BBC : British Broadcasting Corporation

BFI : British Film Institute

BDHIC : Bibliothèque de documentation pour l'Histoire contemporaine

C3M : Cinemateca del Tercer Mundo (Cinémathèque du tiers monde)

CCC : Compañía Central Cinematográfica Sociedad Anónima (Compagnie centrale cinématographique société anonyme)

CENSA : Compañía Exhibidora Nacional Sociedad Anónima (Compagnie de projection nationale, société anonyme)

CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Commission économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes)

CIDE : Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico (Commission d’investissement et de développement économique)

CNT : Convención Nacional de Trabajadores (Convention nationale de travailleurs)

DEFA : Deutsche Film AG

DINARP : Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Direction nationale de relations publiques)

D3M : Distribuidora del Tercer Mundo (Distribution du Tiers Monde)

DMTC : Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (Département de médias techniques de communication)

FA : Frente Amplio

FEUU : Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (Fédération des étudiants universitaires d'Uruguay)

FIdeL : Frente Izquierda de Liberación (Front de libération de gauche)

FIAF : Fédération International des Archives du Films

FIC : Facultad de Información y Comunicación (Faculté d’information et de communication)

FUTI : Federación Uruguaya de Teatro Independiente (Fédération uruguayenne de théâtre indépendant)

GEstA : Grupo de Estudios Audiovisuales (Groupe d’études audiovisuelles)

ICUR : Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (Institut de cinématographie de l’Université de la République)

IGE : Institut General Electric Institute

IENBA : Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (École nationale des beaux-arts)

ICAIC : Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos

LAPA-AGU : Laboratorio de preservación audiovisual del AGU (Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU).

MoMA : Museum of Modern Art

MLN-T : Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros (Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros)

RDA : République Démocratique Allemande

SAUDEC : Sociedad Anónima Uruguaya de Exhibidores Cinematográficos (Société anonyme uruguayenne de projectionnistes cinématographiques)

SODRE : Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica (Service Officiel de Radiodiffusion Électrique)

SUNCA : Sindicato Único de la Construcción y Afines (Syndicat unique de la construction)

UCAL : Unión de Cinematecas de América Latina (Union des cinémathèques d'Amérique latine)

UCEI : Unión Cinematográfica de Exhibidores Independientes (Union cinématographique de projectionnistes indépendants)

UGT : Unión General de Trabajadores (Union Générale de Travailleurs)

ULA : Université des Andes

USIS : United State Information Office

OEA : Organisation d'États Américains

OLAS : Organisation Latino-Américaine de Solidarité

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UTAA : Unión de Trabajadores Azucareros y Afines (Union des Travailleurs du sucre)

SOMMAIRE

INTRODUCTION

1. Revoir l’histoire contemporaine en Uruguay
2. Mémoires culturelles et patrimonialisation du cinéma
3. Les études cinématographiques en Uruguay : un champ en cours de développement
4. L’histoire récente et le cinéma comme source

PREMIÈRE PARTIE : Détourner le regard. La crise d’un modèle en Uruguay et l’internationalisme de la cinéphilie

Chapitre premier : l’Uruguay pendant la deuxième partie du XX^{e} siècle

1. Rétrospective de l'Uruguay « neobatllista » (1945-1958)
2. Crise d'un modèle (1958-1968)
3. Exacerbation de la violence, dictature et transition (1968- 2010)

Deuxième chapitre : des trésors internationaux au débat sur le cinéma national

1. Mémoires culturelles des cinémathèques en Uruguay : d’une culture cinématographique internationale aux défis du cinéma national

2. Cine Arte del Sodre. Collectionnisme et internationalisme au sein de l'État (1948-1963)

2.a. Création du département Cine Arte del SODRE : la période « Trelles »

2.b. La cinémathèque de Cine Arte del SODRE

Troisième chapitre : Cinemateca Uruguaya. Les archives en réseaux (1952-1960)

1. Les ciné-clubs comme réseau des archives
2. Les archives de la Cinemateca Uruguaya
3. La Cinemateca Uruguaya et ses réseaux

DEUXIÈME PARTIE : La question du « cinéma national » (1965-1979)

Quatrième Chapitre : L'illusion des « archives cinématographiques nationales »

1. Entre le boycott et la routine. La crise arrive aux salles de cinéma
2. Cine Arte del Sodre (1965-1979). Des archives cinématographiques nationales: la période « Hintz »
3. Le prétexte « culturel » pour échapper à la politique : les nouveaux enjeux internationaux
4. Incendies et reconstruction des archives

Cinquième chapitre : Les deux côtés du comptoir. Cinemateca Uruguaya. (1967-1978)

1. Entre régionalisme et internationalisme : renouvellement de la Cinemateca Uruguaya
2. État, « culture cinématographique » et positions émergentes
3. Derrière le comptoir. Les archives de la Cinemateca Uruguaya

   3.a. Le cinéma international comme tradition

   3.b. Les films uruguayens: dans l'attente d'être revus
4. La « culture cinématographique » engagée. Films à contenu politique conservés par la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature

TROISIÈME PARTIE : Nul n'est prophète en son pays. Films hors des archives et boîtes hors des catalogues

Sixième chapitre : Université, production et circulation du cinéma politique (1965-1967)

1. L’université intra-muros
2. Le cinéma hors les murs du laboratoire de l’université: *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo*
3. Cinéma, université et liberté d’expression: *Elecciones*
4. Les boîtes sans identification trouvées aux archives de l’université

Septième chapitre : Biographie militante d’un cinéaste professionnel. Les archives de Ferruccio Musitelli (1947-1973)

1. Cinéaste comme métier. Des nouvelles cinématographiques au cinéma documentaire (1945-1967)
2. Expérimentation et cinéma d’auteur (1947-1962)
3. La/les histoires inachevées. Fucho et le cinéma militant (1968-1973)

QUATRIÈME PARTIE : La Cinemateca del Tercer Mundo. Les archives du cinéma militant en Uruguay

Huitième chapitre : Vers la fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo. Une archéologie de ses archives

1. Ouvrir les boîtes d’archives
2. Le cinéma politique dans l'espace public et le contexte historique de la Cinemateca del Tercer Mundo (1967-1969)
   2.a. Ouvriers et étudiants unis et en avant
   2.a.i *Me Gustan los Estudiantes* et les Festivals cinématographiques de *Marcha*
   2.a.ii. *Refusila* et l’expérimentation visuelle
   2.a.iii. *Uruguay 1969: el problema de la carne* et les projets de contre-information
   2.b. Radicalisation politique et transition vers la Cinemateca del Tercer Mundo.
   Liber Arce Liberarse et *Marcha de los cañeros de Bella Unión*

Neuvième chapitre : De la mémoire militante aux archives de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1974)

1. La fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo

2. Archives cinématographiques. Production, rushes et film produits par la Cinemateca del Tercer Mundo
3. Catalogue de la collection de la Cinemateca del Tercer Mundo
4. Locaux, répression et déménagements

Épilogue

Conclusion

INTRODUCTION

1. *Revoir l'histoire contemporaine en Uruguay*

Au début de la nouvelle édition de l'ouvrage classique de Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, l'auteur manifeste que, lorsqu'il s'est proposé l'étude des films cinématographiques comme sources historiques, Fernand Braudel lui a conseillé « Faites-le, mais n'en parlez pas » et Pierre Renouvin a ajouté « Passez d'abord votre thèse »[1]. Le témoignage de cet historien montre à quel point l'analyse de certains documents est soumise à des possibilités contextuelles, qui changent à chaque époque. Si les objets et les questions traitées par la recherche historique se renouvellent, les documents du passé, qui sont considérés comme sources valables pour la recherche, se transforment tout au long de l'histoire aussi.

Le projet de Marc Ferro a été conçu au cours du mouvement de révolte de mai 1968 qui a eu un énorme impact sur la production cinématographique et les structures universitaires. Pour Ferro, au début des années 1970 le cinéma constitue une « contre-analyse » de la société; il est l'expression d'une « contre-histoire » qui exprime la mémoire des vaincus, par rapport à l'histoire officielle faite sur la base de documents rédigés par l'État[2]. Quarante ans plus tard, on sait que le cinéma peut dénoncer et en même temps reproduire des idées qui circulent dans la société et ses institutions. Ainsi, son contexte de production, ses conditions de permanence dans le temps et les agents ou les institutions qui se sont souciés de le préserver et de le diffuser s'inscrivent dans un cadre qui semble fournir des clés pour le comprendre.

La présente thèse a pour objectif de connaître l'histoire des archives du cinéma à caractère social, politique et militant[3] produits entre 1965 et 1975 en Uruguay. L'historienne Catherine Roudé souligne que la relation entre le cinéma et la politique s'est façonnée dès l'invention du « média » à la fin du XIX^{e} siècle. Très tôt, les images en mouvement ont été utilisées comme

[1] M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, 1993 (1ère éd. 1977), p. 11.
[2] *Idem*., p. 13 et M. Ferro, « Le film : une contre-analyse de la société », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire l'histoire. III. Nouveaux objets*, Paris, 1974.
[3] En ce qui concerne la catégorie *cinéma militant* voir : C. Roudé, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après -1968*, Rennes, 2017, p. 11-14.

moyen de diffusion de certaines idées ou de propagande d'activités politiques[4]. Catherine Roudé rappelle qu'en France, à la fin des années 1960, le cinéma « militant » s'insère dans de nouvelles pratiques de production, étroitement associées aux modalités émergentes de participation politique à l'époque[5]. Comme nous le verrons, ces pratiques cinématographiques se sont développées pendant cette même période en Uruguay. Le travail qui suit, examine la trajectoire des fonds d'archives cinématographiques qui ont été produits dans le cadre de ces pratiques de productions, compte tenu de leur particulière dispersion et de leur inaccessibilité à l'heure actuelle.

L'étude de ces archives cinématographiques constitue un domaine prolifique et en cours de développement en Uruguay. Pour cette raison, il a fallu analyser dans un premier temps l'histoire des cinémathèques d'un point de vue général ainsi que leurs conceptions de ce qui devait être conservé ou pas dans le but de comprendre quelles productions du cinéma politique ou « militant » avaient été conservées à l'époque et comment. Nous analysons ainsi les conflits entre les conceptions traditionnelles de ce qui devait être conservé et l'émergence de nouveaux courants cinématographiques en Uruguay dans les années 1960. Ensuite, nous étudierons de manière précise les organisations ou archives privées où ont été conservées les films qui étaient « hors des archives »[6].

Cette production du « cinéma militant » s'est inscrite dans un spectre plus large de trajectoires personnelles et collectives et l'analyse à plus long terme permet de mettre ces productions spécifiques en contexte. D'autre part, on verra que le cinéma « militant » s'inscrit

[4] Sur les liens entre les premières productions cinématographiques en Uruguay et leurs utilisations en termes de propagande ou d'expression politique de l'État national ou des différentes tendances partisanes dans les premières périodes de l'histoire du cinéma, voir : G. Torello, *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, Montevideo, 2018 ; G. Torello, « Artigas : gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico», dans : G. Torello e I. Wschebor (ed.), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual*, Montevideo, 2015 ; G. Torello, « Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros oficiales del Centenario », dans : G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo, 2018.

[5] Catherine Roudé, *op. cit.*, p. 27-61.

[6] Une première analyse sur le contexte dans lequel un film a été laissé en dehors des archives institutionnelles, a été présentée par Isabel Wschebor, lors de la Première Conférence sur la mémoire, l'histoire et le présent de la gauche en Uruguay organisée par le Centre d'études interdisciplinaires de la Faculté des sciences humaines et de l'éducation (CEIU) et des Archives générales de l'Université de la République (AGU), Montevideo, les 8 et 9 octobre 2016. La présentation était une première approche sur l'histoire du film *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, ICUR, Montevideo, 1967). Cette présentation constitue le germe du projet présenté pour cette thèse doctorale. I. Wschebor, *Cuando una película queda fuera del archivo. El debate en torno a la película Elecciones a medio siglo de su realización* (présentation), *Primeras Jornadas sobre memoria, historia y presente de la izquierda en Uruguay*, Montevideo, 2016.

dans un domaine plus large du cinéma politique et social et nous verrons tout au long du présent travail comment il est confronté aux institutions de l'époque. On cherche ainsi à comprendre ce que furent les conditions de production de ces films, les controverses qui les entourèrent et leurs possibilités ou difficultés de permanence dans le temps, afin d'ouvrir de nouvelles questions sur la persistance ou la configuration de certaines mémoires de la cinématographie nationale des années 1960 et 1970.

Ce travail a commencé en 2016, lorsque je suis retournée à mes activités à plein temps à l'Université de la République, après avoir dirigé le Secrétariat aux droits de l'homme pour le passé récent pendant un an. Ce bureau de la Présidence de la République en Uruguay conserve les fonds d'archives produits au cours des vingt dernières années, liés à la recherche des Uruguayens enlevés lors de la dernière dictature militaire (1973-1985) et portés toujours disparus[7]. Au départ, le projet consistait à mettre les fonds d'archives de cette organisation à la disposition du public, mais cela n'a pas pu être réalisé. L'absence de réponses de l'État concernant les violations des droits de l'homme pendant la période de la dictature était le signe d'une blessure ouverte dans l'imaginaire social du pays. Par conséquent, l'accès de la documentation produite par l'État lui-même a entraîné des différences au sein du gouvernement et des organisations sociales, ce qui a neutralisé d'éventuelles actions dans ce sens. Les controverses politiques ont limité la mise en place de procédures techniques de déclassement des archives produites par l'État. Pour cette raison, j'ai quitté mon poste au Secrétariat aux droits de l'homme pour le passé récent. J'ai repris ensuite mes activités aux Archives générales de l'Université de la République (AGU).

Depuis 2007, mon travail s'est concentré sur la récupération des archives cinématographiques de l'institution. Pour mener à bien cette tâche, nous avons créé en 2012, le Laboratoire de préservation audiovisuelle (LAPA-AGU) avec Lucía Secco, Julio Cabrio, Mariel Balás et Evangelina Ucha. Les premières étapes du travail ont permis de récupérer et conditionner les 600 films analogiques produits et acquis par l'Université entre 1950 et 1980 et de

[7] Ces archives de la présidence de la République contiennent les fonds d'archives produits par la *Comisión para la Paz*, créée sous le gouvernement du président Jorge Batlle en 2000, dans le but de produire un rapport qui fournirait des informations sur le destin des détenus-disparus uruguayens pendant la dernière dictature militaire. Il conserve aussi les fonds d'archives résultant des actions de ce secrétariat depuis 2005 à nos jours. La documentation produite depuis 2005 inclut des recherches menées par l'État sur la documentation existante dans les unités militaires et policières relatives aux disparus, aux assassinés et aux prisonniers politiques pendant la dernière dictature et des rapports et documents liés aux enquêtes archéologiques consacrées à la recherche des corps de personnes disparues.

numériser 106 titres[8]. L'ensemble numérisé partage les caractéristiques physico-chimiques suivantes : le format 16 mm et un état de conservation acceptable. C'est pourquoi, ils ont pu être tournés sur un projecteur à 24 photogrammes par seconde, pour être capturés sur un format de vidéo numérique.

Dans tous les cas, il s'agissait de films produits par l'Institut de cinématographie de l'Université de la République (ICUR) et par le Département des médias et de la communication technique (DMTC). L'ICUR a été fondé en 1950 par Rodolfo Tálice, professeur de parasitologie et de biologie générale et expérimentale, et a fonctionné jusqu'en 1973, lorsque le régime dictatorial intervient à l'Université de la République et son personnel licencié. L'équipement existant a été utilisé pour créer le Département des médias et de la communication technique, un bureau qui a collaboré avec la Direction nationale des relations publiques (DINARP) du gouvernement dictatorial[9]. Les activités de l'Institut de cinématographie de l'Université de la République avant la dictature, ont été axées sur la production de cinéma scientifique et éducatif, dans le cadre d'une démarche visant à encourager le développement de la recherche scientifique et l'expansion des méthodes d'enseignement au cours des années 1950 et 1960 dans le milieu universitaire[10]. Comme nous le verrons, au milieu des années 1960, l'Institut de cinématographie de l'Université de la République s'est réorienté vers la production d'un cinéma documentaire et d'auteur, mis en place par l'un de ses membres, Mario Handler.

---

[8] Pour plus d'information concernant le fonds *Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación* des Archives générales de l'Université de la République voir la base de données Atom des Archives générales de l'Université de la République: https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/instituto-de-cinematografia-de-la-universidad-de-la-republica-temporal

[9] La DINARP est l'organisme créé pendant la dictature, en 1975, dont l'objectif était la diffusion de la politique menée par le régime envers la population. Il a mis en place des programmes orientés vers la production audiovisuelle, pour la communication massive face à la population à travers les différents médias de communication. Pour une analyse du rôle de la DINARP pendant la dictature, voir : A. Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, 2001.

[10] Pour plus d'information sur l'histoire de l'ICUR et du DMTC voir : Isabel Wschebor, « Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973) » *Revista Encuentros Uruguayos*, Montevideo, V. VI, nº1, 2013, 50-84 ; Isabel Wschebor, *Cine como documento y cine documental en América Latina y Uruguay. La experiencia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y su papel en el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (1900-1970)*, Montevideo, 2014 (Inédit) ; Isabel Wschebor, « Cine, Universidad y Política Audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República (1973-1980) » *Revista Contemporánea*, Montevideo, Año 5, Vol. 5, 2014 ; Isabel Wschebor, « El cine y la ciencia reformista (1950-1960) », dans : Alicia Alted y Susana Sel (Comp.) *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*, Madrid, 2016 ; Isabel Wschebor, « Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República », dans : Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo, 2018, p. 43-64.

À mon retour à l'Université, nous avons lancé un nouveau défi. Il consistait à étudier des méthodes de récupération des films qui se trouvent dans un état de détérioration très sévère ou dans d'autres formats tels que 35 mm ou 8 mm. Pour mener à bien cette tâche, nous avons dû concevoir de nouveaux appareils, puisque le télécinéma nous permettait de travailler uniquement avec des films 16 mm et en bon état[11].

Dans ce contexte, j'ai examiné certaines boîtes en grave état de détérioration, dont les étiquettes indiquent *Elecciones*. *Elecciones* est un film produit par Mario Handler et Ugo Ulive à l'Institut de cinématographie de l'Université de la République, lors de la campagne électorale de 1966 et présenté l'année suivante. Le film a déclenché un conflit interne dans l'institution et des procédures de censure, étant donné le contenu critique sur la réalité politique en Uruguay dans la seconde moitié des années 1960. Les boîtes en question contiennent des rushes de ce film et l'œuvre complète n'est pas dans les fonds d'archives de l'Université. Les rushes incluent des images de Zelmar Michelini en 1966. Michelini est une figure politique emblématique en Uruguay qui a été assassinée le 20 mai 1976 à Buenos Aires, avec trois autres Uruguayens : Héctor Gutiérrez Ruiz, Rosario Barredo et William Whitelaw. Il s'agit de l'une des premières opérations de coordination répressives des dictatures latino-américaines connues sous le nom de *Plan Cóndor*[12].

L'état de décomposition du film n'a pas permis d'en établir un télécinéma. À cette époque, Ignacio Seimanas, ingénieur audiovisuel et Jaime Vázquez, informaticien, ont rejoint l'équipe du LAPA-AGU avec le but de collaborer à la conception d'un système de numérisation des films. Le projet consistait à capturer chaque photogramme du film, pour recomposer ensuite le mouvement numériquement. L'objectif était de trouver une méthode qui permette de contrôler les différentes

[11] La technique du télécinéma consiste à projeter un film dans un appareil d'émission d'image et de son (projecteur), dans le but qu'un autre dispositif de capture convertisse l'émission dans un autre type de format. Il existe différents types de télécinéma. Dans celui utilisé pour ce plan de numérisation, son assemblage est basé sur le conditionnement d'un projecteur pour des films 16 mm, installé face à une boîte à miroir sur laquelle le film est projeté à une distance qui évite l'expansion significative de l'image. Une caméra vidéo numérique installée à l'extrémité de cette boîte capture l'image projetée. Le son, pour sa part, est obtenu par prise directe.

[12] Depuis 1975, les principaux dirigeants des régimes dictatoriaux d'Amérique latine avec les États-Unis et Henry Kissinger à la tête du département d'État ont établi une coordination et un soutien mutuel dénommé *Plan Cóndor* . Il a été constitué comme un réseau clandestin de persécutions, d'enlèvements et de transferts de personnes entre différents pays ; de surveillance et de détention d'individus et de groupes considérés comme « subversifs » par les régimes dictatoriaux. Les activités de cette coordination ont entraîné la disparition de dizaines de milliers de personnes en Amérique latine, tout au long des années 1970. VVAA, *A cuarenta años del Cóndor. De las coordinaciones represivas a la construcción de políticas públicas en derechos humanos*, RAAH-IPPDH, Mercosur, 2015.

variables d'un film. Cela a ouvert des possibilités de travailler avec des documents de différents formats et états de conservation. Pendant cette première étape, Ignacio Seimanas et Jaime Vázquez ont installé une caméra photographique avec un objectif macro et un soufflet. En tournant le film sur une bobine à la main, les cadres de cette bande ont été photographiés et le mouvement reconstruit à l'aide d'un logiciel informatique de post-production. Ainsi, ces images en décomposition ont été récupérées avec une résolution 4k, avec des méthodologies alternatives de récupération d'archives audiovisuelles[13].

Parmi les boîtes que nous n'avons pas pu examiner dans un premier temps, il y en avait trois comportant une étiquette indiquant « film retiré par un juge militaire en 1982 ». Il s'agit de films produits en format 8 mm, pour lesquels le défi est encore plus grand car la longue durée et la taille réduite des photogrammes rendent impossible la mise en place de l'expérience précédente. Dans ce cadre, un projecteur 8 mm a été installé. Le moteur a été contrôlé, cherchant à ce qu'une caméra avec un objectif macro, associée à une technique informatique de petit format *Raspberry Pi*, capture directement ce qui se projette afin d'obtenir une meilleure définition de l'image. Dans ce contexte, nous avons pu sauver des films qui, comme nous le verrons plus loin, sont des passages de films produits par l'École nationale des beaux-arts vers la fin des années 1960, sur la répression policière des étudiants, entre autres.

Mon retour à l'université, après avoir quitté le Secrétariat aux droits de l'homme, m'a poussée à revenir sur des questions liées à l'abandon des archives produites dans l'histoire contemporaine du pays et aux contraintes de les rendre disponibles. Quelle est l'origine de ces contraintes ? Est-ce une question propre aux archives du « passé récent » ? Quel est le lien entre cet abandon et les conséquences d'un passé traumatique dans le pays ? Cela fait-il écho à la question générale du patrimoine documentaire ? Comment ces processus affectent-ils l'histoire de la culture, de la circulation des idées et, dans ce cas précis, du cinéma ? Les images

[13] Pour plus d'informations sur les appareils conçus par le LAPA-AGU pour récupérer des documents audiovisuels, voir : I. Wschebor, I. Seimanas, J. Vázquez et J. Cabrio, « De cómo se reconvirtió un viejo telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o más » *Journal of Film Preservation*, Bruselas, FIAF, 2017 ; I. Wschebor, « Diez años de preservación audiovisual en el Archivo General de la Universidad de la República » dans *Revista Contemporánea*, Udelar, nº *9*, 2018, p. 223-227 (disponible: https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/722) ; I. Wschebor, « Acceso a los archivos audiovisuales e independencia tecnológica. Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República » *Revista Imagofagia*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, nº 22, 2020, p. 405-432.

cinématographiques produites pendant cette période ont-elles un impact particulier sur le présent ?

Dans le cas des films qui sont à l'université, il n'y a aucune restriction institutionnelle pour y accéder. Cependant, de nouveaux problèmes des mémoires contemporaines émergent : les difficultés liées à leur inscription sur des supports qui deviennent rapidement obsolètes et dont la lecture nécessite de dispositifs technologiques également condamnés à une durée de vie limitée. Depuis la création du LAPA-AGU, toutes les solutions technologiques de récupération de films ont été orientées vers la réutilisation des appareils obsolètes de la chaîne de production cinématographique, pour la recomposition des systèmes de transfert des données ou de numérisation, afin de ne pas dépendre de technologies et de logiciels propriétaires. D'autre part, nos ressources ont été orientées vers la création de lignes de recherche dans le cadre universitaire visant à étudier les mécanismes de conservation et de numérisation, afin de pouvoir récupérer les films conservés par l'institution. Au passé traumatisant de l'Uruguay, qui apparaît dans des passages de films que nous avons commencé à inspecter, s'ajoutent les transformations des méthodes d'enregistrement de l'information et l'augmentation de sa production au XX^{e} siècle, ce qui multiplie et diversifie les problèmes à résoudre dans les archives.

Parallèlement, des études récentes sur le cinéma uruguayen ont passé en revue un ensemble de films uruguayens réalisés entre le milieu des années 1960 et le milieu de la décennie suivante, signalant cette étape comme une période féconde de la production cinématographique en Uruguay et particulièrement influencée par le développement du « cinéma militant ». Des recherches menées par Cecilia Lacruz, Beatriz Tadeo Fuica, Pablo Alvira ou Mariana Villaça, entre autres, soulignent l'importance de ces réalisations pour le domaine culturel des années 1960[14]. Cependant, jusqu'à présent, les recherches sur la plupart des titres ont été possibles à partir de sources secondaires telles que des interviews, de la presse, des revues spécialisées de

[14] P., Alvira, « Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina) » *Revista Historia y Espacio*, Cali, nº46, 2016 ; P. Alvira, « Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos » dans : G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo : Irrupciones, 2018, p. 171-194. Cecilia, Lacruz, « La comezón por el intercambio » dans : Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, 2016, p. 311-351 et « Rostros, voces, miradas : notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta » dans : Georgina Torello (ed.), *op. cit.,* p. 141-170 ; B. Tadeo Fuica, *Uruguayan cinema, 1960-2010. Text, materiality, archive*, New York, 2017 ; M. Villaça, « El cine y el avance autoritario en Uruguay : el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973) » *Revista Contemporánea*, Montevideo, nº 3, 2012, p. 243-264.

l’époque ou des copies dont l'origine et la diffusion sont indéfinies ou informelles. Les difficultés d'accès aux sources primaires par la communauté de chercheurs sont soulignées avec un accent particulier, compte tenu de la dispersion, du vol ou du manque d'identification de celles-ci dans les archives.

Au moment de la réalisation de ces films, deux cinémathèques existaient en Uruguay : Cine Arte del SODRE, fondée en 1943 dans le secteur public et la Cinemateca Uruguaya fondée en 1952 dans le secteur privé. Le processus de formation de ces cinémathèques nous permet de confronter tout au long de l’histoire, l’idée même de ce qu’une cinémathèque devait représenter pour les acteurs de l’époque : sa mission et son rôle en ce qui concerne la conservation, la diffusion et le développement du cinéma et quels types de cinéma étaient valorisés ou conservés. On verra au long de ce travail que ces conceptions changent au cours des années 1950 et 1960, dans un contexte complexe, où l’Uruguay s’enfonce dans l’une des plus grandes crises économique, sociale et politique, qui aboutit dans un coup d’État en 1973. Les conceptions mêmes de ce qui doit être conservé changent et nous montrent le rôle de ces organisations en tant que « décideurs » de la valeur de certains films en dépit d’autres.

Dans ce sens, on verra que, pendant la période initiale des années 1950 jusqu’à la moitié de la décennie suivante, les cinémathèques ont priorisé la collecte des films internationaux, en faveur de la diffusion, plutôt que de la conservation de films produits localement. Leur développement met en évidence aussi l’influence des contextes et tensions internationales dérivés de la Deuxième Guerre mondiale et de l’impact de la Guerre froide en Amérique latine. La priorisation du cinéma international en matière de collecte et de diffusion montrera, d'un côté, la création des premiers réseaux transnationaux, attachés à la question de la diffusion des cinémathèques. La Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), créée en 1938, prend un nouvel élan après la guerre et constitue le principal réseau dans le monde occidental concerné par la question des archives cinématographiques pendant les années 1950. D’un autre côté, les préférences culturelles et politiques des différents acteurs locaux, montreront tout de même des liens avec les pays d’Europe de l’Est et avec l’UNESCO.

Vers la deuxième moitié des années 1960, des facteurs très divers, simultanés et pas nécessairement liés les uns les autres font basculer les notions classiques des cinémathèques concernant ce qui devait être collecté et diffusé. La crise des salles de cinéma lors de l’arrivée de

la télévision aux foyers, l'augmentation de la production au niveau local, la mise en question des modèles de développement et la situation de crise et mécontentement de la population locale ainsi que l'influence dans certaines pratiques de production de cinéma des courants politiques radicaux, notamment suite á l'éclat de la révolution cubaine, ont mis sur la table la question du cinéma national, au milieu d'un pays qui traversait une crise politique et sociale.

Cine Arte del SODRE et la Cinemateca Uruguaya en tant qu'organisations classiques dans le domaine du cinéma se sont vu confrontées à de nouveaux courants et conceptions par rapport à ce qui devait être reconnu dans la production locale. Les discussions ont eu un impact sur d'autres institutions comme l'Université de la République ou l'hebdomadaire de gauche indépendant *Marcha*. La crise en Uruguay et le débat sur le cinéma national qui précèdent le coup d'État, établissent une relation complexe entre l'état des archives et les études cinématographiques. Par conséquent, nous analyserons certains aspects généraux et approfondirons les facteurs spécifiques qui ont nui à la conservation du cinéma politique et militant produit entre 1965 et 1975. Nombre des titres indiqués par les études cinématographiques plus récents en Uruguay s'inscrivent dans une tendance du cinéma politique qui s'est renforcée en Amérique latine au milieu des années 1960, liée au mouvement du Nouveau cinéma latino-américain[15]. À leur tour, les films ont été produits pendant une période d'avancée des arrangements institutionnels de l'autoritarisme en Uruguay, qui a abouti à un coup d'État civilo-militaire en 1973[16].

En général, l'historiographie qui analyse la question de la crise pendant la période qui a précédé le coup d'État en Uruguay, priorise les années 1955, 1958 ou 1968, comme les moments des ruptures liés aux aspects économiques, politiques ou sociaux. Cette crise et reconfiguration des modèles de production et de conservation au sein du champ cinématographique, s'inscrit dans une périodisation différente où la crise, la rupture et les débats sur le cinéma se produisent plutôt dans la première moitié des années 1960. L'année 1965 se présente notamment comme un moment d'éclatement de différents scénarios de débats, que nous analyserons tout au long de la

[15] S. Flores, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, México, 2013 et I. Del Valle Dávila, *Le Nouveau Cinéma Latino-américain 1960-1974*, Rennes, 2015.

[16] A., Rico, « Del orden político democrático al orden policial del Estado » dans *Separata de Semanario Brecha. A 30 años del golpe de Estado (I)*, Montevideo, 6 de junio de 2003.

thèse. Cette nouvelle périodisation, guidée par le changement d'intérêts concernant le cinéma national, sa production et conservation, subit aux débats internes du champ cinématographique peut être lié à sa spécificité. Le développement de la production cinématographique en 1965 a été également signalé par la chercheuse Cecilia Lacruz à plusieurs reprises. En revanche, il s'agit d'une perspective attentive aux facteurs culturels et des changements des idées qui circulent dans la société et, dans ce contexte, les basculements de la chronologie classique peuvent ouvrir aussi de nouvelles questions sur l'influence du débat culturel et intellectuel au milieu des années 1960, dans des perspectives plus génériques de la compréhension de la crise en Uruguay à l'époque. Le « chemin démocratique vers l'autoritarisme » décrit par Álvaro Rico cherche à montrer des éléments de crise dans les institutions, modèles et structures de fonctionnement de la société antérieure à la dictature[17]. Les longues années 1960 constituent notamment un éventail inachevable de scénarios liés à la crise et élargissent la chronologie classique.

Au départ, nous sommes partis d'une liste de films qui avaient été réclamés à plusieurs reprises par différents chercheurs et dont l'identification et l'accès étaient particulièrement difficiles dans les archives cinématographiques du pays. D'autre part, la circulation de ces films avait fait l'objet de copies numériques en mauvais état et dont la provenance était incertaine. Nous nous référons spécifiquement aux titres suivants : *Carlos. Cine retrato de un caminante* (Mario Handler / ICUR, 1965), *Elecciones* (Mario Handler et Ugo Ulive / ICUR, 1967), *Me gustan los estudiantes*, (Mario Handler / Département cinématographique de *Marcha*, 1968), *Refusila* (Walter Tournier, Dardo Bardier, Mauro Bardier, Alfredo Echaniz, Alicia Seade, Pola Alonso, Daniel Erganian y Rosalba Oxandabarat / Grupo Experimental de Cine, 1968), *Registro del Entierro de Liber Arce* (Alain Labrousse, 1968), *Testimonio de una pelea* (Ecole nationale des Beaux-Arts, 1968), *Liber Arce Liberarse* (Mario Handler et Mario Jacob / Département cinématographique de *Marcha* et Cinemateca del Tercer Mundo, 1969), *Uruguay 1969 : el problema de la carne* (Mario Handler/ Département cinématographique de *Marcha*, 1969), *Miss Amnesia* (Alain Labrousse, 1970), *Orientales al frente* (Ferruccio Musitelli/ Frente Amplio, 1971), *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra/ Cinemateca del Tercer Mundo, 1971), *Trabajadores de la construcción* (Ferruccio Musitelli/ SUNCA, 1970-1972),

[17] Voir chapitre : « El "camino democrático" a la dictadura en Uruguay » dans, Á. Rico, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005*, Montevideo : Trilce, 2005, p. 44-60.

Uruguay : 27 de junio (Ferruccio Musitelli / SUNCA, 1973) et *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, Gabriel Peluffo et Alfredo Echaniz/ Grupo Experimental de Cine, 1974).

Les références à cette liste de films dans la bibliographie spécialisée et dans les témoignages existants indiquent leur contenu militant ou de dénonciation politique. L'enquête nous a conduit à analyser les archives et les organisations dans lesquelles ces films ont été produits et les archives où ils ont été conservées. À de nombreuses reprises, ces fonds d'archives contiennent d'autres tournages, des rushes ou des films de natures très diverses à caractère militant ou qui montrent une sensibilité politique et sociale par rapport à la conjoncture de l'époque qui amplifie et met en contexte la liste initiale. Les cadres de production ou de conservation ont été déterminants pour l'analyse de la trajectoire des films ainsi que les carrières et les parcours de ces auteurs. Le travail a été réalisé à partir d'un cas extrême : des films militants produits en réponse à la politique officielle, réprimés et censurés. Le cinéma était une pratique culturelle émergente et encore périphérique en Uruguay à l'époque. En conséquence, ce sont des fonds d'archives particulièrement mal conservés. Ils sont le résultat d'une mémoire qui a été minée et, les localiser, reconstruire leur trajectoire, les récupérer et les revisiter implique aussi que ce passé conflictuel devienne présent. Il s'agit des images dont la diffusion peut heurter la sensibilité collective[18]. C'est-à-dire que, une fois résolus les défis d'ordre « technique » - liés au format et à l'état de dégradation des films originaux - la récupération et visualisation de ces images déchaînent une nouvelle dynamique de contestation symbolique sur la mémoire de ce passé et ses blessures ouvertes dans la société uruguayenne. Les défis concernant l'accès aux archives associées au terrorisme d'État dans l'histoire contemporaine de l'Uruguay, acquièrent pour moi une nouvelle signification grâce à ce travail de recherche.

2. Mémoires culturelles et patrimonialisation du cinéma

L'historien Christophe Gauthier souligne que, depuis l'entre-deux-guerres en France, trois approches d'études historiques sur le cinéma ont été esquissées, dont l'opérabilité persiste jusqu'à présent. Ces approches se sont cristallisées comme des « mémoires culturelles » du cinéma, avec

[18] D. Fabre, *Émotions patrimoniales,* Paris, 2013, [ebook, en ligne].

une forte influence sur l'imaginaire collectif français[19]. La première est liée à l'histoire de l'invention et au développement des techniques de production d'images en mouvement. Dans cette perspective, le cinéma n'est pas analysé comme un art, mais comme le résultat d'une recherche scientifique, qui donne lieu au développement de technologies spécifiques. Deuxièmement, il fait référence à « l'histoire cinéphile ». Dans ce domaine, selon Christophe Gauthier, « l'histoire est un prolongement de l'exercice critique »[20]. L'auteur souligne que ses premiers récits ont été réalisés entre 1910 et 1930 et comportent beaucoup de témoignages et des jugements sur les auteurs, les œuvres et leurs styles afin de donner au cinéma une reconnaissance en tant que « septième art ». Enfin, Christophe Gauthier analyse le projet d'histoire encyclopédique de Georges Sadoul et considère qu'il a été possible grâce à l'accès de Sadoul aux premiers répertoires d'archives et de cinémathèques, depuis les années 1930. Le travail de Christophe Gauthier constitue une approche critique de la façon dont les « mémoires culturelles » du cinéma français ont été configurées. Ces trois approches cherchent à identifier les « origines » du cinéma, ses « pionniers », ainsi qu'une filmographie canonique visant à mettre en valeur son rôle dans la construction d'une « identité nationale » moderne.

Parmi ces trois modalités de « mémoire culturelle » du cinéma que signale Christophe Gauthier, la « mémoire cinéphile » semble avoir eu la plus grande influence en Uruguay depuis le moitié du XX^{e} siècle. L'Uruguay est en effet un pays qui a acquis la technologie pour produire des images et qui n'en est pas l'origine. Pour cette raison, les attributions sur les origines de leur invention ne constituent pas pour autant, une remarque valable pour la mémoire locale. Deuxièmement, la production cinématographique en Uruguay est un phénomène naissant. À l'heure actuelle, il est encore débattu du point de vue sociologique s'il est possible de catégoriser une industrie cinématographique dans le pays[21].

Les premières histoires du cinéma uruguayen comportent de nombreux témoignages, grâce au travail des cinéphiles et des journalistes spécialisés dans le domaine du cinéma, depuis

[19] C. Gauthier, *Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, défendue en 2007, dans : http://www.theses.fr/2007PA010506. L'auteur analyse le contexte d'émergence et du développement de chacun des discours sur le cinéma entre la fin du XIX^{e} siècle et les années 1940. Une synthèse sur les aspects associés à la mémoire culturelle du cinéma peut être consultée dans : C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle » *1895. Revue de l'Association française de l'histoire du cinéma*, Paris, n^{o} 52, 2007, p. 9-26, https://journals.openedition.org/1895/1012.

[20] Christophe Gauthier, *Une composition… op. cit.*, p. 16.

[21] R. Radakovich (coord.), *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década,* Montevideo, 2018 et J. A. Schitnan, *Film industries in Latin America. Dependency and development*, New Jersey, 1984.

les années 1950. À cet égard, on distingue la *Breve historia del cine uruguayo* de José Carlos Álvarez, éditée par la Cinemateca Uruguaya en 1957[22]. Une révision est publiée entre 1965 et 1968.[23] Les textes constituent un répertoire de films de José Carlos Álvarez en tant que journaliste renommé et fondateur du Cine Club del Uruguay depuis la fin des années 1940. Une série d'articles publiés par Manuel Martínez Carril dans la presse depuis les années 1970, constitue un autre corpus emblématique de cette « mémoire culturelle » du cinéma uruguayen[24]. En 2002, Manuel Martínez Carril et Guillermo Zapiola ont publié *La historia no oficial del cine uruguayo*, résumant les documents et recueils réalisés par la Cinemateca Uruguaya dans la période précédente[25].

Dans ce contexte, les études académiques réalisées au milieu des années 2000 ont été principalement confrontées à une « mémoire culturelle » du cinéma, associée aux histoires et témoignages produits par la cinéphilie depuis les années 1950. Selon Mariana Amieva, ces histoires sont nées du souci par rapport à la rareté et la précarité des œuvres primitives. C'est une mémoire qui s'est fondée sur une volonté militante d'encourager un développement professionnel du cinéma dans la sphère locale et de marquer la présence des cinéphiles comme principaux moteurs d'une « culture cinématographique »[26].

En ce qui concerne les études cinématographiques plus récentes menées en Uruguay, les projets encyclopédiques - comme l'œuvre monumentale de Georges Sadoul - ne sont plus un exemple à suivre[27]. En ce sens, les recherches en Uruguay ont été principalement influencées par la tendance des *cultural studies*, sous l'influence des travaux de Raymond Williams[28] ou du

---

[22] J. C. Ávarez, *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo, 1957.
[23] J. C. Álvarez, « Historia del cine uruguayo » *Tiempos de cine*, Montevideo, 1965-1968.
[24] M. Martínez Carril, « Total irresponsabilidad (Les cinémas d'Amérique Latine) » *Cinemateca Revista*, Montevideo, nº 29 Décembre 1981, p. 35-38 *;* M. Martínez Carril, « Addenda y corrigenda (Les cinémas de l'Amérique latine) » *Cinemateca Revista*, Montevideo, nº 30 Février 1982, p. 4 ; M. Martínez Carril, *Paradojas y contradicciones de la curiosa historia del cine uruguayo*, Montevideo, 2011, dans : http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmograf%C3%AD-uruguaya?page=show. Certains articles récents de membres de la Cinemateca Uruguaya reprennent cette vision orientée vers une histoire cinéphile. Mariana Amieva fait référence à Luis Elbert, « Desapariciones » *Revista Tercer Film*, Montevideo, nº 5, 2016 et nous signalons également l'article de Álvaro Sanjurjo Tucón, « Cineclubes, cinematecas, criticas » *Association uruguayenne des critiques de cinéma*, Montevideo, 2016, dans : http://accu.uy/index.php/2016/07/05/cineclubes-cinematecas-criticos-alvaro-sanjurjo-toucon/.
[25] M. Martínez Carril y G. Zapiola, *op. cit.*
[26] Mariana Amieva, « El amateur avanzado » *Revista Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, www.asaeca.org/imagofagia, nº 16, 2017, p.144-145.
[27] George Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, Paris, 1946, vol. 1 à 6.
[28] R. Williams, *Culture and Society*, London, 1958 et *The Sociology of Culture*, Chicago, 1984.

« tournant linguistique »[29]. Cette tradition d'analyse considère que les études sont toujours formulées dans une perspective subjective et que, par conséquent, toutes les connaissances historiques configurent un discours sur le passé à caractère provisoire. Il s'agit d'approches associées à des sujets ou à des problèmes où la méthode d'analyse implique, généralement, différentes traditions disciplinaires. Dans ce cadre, le corpus se configure de manière plus hétérogène, à partir de différentes questions de recherche.

Plus précisément, cette recherche a été particulièrement influencée par ce que divers auteurs français ont appelé « l'histoire culturelle du cinéma »[30]. C'est une approche historiographique, héritière de la prétendue « histoire sociale des représentations ou histoire culturelle », [31] qui cherche à analyser le phénomène cinématographique en tenant compte non seulement du contenu de l'œuvre, mais aussi des différents rapports politiques, économiques, sociaux et culturels, qui permettent d'analyser le cinéma en tant que processus. L'histoire des cinémathèques s'inscrit dans cette perspective générale d'analyse dans la mesure où il ne s'agit pas uniquement d'étudier l'œuvre comme discours, mais plutôt les pratiques de conservation, de censure ou de circulation de celle-ci, ainsi que sa récupération par la suite.

En 2004, Pascal Ory a réalisé un numéro de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, qu'il a appelé *Pour une histoire cinématographique de la France*. Pascal Ory, lui-même, a souligné que les résultats de recherche qui y sont présentés visent à étudier « les conditions de possibilités de la forme étudiée, les conditions économiques, techniques et politiques, sans oublier les conditions proprement culturelles. »[32]. Il ajoute deux aspects matriciels à cette approche. D'une part, que « ... la forme en question est dans une grande mesure préformatée par son rapport à d'autres modes d'expression (littéraire, théâtral, plastique,…), eux-mêmes inscrits dans les traditions de l'histoire de l'art. » D'autre part, que « le cinéma est aussi une médiation, soumis au regard du censeur comme à celui, guère moins redoutable, au

[29] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, 1999.

[30] P. Ory, « Introduction au Dossier Pour un histoire cinématographique de la France » *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, nº 51-4, 2004, p. 7-9. Disponible sur: https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4.htm. Christophe Gauthier, *op. cit.*, p. 19-23.

[31] Dans la région du Río de la Plata, l'influence des historiens Roger Chartier et Peter Burke se fait remarquer. Voir : Peter Burke, *Varieties of cultural history*, Cambridge, 1997; Peter Burke, *Social history of knowledge*, Cambridge, 2000 ; Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Revue Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, 44è année, nº 6, 1989, p. 1505-1520.

[32] Pascal Ory, *op. cit.* p. 7.

fond, du spectateur. »[33]. Christophe Gauthier a souligné pour sa part, que cette « histoire culturelle du cinéma » contribue à

> briser les modèles traditionnels de hiérarchisation des films et d'écriture de leur histoire, d'identifier la manière dont ont été construits les grands concepts encore opératoires aujourd'hui en matière d'analyse esthétique du film (auteur du film, écoles nationales, classiques cinématographiques ...). À nos yeux, ce retour sur les modalités d'élaboration des paradigmes historiques, (...) est un préalable nécessaire si l'on veut comprendre aujourd'hui les raisons de la persistance de l'histoire cinéphile (...)[34]

Cette méthode de recherche a trouvé un espace de développement au cours des dix dernières années au *Séminaire Histoire Culturelle du Cinéma* en France. Ce séminaire trouve son origine dans l'espace qui a encouragé le renouvellement des études historiques sur le cinéma dans ce pays à l' *Institut d'Histoire du Temps Présent* (CNRS), sous la direction de l'historien Christian Delage, au début des années 2000. Au départ, le *Séminaire Histoire Culturelle du Cinéma* était dirigé par Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou, mais aujourd'hui un groupe de chercheurs y participe. Au cours des dix dernières années, il a traité des sujets très différents, tels que la relation entre le cinéma et la culture de masse, l'identité nationale, la notion d'auteur, l'histoire des idées ou la transmission du cinéma, entre autres[35].

En ce qui concerne la période analysée et les caractéristiques de cette recherche, on se référera à la thèse de Catherine Roudé publiée récemment, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après -1968* , qui étudie de manière détaillée et documentée l'expérience de deux collectifs de cinéma militant en France, dans les années 1970 et 1980. C'est un travail qui relie les différents niveaux de la performance de ces organisations et leurs projets de développement politique et cinématographique ainsi que les archives cinématographiques qu'elles ont produites[36].

L'un des principaux objets de la présente thèse porte sur l'étude des différentes questions concernant les films comme documents historiques[37]. Comme François Albera ou Frédérique

[33] *Idem*.
[34] Christophe Gauthier, *Une Composition… op. cit*, p. 22.
[35] Dimitri Vezyroglou, *Petite histoire du séminaire Histoire culturelle du cinéma*, disponible sur : https://histcultcine.hypotheses.org/4174#more-4174 .
[36] Catherine Roudé, *op. cit.*
[37] M. Lagües, D. Beaudouin et G. Chapouthier, *L'invention de la mémoire. Écrire, enregistrer, numériser*, Paris, 2017.

Berthet[38] l'ont bien souligné, contrairement aux collections documentaires associées aux archives institutionnelles, le processus de création d'archives et de collections cinématographiques et audiovisuelles, avant qu'elles soient utilisées comme documents de recherches historiques, visait d'abord leur utilisation et diffusion auprès de larges communautés de destinataires commerciaux et culturels[39]. Selon la théorie archivistique classique, les archives sont le résultat de la collecte de documents lors d'une activité administrative spécifique et la logique organisationnelle dérivée de cette fonction est celle qui a posteriori explique les caractéristiques des fonds documentaires qui en résultent[40]. La constitution des collections audiovisuelles établit une différence dans la relation classique entre l'archive et l'historien, ouvrant un champ d'analyse spécifique pour l'étude du patrimoine audiovisuel. Dans le cas des archives cinématographiques, l'Uruguay est un pays qui ne dispose pas d'un dépôt légal pour la production cinématographique. La collecte et la conservation de ces produits culturels dépendent principalement d'initiatives privées ou du travail de collectionneurs et cinéphiles amateurs, qui ont agi dans les sphères publique et privée, ce qui a réduit les possibilités de développer une stratégie publique soutenue et permanente pour sa conservation.

Parmi les principales difficultés manifestées par les chercheurs dédiés aux études cinématographiques et audiovisuelles, l'importante dispersion, l'absence d'identification et d'inventaire, l'état de détérioration et le manque d'accessibilité des films comme sources premières de recherche sont les principaux aspects signalés[41]. D'autre part, certaines études menées au cours de la dernière décennie, commandées par l'Institut du cinéma et de l'audiovisuel du ministère de l'Éducation et de la Culture, ont également montré l'état d'alerte concernant la situation des archives cinématographiques, l'absence d'inventaires, la détérioration irréversible des matériaux photochimiques, magnétiques ou optiques et les difficultés d'accès[42].

---

[38] Présentations dans les *Journées de l'Institut d'Histoire de l'Art* , Paris, Noviembre de 2002 sur la problématique des sources cinématographiques pour la recherche historique. V. Vignaux, « Archives et Histoire : des archives pour l'histoire du cinéma » *1895 : Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, Paris, nº 40, 2003, p. 107-119.

[39] M. De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975.

[40] Antonia Heredia, *Archivística General. Teoría y Práctica*, Sevilla, 1986.

[41] Premier colloque du *Grupo de Estudios Audiovisuales*, Montevideo : Universidad de la República, 2014. Deuxième colloque du *Grupo de Estudios Audiovisuales*, Montevideo : Universidad de la República, 2016.

[42] J. Keldjian, I. Wschebor, et A. Laura Cirio, *Primera consultoría sobre el patrimonio fílmico uruguayo (Parte 1 y Parte 2)*, Montevideo, Archives de l' Institut du Cinéma et l'Audiovisuel en Uruguay, 2011 et Julio Cabrio et Clara Von Sanden, *Segunda consultoría sobre patrimonio fílmico uruguayo*, Montevideo, Archives de l' Institut du Cinéma et l'Audiovisuel en Uruguay, 2014.

Finalement, ce travail s'inspire des recherches récentes sur l'histoire du patrimoine cinématographique du XX^{e} siècle. À cet égard, la thèse doctorale de Christophe Gauthier se démarque[43]. L'étude de la façon dont le cinéma est devenu un objet d'intérêt pour différentes « mémoires culturelles » ainsi que l'histoire de sa patrimonialisation, constitue un champ de recherche qui contribue à analyser le contexte de mise en valeur de certaines traditions cinématographiques face à d'autres. Selon Christophe Gauthier, le cinéma, en tant que fait culturel et social, va au-delà de l'analyse intrinsèque de l'œuvre. L'auteur souligne la

> difficulté d'appréhender les modalités d'expression -et de diffusion- du spectacle cinématographique- l'ambivalence intrinsèque du cinéma, enclin à produire des œuvres d'art, mais qui est aussi une industrie; dont le résultat final est bien le film, mais qui ne saurait exister sans spectacle ni spectateurs. Un art qui dépasse donc ce que l'on entend traditionnellement par art, dans la mesure où l'historien ne saurait pas y prendre part s'il ne consacre pas une partie de ses recherches à ce qui entoure le film[44].

Christophe Gauthier considère que l'œuvre existe tant qu'elle a une communauté de destinataires et que ses possibilités de production et de projection ont toujours été conditionnées ou rendues possibles par différents types de techniques et de technologies qui sont également l'expression de chaque contexte culturel.

À son tour, l'article de Stéphanie-Emmanuelle Louis sur les processus de patrimonialisation du cinéma s'impose comme un cadre théorique pour la réalisation de cette thèse, où elle passe en revue du point de vue historiographique la transition entre les premières histoires des cinémathèques françaises - qui ont été d'abord décrites comme autant de discours faits à l'intérieur des institutions elles-mêmes et comme dispositifs de légitimation de leurs actions - et le développement d'une historiographie du cinéma récent, qui cherche à relier l'évolution de ces organismes à l'histoire culturelle de la société française contemporaine, cherchant à analyser, à partir d'une perspective académique, le fait cinématographique dans son ensemble[45].

[43] Christophe Gauthier, *Une composition… op. cit.*
[44] *Idem*, p. 13.
[45] S. E. Louis, « Des cinémathèques au patrimoine cinématographiques. Tendances du questionnement historiographique français » en *Revue 1895*, Paris, 2016, nº 76, p. 50-69.

Enfin, cette recherche s'est également inspirée de quelques travaux sur la thématique du patrimoine, en lien avec l'histoire sociale de la culture. L'avènement de la prétendue « révolution numérique » au cours des dernières décennies a eu un impact décisif sur la définition classique du patrimoine culturel qui, historiquement, faisait allusion aux biens matériels, objets, bâtiments ou monuments qui, en raison de leurs qualités du point de vue sacré et politique, culturels, familiaux ou scientifiques « échappent » à la destruction et sont dotés de soins spécifiques[46]. La multiplication des moyens de communication, les technologies d'enregistrement et l'accès au savoir ont élargi le concept de patrimoine culturel, débordant l'univers des biens « imaginés » par les premiers processus d'indépendance et de modernisation[47]. Ce phénomène a favorisé le développement d'un champ de l'histoire culturelle et conceptuelle, spécifiquement consacré à l'histoire du patrimoine[48].

En Uruguay, comme dans le reste du monde, les institutions et juridictions qui régissent le patrimoine culturel de la nation, se sont configurées autour des notions classiques du concept, liées à la création de l'État national et à sa modernisation ultérieure entre la fin du XIX^{e} siècle et les premières décennies du XX^{e} siècle. En effet, la forte présence de l'État joue un rôle d'« administrateur » qui classe les manifestations et productions culturelles en tant que patrimoine[49]. Cependant, l'histoire des premières archives de films et cinémathèques ainsi que les processus de patrimonialisation du cinéma ne répondent pas à la démarche classique menée par les institutions qui conservent le patrimoine culturel. Cette thèse aborde le sujet du patrimoine

[46] J. P., Babelon et A. Chastel, *La notion de patrimoine*, Paris, 2000. Dans le cas des archives audiovisuelles, bien qu'elle ne fasse pas spécifiquement référence à la notion de patrimoine, l'importance du travail de G. Fossati, *From grain to pixel: the archival life of film transition*, Amsterdam, 2018 (3^{e} édition), par rapport à la réflexion sur le changement qui s'opère dans les archives audiovisuelles, comme résultat de la révolution technologique.

[47] Nous nous référons aux procédures d'identification des biens patrimoniaux caractéristiques de la formation des États-nations entre les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles en Europe et après la période qui a suivi les révolutions d'indépendance et la consolidation des États-nations entre les XIX^{e} et les premières années du XX^{e} siècle en Amérique latine. Des institutions telles que l'Église ou la monarchie, pour ne prendre qu'un exemple, avaient leurs propres systèmes de catégorisation des biens patrimoniaux dans les périodes précédentes.

[48] Pour plus d'informations sur la nouvelle histoire du savoir et des institutions culturelles ainsi que sur son lien avec les nouvelles approches de l'histoire du patrimoine culturel, voir : P. Burke, *What is history of knowledge?*, Cambridge, 2004 ; P. Burke, *op. cit.* ; C. Jacob (dir.), *Les lieux de savoir*, Paris, 2007 ; D. Fabre, *op. cit.* ; N. Heinich, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère* Paris, 2009, [ebook, en ligne].

[49] En ce qui concerne les particularités des processus de patrimonialisation du cinéma voir : C. Gauthier, *op. cit.*, p. 29-30 et 330. Les développements de l'épistémologie historique, qui analysent les contextes d'émergence et de développement de certaines « épistèmes », qui deviendront plus tard des manières naturalisées d'aborder certaines connaissances, constituent également un champ d'étude qui a influencé ce travail. Notre recherche analyse l'apparition de certains concepts comme celui du cinéma *national*. Cette approche est liée aux intérêts de l'épistémologie historique. Pour plus d'informations, consulter : L. Daston y P. Galison, *Objectivity*, New York, 2010.

cinématographique en deux dimensions. D'un côté, l'analyse de l'histoire de la patrimonialisation du cinéma, c'est-à-dire, la façon dont certains films se transforment en objets patrimoniaux au fil du temps. Cet aspect s'inspire dans les nouveaux courants de recherches mis en place par les propositions de Christophe Gauthier, qui cherchent à historiser la notion même de patrimoine cinématographique[50]. D'un autre côté, la recherche en elle-même fait partie d'un processus local, orienté à mettre en valeur ces productions culturelles, qui occupent encore un espace marginal et peu reconnu dans le réseau d'institutions officielles chargées du patrimoine. Sur ce point, le concept « des émotions patrimoniales » développé par Daniel Fabre montre à la fois les actions des différents réseaux et organisations, hors des institutions classiques, orientés vers la reconnaissance de certains types de patrimoine dans le secteur public ainsi que les réactions et débats qui s'ouvrent dans la société au moment de sa mise en valeur et diffusion[51].

3. Les études cinématographiques en Uruguay: un champ en cours de développement

Au cours de la dernière décennie, différentes recherches et engagements institutionnels ont abouti à la création d'un domaine universitaire d'études sur le cinéma et l'audiovisuel en Uruguay[52]. En ce sens, l'installation d'espaces universitaires pour le développement de recherches spécifiques sur le cinéma uruguayen et la conservation des archives cinématographiques se démarquent. Nous rappelons, entre autres, le Groupe d'études audiovisuelles de l'Université de la République (GEstA), le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université de la République (LAPA-AGU), les départements d'histoire des médias et de production audiovisuelle de la Faculté d'information et de communication de l'Université de la République (FIC) ou le Laboratoire audiovisuel des archives Dina Pintos de l'Université

[50] C. Gauthier, *La longue marche du dépôt légal des documents audiovisuels en France.* Conférence présentée le 10 septembre 2018, Montevideo, Faculté d'Information et de Communication de l'Université de la République.
[51] D. Fabre, *op. cit*.
[52] Dans la période précédente, la bibliographie sur l'histoire du cinéma uruguayen était principalement constituée de témoignages ou de mémoires réalisés par des protagonistes. Certains de ces travaux constituent des sources secondaires à des recherches dans le domaine académique. Entre autres titres, nous soulignons : O. Saratsola, *Función completa, por favor : un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo, 2005 ; M. Martínez Carril et G. Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo, 2002 ; M. Pastor Legnani et R. Vico de Pena *Filmografía uruguaya 1898-1973*, Montevideo, 1973 ; M. Méndez y G. Roberts *Filmografía uruguaya de cortos y mediometrajes 1973-1987*, Montevideo, 1985 ; E. y G. Da Costa *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Montevideo, 1988.

catholique de l'Uruguay. Dans tous les cas, ce sont des entités créées au début des années 2010. Dans cette même période, un certain nombre de chercheurs ont commencé ses études de post-graduation et sa carrière académique sur le cinéma uruguayen en Uruguay et à l'étranger, constituant aujourd'hui un corpus naissant d'études universitaires sur le cinéma local.[53] Dans l'ensemble, les travaux menés ont été inspirés par deux types de débats.

Le premier et principal antécédent est lié au développement des *film studies* et, en particulier, à l'histoire de la production cinématographique en Uruguay. Deuxièmement, d'un point de vue spécifique, les initiatives de récupération d'archives audiovisuelles menées dans le cadre de cette recherche doctorale ont encouragé un axe de recherche sur la patrimonialisation du cinéma, dont les antécédents configurent l'encadrement théorique et méthodologique pour cette recherche. D'autre part, les travaux actuels ont permis de rendre visibles au niveau local les possibilités du cinéma et de l'audiovisuel, en tant que sources pour la recherche historique et sociale, dans un sens plus large. Cet aspect est lié aux domaines de l'histoire récente et du champ culturel, où les images cinématographiques permettent de mettre en débat divers aspects du passé traumatique de la dernière dictature militaire.

Au niveau local, en 2014 le Groupe d'études audiovisuelles (GEstA) a été formé dans la sphère de l'Espace interdisciplinaire de l'Université de la République. Il regroupe actuellement des chercheurs de différentes disciplines et institutions, spécialisés dans les études sur le cinéma en Uruguay dans le cadre universitaire. Du point de vue conceptuel, les travaux du GEstA ont été principalement associés à l'histoire culturelle, à la sociologie de la culture et à la branche des études culturelles consacrées à la recherche sur le cinéma[54]. L'influence que les travaux de ce groupe exercent sur la présente thèse est diverse.

---

[53] Voir la liste de publication de GEstA dans : http://www.gesta.ei.udelar.edu.uy/2016/11/22/publicaciones-integrantes. Il s'agit de la première initiative en Uruguay à instituer des études dans le milieu universitaire qui ont le cinéma uruguayen comme objet central de la recherche. Nous soulignons également la trajectoire de certains chercheurs comme Jorge Ruffinelli, avec une production abondante autour du sujet et une récente filmographie détaillée de la production cinématographique dans le pays. J. Ruffinelli, *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*, Montevideo, 2015. Au cours de cette même période, des programmes d'études ont été développés sur la réception cinématographique et télévisuelle, principalement orientés vers les études des deux dernières décennies et d'un point de vue sociologique, coordonnés par Rosario Radakovich dans le cadre de la Faculté d'information et de communication de l'Université de la République. Enfin, nous mettons en évidence dans l'Institut de communication de la Faculté d'Information et de Communication la thèse doctorale de Luis Dufuur, *Mario Handler: una mirada crítica sobre la realidad uruguaya 1964-1973*, Sevilla, 2012, (Inédit).

[54] http://www.gesta.ei.udelar.edu.uy/

D'un point de vue général, il convient de rappeler les recherches menées par Mariel Balás, Julieta Keldjian et Beatriz Tadeo Fuica, associées à des expériences spécifiques de récupération de fonds cinématographiques ou de films nationaux. Dans tous les cas, il s'agit d'analyses relatives aux enjeux techniques et technologiques pour mener à bien ces tâches, en combinaison avec les contextes de production et de contenu associés auxdites collections documentaires ou cinématographiques[55]. D'autre part, une bonne partie de mon travail de recherche au cours des dix dernières années a été lié aux études des archives cinématographiques en Uruguay, abordant non seulement les aspects techniques, mais aussi le contexte institutionnel et culturel de leur édification. Parmi les principaux antécédents de cette thèse, se trouvent les recherches menées dans le cadre de mon mémoire de maîtrise sur l'histoire de l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République ainsi que l'organisation, la coordination et le démarrage du premier laboratoire de préservation audiovisuelle existant dans la sphère publique du pays[56].

D'autre part, la thèse doctorale récemment publiée de Germán Silveira sur les spectateurs de la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature constitue un précédent particulièrement pertinent pour ce travail[57]. Il s'agit d'une analyse de l'institution qui s'écarte des approches principalement testimoniales. Bien qu'il ne se concentre pas sur les archives de la Cinemateca Uruguaya, mais sur l'histoire de sa communauté de destinataires, il constitue l'une des rares approches de l'institution d'un point de vue académique. Sur ce point, l'histoire de la Cinemateca Uruguaya de Carlos María Domínguez est également soulignée comme un essai sur l'histoire de cette

[55] M. Balás et B. Tadeo Fuica (Ed.), *CEMA : Archivo, video y restauración democrática*, Montevideo, 2016. J. Keldjian et B. Tadeo Fuica « Digital Super 8mm : Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America » dans *The moving images*, Minnesota : AMIA, nº 16, 2016. B. Tadeo Fuica et J. Keldjian, « ¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos » dans : G. Torello et I. Wschebor (ed.), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*, Montevideo, 2015. B. Tadeo Fuica, « The appropriation and construction of the film archive in Uruguay » dans *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, nº 13, 2015, https://doi.org/10.1386/ncin.13.1.37_1. J. Keldjian, «Superochistas » *Revista Dixit*, Montevideo, nº 17, 2012, p. 4-12. Il convient de noter qu'une étude qui a été particulièrement influente pour diverses approches du GestA associées à l'histoire des archives cinématographiques en Amérique latine est la thèse de Fausto D. Correa *O Cinema como Instituição* (inédit), sur la FIAF et son influence en Amérique Latine entre 1948 et 1960, Sao Paulo, 2012.

[56] I. Wschebor, J. Cabrio, M. Balás et L. Secco, « O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da Republica » *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 8, 2014, 93-106.

[57] G. Silveira, *La résistance dans l'obscurité. Le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*, Lyon : Université Jean Moulin, thèse doctorale, 2014. La thèse a été récemment publiée : G. Silveira , *Cultura y cinefilia. Historia de público de Cinemateca Uruguaya*, Montevideo, 2019.

organisation dès ses origines jusqu'aux périodes les plus récentes[58]. Nous tenons à signaler également l'influence des approches de Germán Silveira, Fabián Núñez et Beatriz Tadeo Fuica sur la création des premiers réseaux de cinémathèques en Amérique latine, qui permettent de mettre en contexte la recherche sur le cas uruguayen[59]. Les œuvres de Georgina Torello, Mariana Amieva et Lucía Secco[60] constituent des études de référence par rapport aux interactions entre le discours institutionnel produit par certaines branches de la cinématographie et son impact sur les mentalités sociales, les pratiques d'enseignement ou sur la configuration historique de ce qui a été conçu à chaque époque comme cinéma d'auteur. Dans le cas particulier des travaux de Mariana Amieva, se sont des références incontournables dans l'analyse du champ cinématographique des années 1950, aspect analysé dans la première partie de cette recherche.

Les travaux de Cecilia Lacruz[61] réalisés dans le cadre de son doctorat sur les discours contre-hégémoniques produits à partir du cinéma des années 1960 ainsi que les recherches de Pablo Alvira[62] sur la relation entre violence politique et cinéma militant dans la même période

[58] C. María Domínguez, *24 Ilusiones por Segundo*, Montevideo, 2013.

[59] G. Silveira, « Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives de films des années 1950 aux années 1970 », dans Artl@s Bulletin 3, no. 2, 2014. Article 3, disponible sur le lien : https://docs.lib.purdue.edu/artlas ; B. Tadeo Fuica, « ¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta » *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020, p. 52-68 ; F. Nuñez « Unión de Cinematecas de América Latina. Reflexòes sobre o seu processo histórico (1965-1984) » *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020, 163-183.

[60] G.Torello, *op. cit.* ; L. Secco, « Proyecto Uruguay : Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa » et M. Amieva, « El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE : las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional » dans : G. Torello (ed.), *op. cit.* ; G. Torello et I. Wschebor (ed.), *La Pantalla Letrada. Estudios Interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*, Montevideo, 2015 et M. Amieva « El "amateur avanzado" como cine nacional : El caso del cine uruguayo en la década de 1950 » dans *Revista Imagofagia*, nº16, 2017, www.asaeca.org/imagofagia.

[61] C. Lacruz, « Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo : estrategias cinematográficas de una escena inaugural » *Revista Imagofagia*, www.asaeca.org/imagofagia, nº12, 2015; C. Lacruz, « La comezón por el intercambio » dans : Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, 2016 ; C. Lacruz, « Rostros, voces, miradas : notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta » dans : Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo, 2018 ; C. Lacruz, « La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay » dans O. A. Cabezas Villalobos et E. Ansa Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago, 2014 ; C. Lacruz, *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, Thèse doctorale, 2020.

[62] P. Alvira, « Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina) » *Revista Historia y Espacio*, Cali: Universidad del Valle, nº46, 2016 et P. Alvira, « Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos » dans: G. Torello (ed.), *op. cit.*, p. 171-194.

constituent, sans aucun doute, les précédents les plus directs avec lesquels le présent travail dialogue. Dans une perspective d'analyse de plus longue durée, qui va au-delà des années 1960 spécifiquement, la chercheuse Beatriz Tadeo Fuica[63] a également influencé notre travail en ce qui concerne les contextes de production et les usages de certains des films analysés dans cette recherche.

Ces trois chercheurs ont renouvelé les quelques analyses existantes du cinéma de cette époque, qui renvoient la filmographie des années 1960 à l'étude de la Cinemateca del Tercer Mundo, offrant un panorama plus diversifié et complexe du cinéma dans les années 1960. Dans tous les cas, il s'agit des approches qui concernent notamment l'analyse du contenu des films, liées aux significations politiques des œuvres dans leur contexte de création et dans leur réception ultérieure. Des chercheurs comme Mariana Villaça, Lucía Jacob ou Tzi Tal ont également exploré l'expérience de la Cinemateca del Tercer Mundo et constituent une référence obligatoire pour ce travail[64].

Dans la plupart des cas, ces chercheurs expriment une difficulté particulière pour accéder aux sources cinématographiques liées à leurs travaux. Dans ce cadre, cette recherche s'est orientée vers l'analyse de la façon dont ces films ont été conservés ou dispersés, afin de comprendre si le parcours du film lui-même permet de nouvelles approches. Les recherches précitées associent la production uruguayenne de cinéma militant dans les années 1960, au Nouveau cinéma latino-américain, apparu sur tout le continent à cette époque. Les films sélectionnés pour cette thèse sont des titres largement cités, compte tenu de la forte influence de la production cinématographique uruguayenne dans les cercles du cinéma politique et militant d'Amérique latine à l'époque[65].

---

[63] B. Tadeo Fuica, *Uruguayan cinema, 1960-2010. Text, materiality, archive*, New York, 2017.

[64] L. Jacob, « Marcha : de un cine club a la C3M », dans : M. Moraña y H. Machín (ed.) *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, 2003. T. Tal, « Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo » *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filsofía, política y humanidades* [revista electrónica], 9 [5] Disponible en http://alojamientos.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm), 2003 ; M. Villaça, « Cine y autoritarismo en Uruguay. El "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973) » *Revista Contemporánea*, Montevideo, nº3, 2012.

[65] Ana Laura Lusnich, « Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo » *Revista Secuencias* , https://revistas.uam.es/secuencias, nº29, 2009 ; Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: AKAL, 2016 ; Silvana Flores, *op. cit.* ; I. del Valle Dávila, *op. cit.* ; T. Barnard et P. Rist, *South American New Cinema. A critical filmographie (1915-1994)*, Austin, 1996. J. Burton, *Cinema and social change in Latin America. Conversations with filmmakers*, Austin, University Texas Press, 1986.

Parmi les faits qui ont motivé ce travail, je tiens à signaler également mes recherches personnelles menées dans la période antérieure à ces travaux. En 2007, des fonctionnaires de la Faculté de droit se sont plaints auprès des autorités de l'Université de la République d'une intense odeur de vinaigre émanant d'un entrepôt adjacent à leurs bureaux. Après un contrôle technique, les autorités universitaires ont retrouvé une collection de centaines de films d'acétate de cellulose qui a été envoyée aux archives générales de l'Université de la République (AGU) où j'y travaille depuis, en tant qu'enseignante et chercheuse.

Comme nous l'avons signalé précédemment, il s'agissait des archives de films, des photographies et de la documentation de l'Institut cinématographique de l'Université et du Département des moyens et techniques de la communication. Ces organisations ont fonctionné entre 1950 et 1973 et pendant la dictature militaire. L'analyse des archives existantes nous a également permis d'identifier des films qui, bien qu'ayant été produits dans ce cadre institutionnel, ne se trouvaient pas dans ces archives. Ainsi, après avoir su ce que l'institution avait conservé au fil des années, nous avons entamé une nouvelle exploration liée à ce qui à l'époque n'avait pas été préservé par l'institution[66].

4. L'histoire récente et le cinéma comme source

Cette recherche vise à son tour à dialoguer avec le champ de l'histoire récente. En termes généraux, l'intérêt dans ce domaine s'est développé dans la région du Río de la Plata depuis la fin des années 1990. Les recherches sur la période historique « la plus proche » concernent forcément le passé traumatique lié aux dictatures[67]. La relation entre histoire et mémoire a été au centre de la réflexion théorique de ce champ de recherche. Certains historiens ont souligné la présence croissante d'actions commémoratives, de création de musées ou d'organisations rassemblant les victimes des terrorismes d'État dans la région. Ces initiatives ont multiplié les

[66] Isabel Wschebor, *op. cit.*
[67] M. Franco et F. Levin (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires-Barcelona-México, 2007 ; E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias et D. Lvovich (comp.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Buenos Aires, 2010 et A. Rico (comp.), *Historia reciente. Historia en construcción*, Montevideo, 2008.

discours sur le passé et les connaissances historiques s'inscrivent dans ce concert de regards multiples[68].

Dans cette « ère du témoin »[69], Enzo Traverso souligne que « historia y memoria son dos esferas distintas que se entrecruzan constantemente. Esta distinción no debe ser interpretada en un sentido radical, ontológico, pues ellas nacen de una misma preocupación y comparten un mismo objeto: la elaboración del pasado. »[70] Dans cette « coexistence » entre histoire et mémoire, les auteurs ont souligné au cours de la dernière décennie, les répercussions symboliques de la chute du mur de Berlin et du prétendu bloc socialiste de la Guerre froide. Cette perte de confiance dans les projets futurs « han redundado en un notable giro hacia el pasado. »[71] Marina Franco et Florencia Levin ont souligné que « en buena medida, las preocupaciones, preguntas y fuentes para la creación de identidades individuales y colectivas ya no se construyen con miras al futuro, sino en relación con un pasado que debe ser recuperado, retenido y, de algún modo, preservado. »[72] La présente recherche reconnaît la mémoire et l'histoire comme des discours sur le passé. Cependant, nous identifions les différentes mémoires sur la période, y compris leurs accords et désaccords, comme des nouvelles sources pour l'analyse historique. Ainsi, nos préoccupations ne découlent pas de la perte de projets futurs, mais de l'analyse autonome de ce passé, quant aux conditions traversées par ses protagonistes.

La relation entre Histoire et Mémoire est l'objet de l'ouvrage classique dirigé par Pierre Nora *Les lieux de mémoires* dans les années 1980, dont la plupart de la bibliographie locale fait référence. Pierre Nora analyse l'historicité de cette relation et les façons dont elle a changé tout au long de l'histoire. Inspiré dans le programme de la Nouvelle histoire qui, dès les années 1970 a mis en question le programme de l'histoire économique et sociale pour mettre en relief les aspects subjectifs, politiques et symboliques de la relation des sociétés avec son passé. Le

[68] M. Franco et F. Levin, « El pasado cercano en clave historiográfica» dans : M. Franco et F. Levine (comp.), *op. cit.*
[69] *Idem*., p. 44 y E. Traverso, « Historia y Memoria. Notas sobre un debate », dans : M. Franco et F. Levine (comp.), *op. cit.*, p. 70. Les auteurs font référence à l'œuvre d'Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris: Plon, 1998.
[70] Notre traduction : « l'histoire et la mémoire sont deux domaines différents qui se croisent constamment. Cette distinction ne doit pas être interprétée dans un sens radical, ontologique, puisqu'ils sont nés du même souci et partagent le même objet : l'élaboration du passé ». E. Traverso, *op. cit.*, p. 72.
[71] Notre traduction : « s'est traduite par un tournant notable vers le passé ». M. Franco et F. Levin, *op. cit.*, p. 37. Elles font référence aux travaux d'Andreas Huyssen, « En busca del tiempo futuro » *Puentes*, Año 1, nº 2, décembre 2000.
[72] Notre traduction : « dans une large mesure, les préoccupations, les questions et les sources pour la création d'identités individuelles et collectives ne se construisent plus en vue de l'avenir, mais en relation avec un passé qui doit être récupéré, conservé et, en quelque sorte préservé ». M. Franco et F. Levin, *op. cit.*, p. 37.

« lieu » est lié à la fois aux dimensions matérielles, symboliques et fonctionnelles du concept et se constitue en tant que « lieu de mémoire » dans la mesure où ces dimensions entrent en relation. « Un lieu en apparence purement matérielle, comme un dépôt d'archives seulement constitue un lieu de mémoire si l'imagination lui confère une aura symbolique »[73]. Cette histoire de la mémoire, dont l'ouvrage dirigé par Pierre Nora esquisse différentes approches, constitue une référence centrale de notre travail. La mémoire, et en conséquence le patrimoine en tant qu'expression culturelle et matérielle de ces lieux de mémoire, constitue l'un des principaux objets de la présente thèse.

Au cours de la première décennie du XXI[e] siècle, le triomphe des partis de gauche ou progressistes en Uruguay, Argentine, Brésil au Chili a contribué à la mise en place de scénarios nouveaux et hétérogènes pour le traitement du passé récent dans le domaine des politiques publiques. Dans tous les cas, il s'agit de groupes politiques qui ont intégré dans leurs programmes les revendications de vérité et de justice des organisations de défense des droits de l'homme et le changement politique a préparé le terrain pour que les États agissent pour répondre à cette « dette »[74].

En Uruguay, différentes recherches, procédures judiciaires et recherches archéologiques sur d'éventuels lieux de sépulture clandestine de citoyens uruguayens disparus pendant la dictature ont été encouragées. D'autre part, pour la première fois des programmes de l'enseignement secondaire ont été lancés comprenant l'histoire de la dernière dictature. Après avoir contribué à ces nouveaux programmes d'études, l'historien José Pedro Barrán a exprimé une position différente relative aux concepts d'histoire récente auxquels nous avions fait référence auparavant. En premier lieu, il revendique sa préférence pour le terme « histoire contemporaine ». Étant donné la coexistence des discours sur le passé dans l'espace public, José Pedro Barrán considère que « ... la puesta al día del conocimiento histórico sobre historia contemporánea eriza a la sociedad, eriza a los partidos, eriza a la prensa, eriza a la derecha, a la izquierda y al centro;

[73] P. Nora, *Pierre Nora en Histoire et mémoire*, Montevideo, 2008, (traduction d'une sélection de textes de Pierre Nora de l'ouvrage *Lieux de Mémoire* réalisée par Laura Massello), p. 33.

[74] L'expression de dette dérive d'un livre publié en Uruguay, lorsque la question du passé récent en Uruguay a été fortement minimisée dans l'ordre du jour public, après l'impact du plébiscite qui n'a pas approuvé l'abrogation de la loi d'expiration de la prétention punitive de l'État. Cette loi accordait l'amnistie aux responsables des violations des droits humains pendant la transition démocratique. Dans ce cadre, le sujet du passé le plus récent a été circonscrit à certains domaines spécifiques de l'activité universitaire, parmi lesquels se distingue le Centre uruguayen d'études interdisciplinaires de la Faculté des sciences humaines et de l'éducation de l'Université de la République. A. Rico (comp.), *Uruguay cuentas pendientes*, Montevideo, 1995.

porque cuestiona los lugares comunes que se han convertido en fundamentos ideológicos de las respectivas colectividades »[75].

Récemment, la rénovation des études historiques en Uruguay liées à l'histoire contemporaine dans le domaine académique a acquis une identité propre. Il existe actuellement une autonomie relative des recherches, par rapport aux discours de mémoire dans l'espace public ou aux recherches mises en place par le gouvernement. Les résultats de recherches produits dans le domaine strictement académique ont montré des convergences et des divergences, en ce qui concerne les enquêtes sur la période de la dictature menées par l'État, associées à la recherche des citoyens disparus et aux procès de jugement et de punition des responsables des violations des droits de l'homme. [76] Cette nouvelle historiographie s'est concentrée sur la compréhension des processus politiques, sociaux, idéologiques ou culturels de plus longue durée qui, dans la plupart des cas, se focalisent sur les conjonctures historiques avant ou après le processus dictatorial lui-même. Les travaux plus récents cherchent des explications sur ce passé encore traumatisant, à partir d'enjeux ou de problèmes dont les continuités et les ruptures sont au-delà de la chronologie institutionnelle de la dictature elle-même[77].

En 2012, les historiens Vania Markarian et Aldo Marchesi ont révisé la bibliographie existante sur la crise de la démocratie, la dictature et la transition démocratique dans la deuxième

[75] Notre traduction : « … la mise à jour des connaissances historiques sur l'histoire contemporaine rend la société hérissée, elle hérisse les parties, elle hérisse la presse, elle hérisse la droite, la gauche et le centre; parce qu'elle questionne les lieux communs devenus les fondements idéologiques des communautés respectives. » José Pedro Barrán, *Los cuestionamientos y desafíos de la historia reciente*, dans : A. Rico (comp.), *op. cit.*, p. 12.

[76] Les interactions entre le monde universitaire et la recherche menée dans le cadre de l'Etat ont montré des scénarios très divers de convergence et de conflit. Avec l'accès du parti Frente Amplio au gouvernement en 2005, une équipe de chercheurs a été engagée pour mener des enquêtes qui pourraient collaborer à la recherche des uruguayens détenus-disparus. À la fin des années 2000, une première publication éditée par l'Imprimerie officielle, résumait les premiers résultats, qui se réfèrent exclusivement à l'histoire des personnes détenues et disparues, tel qu'établi à l'article 4 de la loi d'expiration de la prétention punitive de l'État. Ensuite, ces fonds d'archives et informations ont permis de reconstituer un panorama global des modalités du terrorisme d'État menées pendant la dictature. Cette même équipe a publié un deuxième recueil de livres à l'Université de la République, avec de l'autonomie par rapport à ce qui est confié par le gouvernement central. Ils sont populairement connus comme le livre « blanc » et le livre « noir ». Un autre aspect qui montre les difficultés d'insertion des connaissances académiques dans le développement de la recherche publique sur ce sujet, a été associé au rejet d'une théorie archéologiquement prouvée par le directeur des recherches archéologiques, José López Mazz, qui indique les procédures de déterrement des cadavres dans les années 1980, qui avaient été enterrés dans des cimetières clandestins utilisés sous la dictature. Ces conflits ont entraîné le déplacement du directeur de l'équipe d'archéologie, principal acteur de la découverte d'informations et de corps entre 2005 et 2015, et le départ anticipé de plusieurs des historiens qui avaient été engagés pour cette recherche.

[77] V. Markarian et A. Marchesi, « Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay » *Revista Contemporánea*, Montevideo, 2012, Año 3, Vol. 3, p. 213-242.

moitié du XX[e] siècle en Uruguay. Cet article constitue une feuille de route pour les perspectives analytiques à plus long terme. Les deux historiens ont fait partie, depuis la fin des années 2000, avec d'autres spécialistes de l'histoire de la période comme Jaime Yaffé, Álvaro Rico ou Carlos Demasi, du Groupe d'études sur le passé récent (GEIPAR). Les programmes menés par le GEIPAR ont permis la mise en place de plans de formation et d'encouragement au développement académique sur l'histoire de l'Uruguay contemporain. C'est un espace qui a joué un rôle clé dans le développement d'une perspective renouvelée sur l'histoire récente du pays. Une bonne partie de ces résultats de recherche sont publiés dans la Revue *Contemporánea*, première publication académique en Uruguay spécialisée dans l'histoire du XX[e] siècle fondée en 2010[78].

Vania Markarian et Aldo Marchesi signalent en 2012 que « los autores de estas páginas empezamos a trabajar sobre estos temas en los años noventa, una década que comenzó con el silenciamiento de las discusiones públicas y terminó con el renacer del interés social por un pasado que todavía resultaba doloroso y controversial »[79]. Ce bilan analytique des approches socio-économiques, politiques et culturelles de l'histoire de l'Uruguay dans la seconde moitié du siècle dernier, admet des possibilités de synthèse et des perspectives en relation avec un éventuel programme d'études a posteriori. Ils estiment que « la voluntad de ampliación que nos resulta más urgente es en términos cronológicos y quizás lleve a reconsiderar las periodizaciones tradicionales de la historia uruguaya. Todo indica que nuevos estudios comenzarán a prestar una mayor atención a los procesos que han quedado en las fronteras de lo que comúnmente se ha aceptado por historia reciente »[80]. La présence ou l'absence de certaines cinématographies produites dans les années 1960 dans les archives est l'expression de processus institutionnels, politiques et culturels qui forcent un regard au-delà du moment spécifique de leur production et de leur censure. L'enquête sur cette question s'inspire dans ce programme de recherche signalé par Vania Markarian et Aldo Marchesi.

[78] http://revistacontemporanea.fhuce.edu.uy/index.php/Contemporanea.
[79] Notre traduction: « les auteurs de ces pages ont commencé à travailler sur ces questions dans les années 1990, une décennie qui a commencé par le silence des débats publics et fini avec la renaissance de l'inquiétude sociale pour un passé encore douloureux et controversé. » V. Markarian et A. Marchesi, *op. cit.*, p. 214.
[80] Notre traduction : « la volonté de développement qui nous est la plus urgente est d'ordre chronologique et nous amène peut-être à reconsidérer les périodisations traditionnelles de l'histoire uruguayenne. Tout indique que de nouvelles études commenceront à s'intéresser davantage aux processus qui sont restés aux frontières de ce qui a été communément admis par l'histoire récente. » *Idem*. p. 237.

Les recherches les plus récentes de Vania Markarian sur l'histoire du champ intellectuel en Uruguay depuis le milieu du XX[e] siècle nous permettent d'approfondir la compréhension globale de ce processus. Il s'agit d'une approche qui permet de croiser les débats dans les domaines scientifique, intellectuel et universitaire, avec la contingence politique aux niveaux national et international au cours des années 1960. Vania Markarian parvient ainsi à inscrire certaines discussions liées aux projets de réforme universitaire vers la fin des années 1960, dans un contexte large et complexe de débat sur la réalité politique du pays[81].

Dans un sens apparemment inverse, Vania Markarian a également analysé les processus croissants de mobilisation sociale vers la fin des années 1960, où de nouvelles formes d'expressions et pratiques politiques, issues d'un contexte effervescent de circulation d'idées sur le changement social, ont fait irruption et neutralisé les discussions dans le domaine universitaire lié aux projets de réforme structurelle de l'Université en tant qu'institution[82]. Dans ce panorama global analysé par Vania Markarian, l'assimilation sociale des débats d'idées a eu des impacts simultanés sur des espaces et des niveaux très divers du champ culturel. Comme nous le verrons dans le présent travail, cette confluence entre le débat d'idées dans le domaine culturel et un contexte accéléré de radicalisation politique semble avoir une corrélation dans les événements qui se produisent en matière de production cinématographique. Les organisations qui ont historiquement rassemblé les acteurs liés à la « culture cinématographique » du pays ont été confrontées, dès les années 1960, à de nouveaux regards sur le « cinéma national », et ont été influencées par les idées de circulation régionale et internationale et par l'aggravation du contexte politique au niveau local. Simultanément, l'irruption de nouvelles pratiques cinématographiques a mobilisé ces structures déjà existantes.

---

[81] V. Markarian, *Universidad, Revolución y Dólares*, Montevideo: Debate, 2020. En ce sens, plusieurs ouvrages se détachent, publiés dans le cadre de la commémoration des 50 ans du « Plan Maggiolo », dans lesquels l'historienne met en contexte le débat autour de ce plan de restructuration de l'Université de la République, présenté lors du débat sur le budget national en 1967-1968 ainsi que des articles qui ont exploré la trajectoire d'intellectuels particulièrement influents dans la pensée politique des années 1960. Présentation de Vania Markarian dans la table ronde de débat *El Uruguay de los sesenta, el Uruguay del Plan Maggiolo*, dans le cycle *50 Años del Plan Maggiolo*, Montevideo, Universidad de la República, 2018, https://udelar.edu.uy/maggiolo/eventos/debate-en-facultad-de-ingenieria/ . V. Markarian, « ¿ Requiem para Solari ? : Relevos de la sociología universitaria uruguaya en los años sesenta y setenta del siglo pasado » *Tempo Social*, San Pablo, mayo-agosto de 2020, Vol. 32, nº 2, https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702020000200033&lng=es&nrm=iso&tlng=es.

[82] V. Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal, 2012 ; V. Markarian, « La base le pasó por encima a la estructura. Cambios en las formas de organización de los estudiantes en 1968 » *Contenciosa*, Vol. 1, 2013, p. 1-11.

Le renouvellement de l'histoire contemporaine en Uruguay a encouragé l'utilisation de nouvelles sources pour la recherche. Cependant, le cinéma occupe toujours une place périphérique. Dans les ouvrages de référence sur l'histoire récente, la réflexion sur l'utilisation de « nouveaux » documents a été fondamentalement liée aux avantages et limites des sources orales[83]. L'historiographie s'est nourrie également de la presse et du classement des dossiers fournis par les organisations de la société civile et de la défense des droits de l'homme. En Uruguay, le Centre d'études interdisciplinaires uruguayens de la Faculté des sciences humaines et de l'éducation de l'Université de la République est pionnier dans ce domaine. La fondation de ce centre d'études à la fin des années 1980 a pour objectif principal la création d'une branche spécialisée dans l'histoire de l'Uruguay contemporain[84]. L'espace universitaire a donc opéré comme un catalyseur pour une série de fonds d'archives et de documents produits par la société civile, dans le cadre d'actions de dénonciation et de revendication de politiques de vérité et justice. À leur tour, les recherches menées à l'étranger ont permis de consulter des archives contenant des informations sur l'Uruguay, liées non seulement à la communauté uruguayenne qui s'est organisée en exil, mais aussi aux archives produites - par exemple - aux États-Unis, faisant référence à la politique étrangère à l'égard de l'Uruguay et de l'Amérique latine à cette époque[85]. La production historiographique à partir de sources produites en dehors des institutions publiques, est inévitablement associée aux difficultés d'accès à ces archives jusqu'aux premières années du XXI^{e} siècle. Les bilans, débats et controverses autour des difficultés d'ouverture des archives publiques ont été un indice des restrictions ou d'un accès partiel auxdits documents pour ce domaine de recherche[86].

[83] M. Franco et F. Levin, *op. cit*.

[84] Pendant la période de clôture des débats publics liée à la période de la dictature, le Centre d'études interdisciplinaires uruguayen a constitué un espace de travail associé à ce sujet, à la Faculté des sciences humaines et de l'éducation de l'Université de la République. D'importantes collections de presse produites pendant la dictature y ont été organisées ainsi que des archives privées produites à l'époque. À son tour, par le biais de divers projets, le CEIU a collaboré à l'organisation d'archives telles que celle des Mères et des proches des uruguayens, détenus et disparus, ou le Service de paix et justice, entre autres. Des processus similaires ont eu lieu dans des pays voisins comme l'Argentine ou le Chili, où des organisations telles que *Memoria Abierta* ont été constituées, qui se sont engagées dans l'organisation des fonds d'archives de la société civile, pour combler les carences de l'État. Dans le cas du Chili, l'organisation des archives de la *Vicaría de la Solidaridad* se démarque.

[85] V. Markarian, *Idos y recién llegados. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos*, México, 2006.

[86] Les positions des historiens sur ce sujet constituent un autre espace de débat par rapport aux politiques publiques menées par différents gouvernements autour du sujet. Pour plus d'informations à ce sujet, voir : L. Da Silva Catela « Etnografía de los archivos de la represión en Argentina » dans : M. Franco et F. Levin, *op. cit.* ; I. Wschebor y V. Markarian (ed.), *Archivos y Derechos Humanos. Los casos de Argentina, Brasil y Uruguay*, Montevideo, 2009 ; I. Wschebor « Con archivos el pasado no es el mismo » *Anuario de SERPAJ*, Montevideo, 2014 ; V. Markarian, « Los documentos del pasado reciente como materiales de archivo. Reflexiones desde el caso uruguayo » et A. Rico « El

Dans cet éventail de sources utilisées par l'histoire du passé récent, la place du cinéma est encore émergente. L'ouvrage d'Aldo Marchesi sur les politiques audiovisuelles de la dictature, où il analyse les programmes d'information élaborés par la Direction nationale des relations publiques du régime, constitue un précédent pionnier sur cette question[87]. Certaines œuvres produites par le Centre de photographie de la mairie de Montevideo ont enrichi les recherches de la période la plus récente, en utilisant des photographies comme sources primaires[88]. Les travaux précédemment cités de Cecilia Lacruz, Pablo Alvira ou Béatriz Tadeo Fuica constituent des approches spécifiques issues des études cinématographiques qui ont établi des liens avec l'historiographie du passé récent[89].

Les archives audiovisuelles n'ont même pas un siècle et demi d'existence. Comme pour la plupart des fonds d'archives concernant le passé récent, l'historien se voit confronté aux divers usages des documents et la valorisation de ceux-ci est guidée par l'élaboration de discours d'ordre divers, associés à la politique, à la circulation culturelle ou à la transmission d'une mémoire sociale[90]. D'un point de vue général, l'usage du cinéma comme source de recherche historique est associée à la rénovation historiographique initiée par l'École des Annales dans les années 1970, visant à diversifier les types de sources et de problématiques d'intérêt pour la discipline. Cette « nouvelle histoire » , comme l'appellent ses prédécesseurs dans l'essai « La Nouvelle Histoire », publié en codirection par Jacques Le Goff, Jacques Revel et Roger Chartier reconnait que, bien que les sources de la recherche historique se soient diversifiées, « les méthodes critiques de ces documents nouveaux se sont plus ou moins calqués sur les méthodes mises au point par l'érudition des XVII^{e}, XVIII^{e} et XIX^{e} siècles… Une conception nouvelle du document et de la critique qui doit en être faite est à peine esquissée… »[91] Christophe Gauthier indique que le premier texte qui fait référence à l'histoire du cinéma dans la revue des *Annales* est de Robert

actual malestar de los historiadores : entre la defensa del oficio y la responsabilidad política. Sobre archivos y repositorios documentales » *Revista Contemporánea*, Montevideo, nº 7, 2016.

[87] A. Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo, 2001.

[88] https://cdf.montevideo.gub.uy/investigacion.

[89] Voir les références dans la section précédente. Il convient de souligner que plusieurs résultats de la thèse doctorale de Cecilia Lacruz ont été l'objet d'un séminaire académique au sein du groupe GEIPAR, ce qui a stimulé les échanges entre les chercheurs spécialisés sur l'histoire du cinéma et les historiens du passé récent.

[90] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, 1988. Voir aussi : P. Burke, *op. cit.* Pour un bilan des études du passé récent en Uruguay : V. Markarian et A. Marchesi *op. cit.* ; C. Aguirre et J. Villa Flores, « Los archivos y la construcción de la verdad histórica en América Latina » dans : T. Duve, S. Hensel, Ulrich Mucke, Renate Pieper y Barbara Potthast, *Anuario de América Latina*, Volume 46, 2009.

[91] J. Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, 1988, p 38.

Mandrou et date de 1958. Il s'agit d'un commentaire du livre d'Edgar Morin *Le Cinéma et l'Homme imaginaire*, dans lequel il souligne le retard des historiens et des sociologues dans l'analyse de cette manifestation qui avait déjà plus de soixante ans d'existence. Même si Robert Mandrou esquisse quelques idées directement liées à l'histoire du cinéma, la présence de ce sujet dans la revue emblématique française était inexistante[92].

Vers les années 1970, la discussion sur le cinéma comme source pour la recherche apparaît dans le champ de l'historiographie française. Cette tendance a compté Marc Ferro parmi ses principaux porte-parole. L'auteur considère à l'époque que l'histoire est au service du pouvoir et « des intérêts des classes dominantes », tandis que les films se configurent comme une « contre-analyse de la société » ou directement comme une « contre-histoire ». Dans l'ouvrage de Jacques Le Goff et Pierre Nora *Faire l'Histoire*, Marc Ferro expose cette vision dans le chapitre sur le cinéma. Dans cet article, il introduit sa thèse sur le cinéma, développée *a posteriori* dans le livre *Cinéma et Histoire*[93]. La perspective de cet historien des années 1970 était orientée vers l'analyse de certains films, afin de les montrer comme un récit alternatif à l'histoire officielle. De cette façon, le cinéma remet en cause l'historiographie classique et son lien avec le pouvoir.

Marc Ferro met en question également l'histoire sociale pratiquée à cette époque, à partir de sources quantitatives et sérielles et considère que « dans ce monde où la calculatrice est reine, où l'ordinateur trône, que viendra faire une petite photo, où viendrait s'égarer Charlot ? »[94]. À vrai dire, dans le projet de Marc Ferro, le cinéma apparaît comme un agent de transformation sociale et de prise de conscience, et sa prise en compte par l'historien s'inscrit dans un exercice de combat politique au sein même de la discipline. Il estime que, de la même manière qu'une bonne partie des « secteurs dominants », les intellectuels avaient méprisé cette manifestation de la culture populaire. Ainsi, il se replie sur les courants du cinéma militant de son temps et affirme que « ... tous les films de Godard, manifestent une indépendance vis-à-vis des courants idéologiques dominants, déclarent et proposent une vision du monde inédite… qui élève une prise de conscience nouvelle »[95]. Cette première reconnaissance du cinéma comme source de

[92] R. Mandrou , « Histoire et cinéma », Annales ESC, 13 e année, janvier-mars 1958, n° 1, p. 140-149, cité par C. Gauthier, *op. cit*.
[93] Marc Ferro, *op. cit.*.
[94] Marc Ferro, *op. cit.*, publié aussi dans: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333 p. 113.
[95] Marc Ferro, *op. cit.*, p. 20.

connaissances historiques, était surtout associée aux débats politiques et académiques de l'époque. Le répertoire des films analysés par Marc Ferro semble plutôt s'intégrer dans un programme critique de nature plus générale, associé aux projets de changement social et politique de cette époque.

En 2004, Dimitri Vezyroglou fait une critique du livre *L'Historien et le film* de Christian Delage et Vincent Guigueno[96]. Dans ce cadre, Dimitri Vezyroglou estime que vers le début des années 1990 un cycle se referme qui était lié à cette première tendance historiographique promue par Marc Ferro, qui avait inscrit le débat sur l'incorporation du cinéma comme source d'analyse historique dans une discussion idéologique et épistémologique plus large. Selon Dimitri Vezyroglou, cette « deuxième génération » intégrée par Christian Delage et Vincent Guigueno inaugure un nouveau cycle qui serait orienté de manière plus déterminée à comprendre quels sont les points de rencontre ou de désaccord entre le discours cinématographique et le discours historique. Parmi les nombreux itinéraires possibles, la recherche de Christian Delage se démarque dans son livre, *La Vérité par l'image,* où il explore l'utilisation des images cinématographiques comme preuves à partir des procès de Nuremberg ainsi que la méthodologie de tournage des procès eux-mêmes. Il s'agit d'une recherche menée à partir de l'analyse des films dans les archives liées à ces procès, qui montre les contextes de production de ces images et leur utilisation dans lesdits procès comme preuve de crimes contre l'humanité. Ainsi, l'auteur nous invite à réfléchir sur le « statut de vérité » du film, après son incorporation dans les procès judiciaires, à partir de la reconstruction historique de ce phénomène[97].

L'analyse de Christian Delage constitue un exemple déterminant par rapport au rôle joué par les archives cinématographiques dans les modalités d'approche aux passés traumatiques du XX^{e} siècle. Dans le même esprit, l'ouvrage publié sous la direction de Christophe Gauthier, David Lescot et Laurent Véray, qui résulte d'une rencontre organisée par la Cinémathèque de Toulouse après les travaux de restauration des films sur la Première Guerre mondiale, est également noté. La reprise de ces films a attiré le regard d'historiens très divers concernant les représentations de la Première Guerre mondiale et des aspects liés au traumatisme, aux usages

[96] D. Vezyroglou, Compte rendu « Christian Delage et Vincent Guigueno, L'historien et le film, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2004, 362 p », « Dossier Pour un histoire cinématographique de la France » *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris: Belin, n^{o} 51-4, 2004, p. 7-9. https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4.html.
[97] C. Delage, *La vérité par l'image*. *De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, 2006.

esthétiques et idéologiques de l'événement et aux mémoires qui l'entourent[98]. Au niveau régional, la création du Groupe d'études audiovisuelles a été directement en contact avec un groupe de chercheurs spécialisés dans les études cinématographiques en Argentine. Une bonne partie des recherches a été inspirée par les espaces d'échange internationaux à travers les colloques du GEstA tenus à Montevideo et ceux de l'Association argentine des études cinématographiques et audiovisuelles, organisés dans différentes régions de ce pays. Ce domaine a également conjugué la présence de chercheurs issus de diverses traditions disciplinaires lesquels ont nourri une bibliographie extensive faisant référence à l'émergence et au développement du Nouveau cinéma latino-américain dans les années 1960 et 1970.

Le présent travail comporte quatre parties :

Dans la première partie, nous explorerons brièvement à travers l'histoire de l'Uruguay dans la seconde moitié du XX^{e} siècle afin de fournir une approche du contexte dans lequel les cinémathèques uruguayennes se sont formées, celui où la cinématographie militante s'est produit et les scénarios ultérieurs dans lesquels cette production s'est vue préservée ou dispersée. Ensuite, nous étudions spécifiquement la création des deux principales cinémathèques à la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante, et leur développement jusqu'à la moitié des années 1960. Il s'agit du Cine Arte del SODRE et de la Cinemateca Uruguaya. Sous l'influence d'une communauté « cinéphile »[99] ces organisations ont dans un premier temps pour priorité la collecte de films étrangers, particulièrement valorisés dans les circuits alternatifs au cinéma commercial au niveau international. La conservation du cinéma national en Uruguay est un phénomène postérieur à la fondation des cinémathèques.

La deuxième partie se concentre sur les changements du Cine Arte del SODRE et de la Cinemateca Uruguaya, entre la seconde moitié des années 1960 et la fin des années 1970. C'est dans cette période que l'on commence à insister sur la nécessité de préserver le cinéma produit

[98] C. Gauthier, D. Lescot et L. Véray, *Une guerre qui n'en finit pas. 19014-2008, à l'écran et sur scène*, Toulouse, 2008.

[99] Tout au long de cette thèse, nous reviendrons sur le terme *cinéphilie*, qui désigne ici les communautés spécialisées dans le jugement esthétique du cinéma, qui partageaient des espaces sociaux communs d'échange autour de cette pratique culturelle. Concernant les concepts liés à ce terme, voir : L. Jullier et J. M. Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, 2010. Pour une analyse du processus historique de la création des communautés cinéphiles en France, voir : C. Gauthier *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, 1999. Pour le cas uruguayen, voir : Germán Silveira *op. cit*.

localement. Ce changement se produit dans le cadre des débats sur « la question du cinéma national » où diverses positions émergent et les appréciations sur ce qui doit être conservé révèlent des débats plus larges sur ce qui est considéré comme « national », pour les différents agents du champ cinématographique. Ces visions guident également ce qui doit être préservé ou pas dans les organisations déjà établies. L'installation définitive de la dictature militaire élimine cette controverse et explique la structure de ces archives cinématographiques.

Dans la troisième partie, nous présentons différents scénarios apparemment contradictoires, entre les encadrements institutionnels existants pour la production cinématographiques et l'essor de cinéastes comme Mario Handler ou Ferruccio Musitelli dans les années 1960. D'un côté, l'université rencontre des difficultés à accepter le cinéma politique et, d'un autre, les parcours des agences de presse montrent également des limites pour contenir les nouvelles pratiques cinématographiques à caractère politique. Dans ce contexte, on verra aussi que certains films conservés à l'université sont le résultat de circonstances peu claires et leur conservation, dans des boîtes qui n'étaient pas identifiées, gardés en marge du catalogue officiel montre dans quelle mesure la présence ou l'absence de certains titres dans les institutions productrices de cinéma à l'époque, déborde toujours les programmes institutionnels. Leur identification fait partie des procédés associés à l'ouverture des boîtes sans identification menés pendant cette recherche et montre de quelle façon les archives de cinéma vont toujours au-delà de ce que le discours institutionnel d'une cinémathèque à prétendu imprimer sur la mémoire collective. La quatrième partie se concentre sur la reconstruction des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo, organisation qui s'est formée en 1969, lors des conflits analysés précédemment et qui a collecté le plus grands nombres de films et tournages du cinéma militant dans la période qui précède le coup d'État en Uruguay.

L'ensemble du présent travail a été rendu possible à partir de différentes méthodes d'identification d'inventaires des cinémathèques qui se trouvaient principalement aux archives de la Fédération Internationale des Archives du Film et dans des archives privées ainsi que grâce au recueil de données dispersées et à l'identification de boîtes de films existantes dans plusieurs institutions et organisations. Les informations ont été organisées dans une base de données Zotero qui constitue l'Annexe numérique de la présente thèse, à partir desquelles ont été élaborées les annexes des différentes parties. C'est-à-dire que, au-delà du sujet spécifique, cette

recherche permet actuellement d'avoir des informations structurées relatives aux collections précises des cinémathèques à chaque époque. Cette information était difficile à obtenir jusqu'à présent, étant donné que leurs inventaires d'époque n'étaient pas disponibles dans les institutions spécialisées en Uruguay.

Le parcours des principales cinémathèques dans les années 1960 ; les directives données par les responsables de ces institutions dans chaque contexte ainsi que les caractéristiques de leurs fonds d'archives, nous ont permis d'identifier l'ensemble des « films militants » qui a été conservé dans les cinémathèques uruguayennes à l'époque ainsi que les films qui sont dispersés ou ont disparu. Dans le cas des films transférés à des institutions spécifiques *a posteriori*, nous analysons dans quel contexte ce transfert s'est produit. Un ensemble important de ces films constitue les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo. L'histoire de la survie ou non de cette série de films, qui dénonce la politique institutionnelle du contexte de crise démocratique dans les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, vise à réfléchir sur les questions précédemment posées, par rapport à la mémoire traumatique du passé récent en Uruguay.

Cette thèse cherche à montrer aussi que les processus de création des premières cinémathèques, leurs modèles classiques de conservation des films et les différentes positions qui se mettent en débat pendant les années 1960 sur la signification du « cinéma national » expliquent à son tour ce phénomène de dispersion. L'émergence d'espaces alternatifs aux cinémathèques classiques comme la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), le parcours de certains cinéastes comme Mario Handler ou Ferruccio Musitelli et l'existence de films épars situés à la fois à la Cinemateca Uruguaya et à l'Université de la République permettent d'identifier les différents endroits où les films ont été conservés. D'autres films ont été identifiés dans des institutions étrangères. Ainsi, la thèse cherche à créer finalement une carte généalogique des archives où ces films ont été conservés.

D'une manière générale, les processus de patrimonialisation du cinéma produit en Uruguay et sa valorisation en tant qu'objet culturel vraisemblable à être conservé constituent un phénomène récent et inachevé. L'analyse du contexte de production, de conservation, de dispersion, de transfert, de saisie ou de récupération de cette série de films constitue une première approche de l'histoire des archives cinématographiques en Uruguay. Cette recherche fait alors partie des opérations très diverses, parmi lesquelles ces films ont cessé de constituer des éléments

de propagande militante ou de dénonciation politique, pour s'inscrire dans la liste des titres d'intérêt pour l'histoire du cinéma uruguayen, ouvrant de nouvelles perspectives d'analyse. Il s'agit de combiner le cinéma et l'histoire récente, afin de proposer de nouvelles approches et une contribution au développement du patrimoine culturel local.

PREMIÈRE PARTIE

_____

DÉTOURNER LE REGARD

La crise d’un modèle en Uruguay et l’internationalisme de la cinéphilie

CHAPITRE PREMIER

L'URUGUAY PENDANT LA DEUXIÈME PARTIE DU XX^{e} SIÈCLE

1. *Rétrospective de l'Uruguay « neobatillista » (1945-1958)*

Dès les premières étapes de l'indépendance en Uruguay, dans la première moitié du XIX^{e} siècle, se produit la formation des deux partis politiques les plus anciens : Parti Nacional (ou Blanco*)* et Parti Colorado. Le premier plus enraciné dans les zones rurales et le second dans les circuits urbains. En 1958, pour la première fois en 93 ans, le Parti Nacional gagne les élections nationales[100]. Par ailleurs, depuis les premières décennies du XX^{e} siècle, les partis socialistes,

[100] Il est également souligné que les années 1940 ont été associées à la fin d'une période dictatoriale qui a caractérisé la décennie précédente.

communistes et l'Union civique (ce dernier d'origine catholique) se sont fondés. Dans les années 1950, ils ont tous une représentation minoritaire parmi les électeurs.

Cette rotation, après presque un siècle du même parti au gouvernement, met en évidence des processus très différents de crise, de rupture des modèles et de changements dans la société uruguayenne. La période d'après-guerre a retrouvé le pays avec un excédent de devises, dérivé de la croissance des exportations vers les pays alliés pendant les années de conflit international et immédiatement postérieures. Luis Batlle Berres, un dirigeant des secteurs progressistes du Parti Colorado, assume le mandat après la mort du président Tomás Berreta en 1947. Les études sur la période sont d'accord pour dire que la décennie 1945-1955 s'est caractérisée par un développement industriel sans précédent, une politique de protectionnisme d'État qui s'est affirmé dans la nationalisation des entreprises étrangères, un coup de pouce donné à la législation sociale et du travail et, simultanément au développement des entreprises, à travers la réglementation des prix aux importations et exportations. La prétendue « politique de substitution des importations » est appliquée, visant à promouvoir le développement de l'industrie locale, permettant ainsi une augmentation significative du nombre d'entreprises. Cette volonté de modernisation s'inscrit dans la continuité des politiques mises en œuvre au début du siècle par le président José Batlle y Ordoñez (l'oncle de Batlle Berres), c'est pourquoi cette étape a été qualifiée de *neoballismo*[101].

L'Uruguay était perçu comme exemplaire en termes de garanties de droits et de libertés publiques. L'expansion des possibilités de consommation, les transformations de la vie matérielle et des nouveaux médias tels que le cinéma, la radio et la télévision ainsi que le triomphe d'Uruguay au Championnat du monde de football au Brésil ont produit une auto-perception de stabilité. Certains auteurs ont qualifié cette période comme « l'âge d'or » , « stade de croissance accélérée » ou « pays des vaches grasses » . Sur le plan social, certaines expressions comme « la Suisse de l'Amérique » ou encore « Il n'y a rien de pareil à l'Uruguay » (*Como el Uruguay no hay*), décrivent l'impact que cette période a eu sur l'imaginaire collectif local[102]. L'historienne Esther Ruiz souligne que « ninguna de estas calificaciones, como tampoco la tan mentada

[101] B. Nahum, A. Frega, M. Maronna et Y. Trochón, *Crisis política y recuperación económica. 1930-1958*, Montevideo, 1991. B. Nahum, A. Frega, M. Maronna et Y. Trochón, *El fin del Uruguay liberal, 1959-1973*, Montevideo, 1990. G. D'Elía, *El Uruguay neobatllista (1946-1958)*, Montevideo, 1982. E. Ruíz, « El Uruguay 'próspero' y su crisis. 1946-1964 » dans VVAA, *Historia del Uruguay del siglo XX*, Montevideo : EBO, 2007.
[102] *Idem*. p. 144 .

prosperidad de la década, puede aceptarse sin un análisis crítico »[103]. Au niveau international, les répercussions du plan Marshall en Europe ainsi que la revitalisation industrielle aux États-Unis depuis la fin des années 1940 ont nui à la capacité concurrentielle sur le marché international montrant, à son tour, la fragilité du modèle de croissance en Uruguay.

En revanche, les divisions internes du Parti Colorado sont devenues progressivement plus visibles. Si l'addition de votes provenant de deux secteurs de ce parti (liste 15 et 14) a permis la victoire électorale en 1946, le conflit interne n'a pas permis de trouver chez les cadres de ce parti des accords pour l'élaboration de politiques gouvernementales. Ce processus s'est accentué dans la décennie suivante. Le Parti Nacional a également rencontré de fortes divisions vers le milieu des années 1940. D'une part, une tendance liée a l'*Herrerismo*, secteur dirigé par Luis Alberto de Herrera entame une dure campagne de dénonciation contre le Parti Colorado, encourageant le développement des courants nationalistes, principalement dans les zones rurales. En alliance avec ce secteur, le mouvement *Ruralista* mené par Benito Nardone voit le jour, renforçant cette campagne de discrédit du gouvernement national. D'autre part, au sein du Parti Nacional Independiente une approche libérale persiste, avec différents niveaux d'alliance avec des secteurs liés à l'Église catholique.

La division politique des partis traditionnels en Uruguay exprime également les conséquences de la Guerre froide sur la scène internationale. Le « danger communiste » s'est progressivement installé dans le sens commun des tendances historiques du libéralisme politique, question qui est devenue plus évidente vers la deuxième moitié des années 1950[104]. C'est un pays où les partis de gauche ne sont pas censurés au cours des années 1940 et 1950. Cependant, dans cette division des secteurs gouvernementaux, l'adhésion progressive aux campagnes

[103] Notre traduction : « ni ces qualifications, ni la prospérité tant vantée de la décennie, ne peuvent être acceptées sans analyse critique ». *Idem*., p.123.

[104] L'historiographie la plus récente, d'une part, a souligné l'existence progressive de plans de financement de la part des États-Unis, qui visaient à établir des cadres d'influence en Amérique latine au sein du bloc occidental. Les positions associées au « développement » et à la configuration des plans et de l'analyse de la crise en Uruguay ainsi que leurs solutions possibles dans le cadre de l'Alliance pour le progrès ont été constituées comme les premiers scénarios de consolidation des liens d'influence internationaux des États-Unis dans le cadre de la Guerre froide. Voir : Vania Markarian, *Universidad, revolución…*, *op. cit.*. En revanche, la bibliographie la plus récente met l'accent sur ces enjeux et met en évidence l'aggravation de ce phénomène vers la fin des années 1950 et le début des années suivantes, avec une résurgence de la violence politique dans ce contexte. Voir : M. Broquetas, *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966)*, Montevideo, 2014. M. Bruno, *La caza del fantasma. Benito Nardone y el anticomunismo en Uruguay (1960-1962)*, Montevideo, 2007. G. Bucheli, *O se está con la patria o se está contra ella. Una historia de la Juventud Uruguaya de Pie*, Montevideo, 2019.

« anticommunistes » des tendances conservatrices est devenue visible, avec diverses nuances dans les secteurs plus progressistes. À son tour, un renforcement des discours nationalistes et de visibilité des secteurs ruraux et socialement plus isolés par le Parti Nacional trouve un écho dans la prédication des populismes régionaux et des tendances fascistes sur la scène internationale.

Le développement industriel des années 1940 permet aussi la croissance des classes ouvrières organisées. La législation crée des conseils de négociation salariale avec des représentants de l'État, des patrons et des travailleurs. L'organisation syndicale croissante permet l'organisation de secteurs productifs dans des entreprises de taille moyenne et de grandes usines, avec des niveaux élevés de syndicalisation. Les premières centrales syndicales se sont mises en place avec des réponses massives des travailleurs face à la réduction des droits acquis en matière de salaire et de protection sociale[105].

L'expression électorale des partis de gauche était encore minoritaire aux élections nationales. En revanche, les différents mécanismes de représentation syndicale dans les conseils de salariés ont préparé le terrain pour le renforcement des tendances socialistes, anarchistes et communistes qui avaient agi dans le domaine syndicale depuis la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle. En 1942, l'Unión General de Trabajadores (UGT) est créée. Elle regroupe une bonne partie des syndicats et organise des branches industrielles. La formation d'organisations qui cherchaient à nourrir le mouvement syndical dans son ensemble était le résultat de niveaux élevés d'organisation et de syndicalisation. Ces processus sociaux ont également été traversés par les débats politiques et idéologiques de l'époque.

Les différences survenues au sein de l'UGT étaient liées à la polarisation idéologique sur le plan international pendant la Seconde Guerre mondiale et, plus encore, dans le contexte de la Guerre froide[106]. En 1943, le Comité de Relaciones Sindicales est créé dans le but de rassembler les prétendus « syndicats autonomes », avec une plus grande représentation des tendances socialistes et anarchistes. La croissance de la population salariée, ses stratégies d'organisation et sa capacité de réponse face aux politiques récessives de droits sociaux, constituaient à leur tour un espace de formation, d'action dans l'espace public et d'articulation de courants de pensée différents de ceux qui avaient gouverné en Uruguay, depuis le début de sa vie indépendante. Les

[105] R. Porrini, *La nueva clase trabajadora (1940-1950)*, Montevideo, FHUCE-UDELAR, 2005.
[106] *Idem*.

possibilités d'accord ou de désaccord au sein du mouvement syndical étaient souvent liées aux conflits ou à la capacité d'influence des blocs de la Guerre froide dans le pays. Entre les années 1940 et 1950, les plans de soutien et de formation proposés par l'Union soviétique sont nombreux et ils concernent notamment les communistes. La création de ces espaces ainsi que la formation de leurs dirigeants a contrecarré les schémas d'influence nord-américaine sur la scène politique locale.

Les niveaux d'organisation sociale croissants, en dehors des partis politiques, ont également une expression singulière à l'Université de la République. C'était la seule institution de formation tertiaire à l'époque. Pour cette raison, une bonne partie des changements et des débats dans les domaines culturel et politique ont été à la fois une expression et un moteur dans l'avenir de cette institution. Fondée sous l'influence d'un modèle professionnel-libéral au milieu du XIX^{e} siècle, l'Université de la République a été, depuis le début, le cadre traditionnel de la formation des élites gouvernementales. Compte tenu de l'expansion des classes moyennes, entre les années 1940 et 1950, dûe au développement économique et social, cette institution connaît un afflux croissant du nombre d'élèves provenant de classes sociales autres que les plus aisées. Cela aura un impact sur la composition sociale du cercle des futures générations de dirigeants. De nouvelles préoccupations visent désormais à encourager le développement de la recherche scientifique et à renforcer le lien entre l'université et la société. Cette mutation progressive de l'environnement universitaire a été associée à un mouvement simultané qui a encouragé la nécessité d'un « processus de réforme » en Amérique latine et a encouragé le renforcement des organisations d'étudiants.

La reformulation nécessaire de l'organisation classique de l'institution universitaire en Amérique latine comprenait l'approbation de son autonomie afin de garantir l'indépendance des intérêts politiques gouvernementaux et la participation des étudiants à la prise de décision. Le débat prolongé sur une réforme universitaire s'est enrichi tout au long des années 1950 par une expansion institutionnelle sans précédent. La création de la Faculté des sciences exactes et humaines, l'intégration dans la sphère universitaire du Centre hospitalier universitaire (Hospital de Clínicas), la création d'espaces centraux pour les activités d’extension ou la promotion d'un régime de contrat à plein temps pour les enseignants en sont quelques exemples. En 1958, ces discussions et changements institutionnels se sont cristallisés dans une réforme de la loi

organique de l'institution, après un conflit social qui a conduit à une grève générale sans précédent dans le pays. Il a inauguré une alliance entre les étudiants et les organisations syndicales sous le slogan « Travailleurs et étudiants, unis et en avant! »[107].

Au-delà des transformations institutionnelles et gouvernementales résultant de la loi organique en 1958, ce conflit inaugure une période où l'institution resterait associée, dans l'imaginaire collectif, à un ensemble d'acteurs et d'organisations opposées aux mesures adoptées par les gouvernements successifs suite à l'aggravation de la crise économique et sociale. Tout au long de la présente thèse, nous trouverons des scénarios de conflit et de nuances relatifs à cette notion fortement ancrée dans la mémoire sociale. Cependant, l'autonomie progressive de l'institution, inscrite dans la loi organique de 1958, a sans aucun doute encouragé la confluence de voix et d'organisations, peu présentes dans d'autres cadres institutionnels. La représentation des étudiants, organisés au sein du gouvernement universitaire en est un exemple clair.

Cette transformation du domaine universitaire s'inscrit dans un contexte plus large d'autonomie progressive de la culture en Uruguay. En ce qui concerne des domaines comme le journalisme, la littérature, les arts du spectacle ou encore les arts plastiques, une nouvelle génération qui se fait appeler « Génération 1945 » ou « Génération critique » développe une production culturelle aux caractéristiques uniques et selon sa propre logique. Des entreprises journalistiques, des maisons éditoriales ou des institutions culturelles se sont créés à cette époque ou ont considérablement élargi leur communauté de critiques, lecteurs et spectateurs. Parallèlement, les points de vue de certains intellectuels commencent à se faire entendre par le biais de la presse et de la littérature. Ces points de vue, qui ne sont pas nécessairement liés à un parti politique quelconque, deviennent aussi des repères dans l'opinion publique.

Ce dynamisme d'un champ culturel autonome a eu une influence particulière sur la formation des classes moyennes et de certains secteurs populaires à l'époque[108]. Différents

[107] V Markarian, M. E. Jung et I. Wschebor, *1908 : El año augural*, Montevideo, 2008. V. Markarian, M. E. Jung et I. Wschebor, *1918 : En la hora americana*, Montevideo, 2008. V. Markarian, M. E. Jung et I. Wschebor, *1958 : El cogobierno autonómico*, Montevideo, 2008. V. Markarian, M. E. Jung e I. Wschebor, *1968 : La insurgencia estudiantil*, Montevideo, 2008. V. Markarian, *op. cit.*. Présentation de Vania Markarian dans la table ronde de débat *El Uruguay de los sesenta, el Uruguay del Plan Maggiolo*, *op. cit.*

[108] A. Rama, *La generación crítica*, Montevideo, 1972. A. Rama, *La ciudad letrada*, Texas, 1984. M. Moraña, *La narrativa de Ángel Rama Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, 1988. E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, 1966.

auteurs soulignent le rôle central joué par l'hebdomadaire *Marcha* dans la promotion et la diffusion de ce processus[109]. Comme nous le verrons tout au long de ce travail, ces transformations culturelles - à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université - ont également eu un impact sur le champ cinématographique du pays. Progressivement, de nouvelles pratiques culturelles ont transformé à son tour les modalités de dénonciation politique. Ce phénomène culturel transforme significativement les relations entre la culture et la politique et acquiert une visibilité particulière pendant les années 1960[110]. L'activité cinématographique dans ce processus, constitue un aspect moins connu par la bibliographie générale, sur lequel on cherchera à approfondir tout au long de la présente enquête.

2. Crise d'un modèle (1958-1968)

Ce panorama rapide des transformations politiques, sociales et culturelles en Uruguay dans les années 1940 et 1950 ainsi que l'effondrement du modèle économique débouche sur une crise politique prolongée qui a préparé le terrain pour le triomphe du Parti Nacional en 1958. Après la réforme constitutionnelle de 1952, le pouvoir exécutif en Uruguay a été constitué par un Conseil national de gouvernement à caractère collégial. Les historiens Benjamín Nahum, Ana Frega, Mónica Maronna et Yvette Trochón, soulignent que

> mientras el Partido Colorado mostraba una imagen debilitada, enajenado por una lucha interna de hegemonías, el Partido Nacional aparecía fortalecido en la pugna electoral con una propuesta unificada -por la incorporación del Nacionalismo Independiente, que se había separado del tronco común en 1930- y los aportes del Ruralismo. Ofrecía a la ciudadanía dos opciones, la de la Unión Blanca Democrática, de tono urbano y principista y la del herrerismo, que apelaba a la representación de los intereses -aunque no exclusivos- del medio rural[111].

[109] M. Moraña et H. Machín (ed.) *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, 2003.
[110] V. Markarian, *op. cit.* et G. Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, 2018.
[111] Notre traduction: « Alors que le Parti Colorado montrait une image affaiblie, aliéné par une lutte interne pour l'hégémonie, le Parti Nacional apparaît renforcé dans la lutte électorale avec une proposition unifiée -par l'incorporation du nationalisme indépendant, qui s'était séparé du tronc commun en 1930- et les contributions du ruralisme. Il offrait aux citoyens deux options, celle de l'Unión democrática blanca, avec un ton urbain et libéral, et

Cette alliance s'est vite fissurée lors de la transition de gouvernement, après les négociations des espaces de représentation politique dans le cadre d'un pouvoir exécutif collégial. Les mesures économiques adoptées par le nouveau gouvernement se sont exprimées dans la Loi sur les échanges et la réforme monétaire de 1959. Le modèle protectionniste et d'intervention de l'État est dissous. La désindustrialisation, la restructuration du système fiscal et le soutien à la production agricole de matières premières pour l'exportation ont été les principales mesures sur le plan économique. En 1960, le pays a signé pour la première fois une lettre d'intention avec le Fonds monétaire international, demandant un prêt pour compenser la situation de crise. Ainsi, la libéralisation de l'économie a été l'une des principales caractéristiques de ce revirement de la direction politique nationale. En avril 1959, des inondations sur presque tout le territoire national ont provoqué un scénario d'urgence économique et sociale. L'intervention des pouvoirs publics dans ce contexte d'émergence s'est accrue, sous prétexte de vouloir donner réponse à la crise; les conflits sociaux se sont alors aggravés et le gouvernement adopte des mesures répressives et de régulation syndicale.

Les élections de 1962 ont exprimé la désapprobation de la population quant à l'incapacité de l'alliance du Herrerismo-Ruralismo à gérer les scénarios de conflit croissant, triomphant à cette époque la tendance du nationalisme indépendant du Parti Nacional. Par ailleurs, le Parti Colorado subit de nouvelles divisions avec la formation de la liste 99 Por el Gobierno del Pueblo, dirigée par Zelmar Michelini et séparée de la liste 15 de Luis Batlle Berres. La somme de votes de ces deux secteurs a prévalu au sein du Parti Colorado, par rapport au secteur conservateur Unión Colorada et de la liste Batllista (liste 14). Globalement, la distance des votes entre les deux partis traditionnels a diminué[112].

Cette campagne électorale a également révélé quelques changements au sein des partis de gauche. La direction historique d'Emilio Frugoni au sein du Parti Socialiste et sa position « pro-occidentaliste » ont été déplacées par les consignes « d'anti-impérialisme » et de nationalismes, avec la figure de Vivián Trías comme référence[113]. Cette même année, le Parti

celle de l'Herrerismo, qui faisait appel à la représentation des intérêts - non exclusifs - du milieu rural » . Nahum, Frega, Maronna y Trochón, *op. cit.*, p. 11- 12.

[112] *Idem*.

[113] Les changements d'orientation au sein du Parti Socialiste vers la fin des années 1950 et le début des années 1960, l'abandon de la primauté pro-occidentaliste, ainsi que de nouveaux cadres d'articulation dans la sphère régionale et internationale, constituent des sujets d'exploration récente pour la bibliographie locale. Les liens de Vivián Trías avec les services de renseignements tchécoslovaques, les divisions de ce parti après l'organisation de groupes

Socialiste a envisagé la nécessité de faire des alliances afin de renforcer son électorat et, après un accord avec Enrique Erro (séparé du Parti Nacional*)*, ils ont formé la Unión Nacional y Popular. Cette expérience n'a pas obtenu les résultats escomptés aux élections. De son côté, le Parti Communiste a également connu des transformations tout au long des années 1950 et de nouvelles figures comme Rodney Arismendi ont remplacé le leader historique, Eugenio Gómez[114]. A la recherche d'une stratégie pour agrandir le nombre d'adhérents, le Parti Communiste s'est présenté sous le nom de Frente Izquierda de Liberación, en alliance avec différents groupes qui avaient quitté les partis traditionnels. Enfin, l'Union civique, parti catholique historique de tradition conservatrice, s'est vu confronté à de nouveaux courants, inspirés par les visions progressistes du pape Jean XXIII, qui ont donné naissance au Parti Chrétien-démocratique.

Aux niveaux régional et international, les années 1960 ont été une période d'aggravation par rapport à l'impact de la Guerre froide en Amérique latine, après le déclenchement de la révolution cubaine en 1959. Le gouvernement uruguayen s'est affirmé dans une tendance croissante à « l'anticommunisme ». Du point de vue institutionnel, l'Uruguay a été le pays hôte pour la tenue de la réunion où la célèbre Alliance pour le progrès a été organisée en 1961. Cette proposition du président John F. Kennedy aux États-Unis a favorisé une politique de soutien financier à l'Amérique latine afin de rééquilibrer ses inégalités et le sous-développement. Ces plans de soutien à l'Amérique latine ont amorti les remises en question du système capitaliste et encouragé des plans de sortie de crise dans le cadre de ces plans économiques financés par les États Unis[115]. Cette même année, le gouvernement a déclaré persona non grata le premier secrétaire de l'ambassade de l'URSS et l'ambassadeur de Cuba en Uruguay. L'année suivante il soutient la décision d'expulser Cuba de l'OEA, adoptée par la Huitième réunion de consultation des ministres des Affaires étrangères qui se sont réunis à Punta del Este. La crise des missiles de

orientés vers la lutte armée dans le cadre des changements d'orientations inspirés sur des conceptions révolutionnaires de la société au début des années 1960, en particulier associés à la la fondation du MLN-T, ou les différentes dimensions du débat par rapport à la « troisième position », de rejet des deux blocs de la Guerre froide, sont analysées par la bibliographie, favorisant de nouvelles pistes de réflexion en la matière. M. Zourek, *Praga y los intelectuales latinoamericanos*, Rosario, 2019, A. Marchesi, « Vivian Trías y Checoslovaquia. ¿Qué sabemos hasta ahora? » *La Diaria*, Montevideo 14 de marzo, 2018. A. Marchesi, *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los sesenta a la caída del muro*, Buenos Aires, 2019.

[114] Les changements opérés au sein du Parti Communiste ont également montré une réorganisation concernant les positions internationales de ce parti. La mise en évidence des problèmes latino-américains et locaux a permis de nouvelles adhésions, par rapport à l'étape précédente, fortement liée aux lignes directrices de l'Union soviétique. Gerardo Leibner, *Camaradas y Compañeros. Una historia política y social de los comunistas en Uruguay*, Montevideo, 2011.

[115] Nahum, et. al., *op. cit.*

Cuba en 1962, l'assassinat de John F. Kennedy l'année suivante, le début des bombardements au Vietnam du Nord ou l'invasion des américains en République dominicaine ne sont que quelques exemples de tensions entre les blocs de la Guerre froide. Dans ce contexte, en 1964, l'Uruguay a décidé de couper les relations diplomatiques avec Cuba, en tenant compte des positions de l'OEA sur cette question.

A cette époque, les différences politiques entre les commandants militaires des Forces armées en Uruguay sont également devenues visibles, provoquant divers scénarios de conflit avec les autorités du gouvernement. Cependant, la corporation militaire participe à des missions officielles depuis les années 1950 et progressivement, après le déclenchement de la révolution cubaine, à des plans d'entraînement et de formation militaire aux États-Unis et au Panama, où se développe la doctrine de la sécurité nationale. Selon Nahum et al, il s'agissait de se former comme « gardiens de l'ordre », face au « danger communiste »[116]. Au-delà des décisions d'État, l'expansion des mouvements d'extrême droite dans la première moitié des années 1960 s'est nourrie d'un discours d'alerte contre le « danger communiste ». Il s'agit d'organisations armées et de nature militariste. Récemment, certains historiens ont souligné la croissance de ce type d'organisation et de ses actions publiques depuis les premières années 1960. Leur présence à l'intérieur et à l'extérieur des partis politiques traditionnels était principalement orientée vers le combat contre les partis de gauche, les organisations syndicales et l'Université de la République[117].

Parallèlement, le groupement des pays « non alignés » s'est développé et leur deuxième réunion a lieu en Égypte en 1964. Ce mouvement a eu une influence particulière sur certains secteurs de la gauche uruguayenne, qui se proclamaient comme étant de la « troisième position ». Cette tendance a cherché à se distancer des deux blocs de combat pendant la Guerre froide. Durant cette période, il y a eu une influence particulière de ce mouvement parmi les étudiants universitaires et un certain nombre d'intellectuels - en particulier ceux associés à l' hebdomadaire *Marcha* - et dans certaines tendances syndicales autonomes[118].

---

[116] *Idem*.
[117] Voir : M. Broquetas, *op. cit.* M. Bruno, *op. cit.* G. Bucheli, *op. cit.* M. E. Jung, *Derechas y Universidad en Uruguay. Entre la reacción y la modernización, 1958-1973*, Buenos Aires, 2020 (Thése doctoral).
[118] C. Demasi, « El preámbulo : los años 60 » dans : VVAA, *El Uruguay de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, 2004, p. 12.

Du point de vue économique et social, la première moitié des années 1960 a été marquée par l'aggravation de la crise et une augmentation des conflits sociaux. Suite aux recommandations de la Commission Économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes (CEPAL) et aux propositions de soutien financier des États-Unis à travers l'Alliance pour le progrès pour mitiger la crise économique et financière, le gouvernement a demandé cette année-là un diagnostic à la Commission d'investissement et de développement social (CIDE). Celui-ci reposait sur des propositions qui s'orientaient au développement économique et social, cependant il n'a pas été appliqué et constitue un texte clé parmi les diagnostics de crise posés à l'époque[119].

Parallèlement, des réunions et négociations se sont mises en place pour la formation d'une seule centrale du mouvement syndical. L'aggravation de la crise et la massification des réponses des travailleurs organisés ont créé des espaces d'articulation entre les différentes tendances du syndicalisme. En 1964, la Convention nationale des travailleurs (CNT) est convoquée, réunissant l'ensemble du mouvement syndical organisé en Uruguay. Son intégration et sa structure ont été soutenues par la participation de dirigeants issus de tendances politiques très diverses. Cette alliance a réussi une articulation entre les revendications immédiates et massives des travailleurs pendant la crise - liées au travail et aux salaires - avec la mise en place d'un « Congrès du peuple ». Ce congrès a intégré un ensemble d'organisations sociales de nature très diverse, en tant qu'accord social. Les réunions se produisent jusqu'en 1966. Parmi les principaux documents élaborés se détache un « Plan de solutions à la crise ».

Les niveaux croissants de conflit et la situation complexe des travailleurs ont obligé à faire face à l'urgence des mobilisations. La CNT combine les préoccupations immédiates de la classe ouvrière dans son ensemble, avec des accords entre les principales tendances de gauche, visant à organiser la classe ouvrière face à divers projets de transformation de la société et de réponse à la politique gouvernementale[120]. Comme nous le verrons plus loin, cette coexistence de réponse à la situation du pays, avec divers projets de transformation sociale, serait l'un des principaux précédents du programme présenté par le Frente Amplio en 1971, comme l'unification des partis de gauche sous une même coalition.

[119] *Idem.*
[120] H. Rodríguez, *El arraigo a los sindicatos. Enciclopedia Uruguaya*, Montevideo, nº 51, 1968.

Dans ce panorama de conflits sociaux, crise économique, fragmentation et reconfiguration du paysage politique, l'Uruguay n'a pas non plus ignoré le mouvement croissant en Amérique latine, orienté vers les possibilités d'accès au pouvoir par la lutte armée. L'influence de la révolution cubaine a dynamisé le débat politique sur cette question, dans un scénario de mobilisation continentale croissante. Dans ce contexte, des stratégies différentes de celles proposées historiquement par les partis de gauche ont émergé et une « nouvelle gauche » a adopté des pratiques et des structures différentes de celles traditionnellement connues jusqu'à ce moment-là. Ce débat a acquis un sens particulier dans les pays du Cône Sud, car une bonne partie des expériences et des fondements théoriques de la lutte armée comme stratégie d'accès au pouvoir en Amérique latine reposaient sur l'organisation des secteurs paysans et ruraux. Ces mouvements se sont produits dans des pays avec des systèmes politiques plus instables que l'Uruguay.

Dès le début des années 1960, certains dirigeants comme Raúl Sendic, ont commencé à soutenir des organisations de travailleurs ruraux, comme les travailleurs de canne à sucre à Bella Unión (Artigas), dans le nord du pays[121]. À leur tour, ils ont créé des espaces de coordination d'une organisation de guérilla, qui aurait ses premières expressions publiques à travers les actions du Mouvement de libération nationale-Tupamaros à partir de 1963[122]. Certains textes produits dans le cadre de la révolution cubaine, diffusés aux niveaux régional et international[123] ont renforcé l'idée de provoquer des flambées insurrectionnelles, comme déclencheurs de processus révolutionnaires. Cette modalité, connue sous le nom de « foquisme », a été proposée pour accélérer les processus de prise de pouvoir, par opposition à la stratégie classique d'accumulation des conditions « matérielles et subjectives » pour faire la révolution[124].

Avec un éventail de nuances, les discussions sur le changement social et les stratégies d'accès au pouvoir ont traversé le débat des différents secteurs de la gauche en Uruguay et en Amérique latine. En 1967, l'Organisation de solidarité latino-américaine (OLAS) s'est réunie au Cuba. Les discussions sur les « voies de la révolution » ont été présentées et le soutien ou la distance par rapport à l'exemple cubain constitue l'un des principaux centres du débat. Ce sont des discussions qui ont traversé l'environnement culturel et politique de la région. C'était des

[121] Y. González Sierra, *Los olvidados de la tierra*, Montevideo, 1994.
[122] A. Marchesi, *op. cit.* C. Aldrighi, *La izquierda armada*, Montevideo, 2016.
[123] Régis Debray, *La révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, France, 1967.
[124] La réception du foquisme en Uruguay a été particulièrement développée par Aldo Marchesi. A. Marchesi, *op. cit.*

concepts et des questions intégrées au vocabulaire quotidien des militants de gauche à l'époque. Tout au long des années 1960, ces questions ont occupé les débats de l'environnement culturel et intellectuel, dans les domaines plus institutionnalisés - comme l'université ou les syndicats - jusqu'aux modalités de production et d'expression artistiques et culturelles dans des cercles plus informels[125]. Ces transformations de la culture et de la politique ont eu une influence globale à l'époque et notamment chez les jeunes, qui ont conduit à des niveaux croissants de mobilisation sociale, modifiant les pratiques, les formes d'organisation et les modalités de réponse[126].

Dans un contexte de dévaluation monétaire et de fuite des capitaux, l'année 1966 s'est retrouvée dans un nouveau processus électoral, où le Parti Colorado a repris le pouvoir avec l'élection d'Óscar Gestido. La réforme constitutionnelle dite « naranja » est approuvée, rétablissant le régime présidentialiste dans le pays. Gestido est décédé un an après sa prise de fonction. Pendant sa courte période de mandat il a donné une continuité aux mesures de libéralisation économique conformément aux engagements pris avec le Fonds monétaire international, dans un contexte de mobilisation sociale intense[127].

3. Exacerbation de la violence, dictature et transition (1968- 2010)

Après la mort d'Óscar Gestido, le vice-président Jorge Pacheco Areco assume le mandat. Il avait fait des études de droit et était boxeur. Son insertion dans l'activité politique et de presse a été fondamentalement attribuée au lien de famille avec Lorenzo Batlle Pacheco, fils de Luis Batlle y Ordoñez et représentant des tendances conservatrices du Parti Colorado (liste 14). Une semaine à peine après son entrée en fonction, le nouveau président a pris des mesures de répression et de censure à l'encontre de divers espaces dissidents de la politique gouvernementale. La dissolution du Parti Socialiste, de la Fédération anarchiste d'Uruguay, du Mouvement révolutionnaire oriental, du Mouvement d'action populaire uruguayen, du Mouvement de la gauche révolutionnaire et la fermeture des journaux liés au Parti Socialiste

[125] Gabriel Peluffo, *op. cit.*
[126] Vania Markarian, *op. cit.*
[127] M. Broquetas, « La liberalización económica, dictadura y resistencia 1965-1985 » dans : VVAA, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, 2007.

Época et *El Sol* ont été décrétées. Le renouvellement du cabinet ministériel inclut des représentants des secteurs dominants en matière économique, notamment liés au secteur bancaire. Jorge Pacheco Areco perd du soutien des quelque secteurs du Parti Colorado mais retrouve de nouveaux alliés dans les secteurs les plus conservateurs du Parti Nacional.

Premièrement, de façon intermittente et puis permanente à partir de juin 1968, les Mesures de Sécurité d'Urgence (Medidas Prontas de Seguridad*)* ont été proclamées, un mécanisme constitutionnel exceptionnel qui permettait des actions de répression ou de suppression des droits, sans ordre judiciaire exprès. Cette escalade répressive a été instituée par le gouvernement comme un moyen de faire face à l'instabilité sociale et de préserver l'ordre public. Dès les premiers mois de 1968, débutent les mobilisations étudiantes en réponse à l'augmentation des tarifs de transports, ces mobilisations vont s'intensifier au fil des mois après les revendications suite à l'approbation d'un nouveau budget national[128].

Les différentes dimensions du conflit ont rencontré l'Université de la République dans un moment particulier et complexe. Face à la discussion budgétaire du gouvernement récemment mise en place depuis 1967, l'institution discutait de ce qu'on allait appeler le Plan Maggiolo. Il s'agissait d'un plan de restructuration de l'Université de la République, dont la planification des fonds et des ressources offrait de nouvelles conditions pour le développement de la recherche, face à la persistance des structures liées à la formation professionnelle. Cette proposition était associée à la demande de budget de l'institution et le doyen Óscar Maggiolo a initié des dialogues avec le président Gestido et au sein de l'institution afin de la réaliser. Cependant, la précipitation des changements sur le plan politique et l'intensification des conflits ont dilué la discussion et ont plongé l'institution dans un scénario complexe où l'autonomie de l'institution constituait à son tour un « espace protégé » qui abritait des secteurs durement opposés au gouvernement.

L'historienne Vania Markarian a souligné que les débats entamés au début de l'année 1968 étaient traversés par la discussion sur la structure universitaire, l'effet sur l'autonomie et les formes de gouvernement de l'institution ainsi qu'autour des propositions « réformistes » concernant le développement de la science, dans un contexte de crise nationale[129]. Cependant, le second semestre a fait l'objet de discussions sur les urgences liées aux attaques violentes contre

[128] Nahum et al., *op. cit.* Magdalena Broquetas, *op. cit.*
[129] Vania Markarian, *op. cit.*

les bâtiments universitaires, à la protection des étudiants réprimés par la police et au maintien de l'activité de l'institution dans un contexte prolongé de déclaration de conflit par les syndicats contre les politiques gouvernementales[130]. Pendant le deuxième semestre 1968, l'augmentation des mobilisations s'est traduite par différents niveaux de réponse chez les étudiants et le mouvement syndical organisé. Les mesures répressives, la militarisation des fonctionnaires publics, en tant que mécanisme de neutralisation des grèves, les décrets sur les services essentiels par les forces de police à l'Université de la République ont accru les niveaux de réponse sociale à la politique gouvernementale. Le 14 août de la même année, la police assassine l'étudiant Liber Arce, inaugurant ainsi une liste de victimes de la répression étatique pendant cette période[131].

Dans ce scénario de mécontentement social et de résurgence de la répression étatique, le MLN-T accélère ses actions de guérilla urbaine, combinant des campagnes de dénonciation de la corruption gouvernementale avec des actions clandestines. Entre 1968 et 1971, différentes personnes liées aux cercles politiques gouvernementaux telles que le président des Usines Électriques de l'État, Ulysses Pereyra Reverbel, le procureur, Guido Berro Oribe, l'instructeur de police, Dan Mitrione, l'homme d'affaires, Gaetano Pellegrini Giampietro, ou des référents diplomatiques comme le consul du Brésil, Aloysio Dias Gomide, l'ambassadeur Geoffrey Jackson, ou le consultant en agronomie, Claude Fly, ont été kidnappés par cette organisation. Dans la même période, des attaques sont menées contre des banques, des entreprises, des maisons particulières ou des dépendances militaires pour obtenir de l'argent et des armes.

Le 8 octobre 1969, le MLN répète une tentative de prise de contrôle de la ville de Pando (département de Canelones) qui est sévèrement réprimée. Des membres de l'organisation sont morts et de nombreuses personnes arrêtées. En septembre 1971, le pouvoir exécutif confie aux hauts commandants militaires « la lutte contre la subversion ». Après plusieurs actes de violence qui ont entraîné la mort de militants du MLN et des membres des forces armées au début de 1972, en avril de la même année, le Parlement vote « l'état de guerre interne » et une « loi sur la sécurité de l'État »[132]. Cette mesure a démantelé les actions publiques du mouvement vers septembre de cette année. Progressivement, les forces armées ont gagné en autonomie et ont adopté un rôle de premier plan dans la politique répressive menée par le gouvernement.

[130] *Idem*. Vania Markarian, *op. cit.*
[131] *Idem*.
[132] Magdalena Broquetas, *op. cit.*

Ce scénario de manifestations simultanées de mécontentement social et politique a également ouvert la voie à la possibilité d'établir une alliance entre les partis politiques de gauche existants, des dirigeants indépendants et des intellectuels afin de disputer le pouvoir aux élections nationales de 1971. Entre février et mars de cette année, la formation de cette alliance, nommée Frente Amplio (Front large), a été conclue avec la proposition de la candidature du général Liber Seregni. La nouveauté réside dans l'éventail des tendances de la gauche réunies autour de cette proposition visant à offrir une option politique d'accès au gouvernement par voie légale.

Les partis historiques communistes et socialistes, ainsi que le Parti démocratique-chrétien et les secteurs dissidents des partis traditionnels, parmi lesquels on distingue la liste 99 de Zelmar Michelini ont configuré ce large éventail d'alliances face à l'élection. Le MLN lui-même, à travers le Mouvement du 26 mars, a exprimé un soutien critique au Frente Amplio. Seregni était un militaire qui avait demandé sa retraite en 1968, s'éloignant de l'escalade répressive promue par le président Jorge Pacheco Areco. Membre de l'aile progressiste du Parti Colorado, il participe activement à la tendance menée par Zelmar Michelini, accompagne sa scission du Parti Colorado ainsi que les accords pour la création de cette nouvelle alliance politique de gauche. La plate-forme Frente Amplio (FA) hérite des éléments déjà mis en place pendant la Convention nationale des travailleurs. Le parti est organisé de manière décentralisée sur le territoire national à travers des dénommés *comités de base*. En novembre, cette nouvelle alliance politique obtient environ 17 % des votes, mettant ainsi fin au bipartisme historique qui avait caractérisé le système politique uruguayen[133].

La victoire en 1971 a été obtenue de nouveau par le secteur *pachequista* du Parti Colorado. Juan María Bordaberry a été désigné président, poursuivant la politique du gouvernement précédent. De même, il est important de préciser que le candidat majoritaire, au sein du Parti Nacional ayant obtenu très peu de différence à l'élection, est Wilson Ferreira Aldunate; un représentant des secteurs progressistes qui, après le coup d'État et la dissolution des chambres en 1973, était devenu l'un des principaux porte-parole dans la dénonciation contre la dictature en Uruguay pendant son exil. Comme nous l'avons dit, la candidature du Liber Seregni a montré une croissance significative de la gauche partisane. Les résultats ont ensuite montré

[133] Nahum et al., *op. cit.*

qu'un pourcentage important d'électeurs étaient clairement insatisfaits de la politique menée par le gouvernement à l'époque[134].

Lors du processus d'unification syndicale de la seconde moitié des années 1960, l'une des consignes généralisées parmi les organisations - principalement après le coup d'État au Brésil - était que « face à un coup d'État, la CNT déclarait une grève générale ». Les résultats électoraux et cette affirmation généralisée de la résistance à un coup d'État ont montré une tendance sociale réactive face à l'avancée de l'autoritarisme. Ces expressions coexistent avec le climat de mobilisation de rue et de projets de « changement social », dont la signification a acquis de multiples dimensions dans ce réseau de positions contraires à la politique gouvernementale de l'époque. Ces mesures d'opposition à la politique gouvernementale ont également mis en évidence une détérioration de la vie démocratique et du concept même de démocratie, appliqué à ce système républicain. Cela a encouragé l'expansion des idées associées à la transformation de la société, remettant en question le système politique et ses formes de relations économiques et sociales dans de multiples dimensions.

Simultanément, les forces armées ont acquis une autonomie et un rôle de premier plan dans la sphère politico-gouvernementale. Ainsi, en février 1973, les armées de terre et de l'air ont ignoré les ordres du ministre de la Défense récemment nommé, Antonio Francese. Cela a déclenché un épisode d'insubordination militaire contre le pouvoir exécutif, à l'exception de la Marine, qui n'a pas participé à ces événements. Le 8 février de la même année, ils ont repris la presse, publiant des déclarations exprimant un plan de solutions pour le pays. Les négociations entre Bordaberry et l'armée, à la base aérienne de Boiso Lanza le 13 février 1973, ont donné lieu à la création d'un Conseil de sécurité d'État composé de civils et de militaires[135]. Les déclarations publiques d'insurrection militaire publiées dans ce contexte évoquent des plans de socialisation de la propriété foncière, l'élimination de la dette extérieure, la lutte contre la corruption et le chômage, entre autres. Ce scénario de discrédit du pouvoir exécutif, de perte des attentes vis-à-vis de la démocratie représentative de nature libérale et des consignes de transformation sociale, a amené des porte-parole très isolés du système politique à se manifester ouvertement contre cette nouvelle configuration politique du pouvoir exécutif, avec participation des

[134] *Idem*.
[135] M. Broquetas e I. Wschebor, « El tiempo de los militares honestos » dans : A. Marchesi, V. Markarian, J. Yaffé et A. Rico, *El presente de la dictadura*, Montevideo, 2004.

commandements militaires. Dans ce contexte, le pouvoir exécutif a demandé la mise en accusation du sénateur Enrique Erro, accusé de maintenir des liens avec le MLN-T. L'opposition à cette proposition de la part du parlement a fait qu' au petit matin du 27 juin 1973, Bordaberry décrète la dissolution du parlement et, ce jour-là, la Convention nationale des travailleurs déclenche une grève générale. A partir de ce moment, l'Uruguay passe par un régime dictatorial ininterrompu jusqu'en 1985.

La dictature uruguayenne s'est caractérisée comme un régime d'incarcération massive de la population avec plus de 6 000 prisonniers politiques sans un ordre de détention valide. Dans ce contexte, des méthodes systématiques de torture et de violations des droits de l'homme ont été appliquées. Ces niveaux d'incarcération massive, avec des établissements publics et clandestins d'action des forces répressives, se sont accompagnés d'une campagne visant la peur et la neutralisation de toute la population, établissant les catégories A, B et C parmi les citoyens. Ces catégories déterminent, entre autres, les possibilités ou pas d'être employé dans la fonction publique ou de pouvoir se déplacer à l'intérieur et à l'extérieur des frontières. En outre, quelque 380 000 Uruguayens sont partis en exil.

D'autre part, le renforcement des mécanismes de renseignement militaire et policier a permis de réduire les différents groupes politiques qui existaient clandestinement dans le pays. Depuis 1976, ces opérations ont été formellement menées en coordination avec le reste des dictatures du Cône Sud dans le cadre du *Plan Cóndor*. Les conséquences des procédures massives de torture, d'agression physique, psychologique et sexuelle des prisonniers politiques ont été aggravées par les caractéristiques prolongées de cette méthode répressive. Depuis les années 1970, ces violations systématiques des droits de l'homme ont été intensément dénoncées par le réseau international des organisations de défense des droits de l'homme, en association avec les communautés uruguayennes en exil à l'étranger. On estime qu'environ 170 personnes ont été assassinées et que plus de 200 sont toujours portées disparues[136].

En 1980, la dictature organise un plébiscite afin d'approuver la réforme de la Constitution. Cette réforme visait à légitimer le régime dictatorial. La population a rejeté cette proposition,

[136] M. Broquetas et N. Duffau, « Una mirada crítica sobre el Uruguay excepcional. Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX » *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Doctor Emilio Ravignani*, Buenos Aires, nº 53, 2020.

affaiblissant ainsi le pouvoir du régime. La nouvelle configuration de la politique internationale, en particulier l'avancée des démocrates aux États-Unis depuis le milieu des années 1970 ainsi que le renforcement des campagnes de dénonciation des dictatures du Cône Sud, ont affaibli la pérennité de ces régimes politiques. Simultanément, quelques réglementations en matière associative et syndicale ont permis le développement de certaines formes d'organisation syndicale et d'étudiants. Celles-ci ont coexisté avec d'autres modalités d'organisation clandestines existantes et, globalement, elles ont configuré un nouveau scénario de réponse sociale à la dictature à l'intérieur du pays. En 1982, des élections des partis politiques autorisés ont eu lieu, ce qui a déclenché un nouveau processus électoral en 1984.

À l’instar de la détérioration progressive de la démocratie dans la période précédant le coup d'État, les scénarios progressifs d'ouverture démocratique ont également coexisté avec un paysage répressif persistant. De même que la mise en place définitive de la dictature s'est déroulée en accord entre dirigeants civils et commandants militaires, la réouverture impliquait également des instances de négociation entre diverses tendances de la scène politique. Parmi les aspects les plus controversés, se trouve l'approbation par le parlement de la Loi de caducité de la prétention punitive de l'Etat en 1986, qui exonère de culpabilité les responsables civils et militaires des violations des droits de l'homme pendant la dictature. Cette loi a été approuvée par plébiscite en 1989, fermant toute possibilité d'ouvrir un cycle d'examen du passé dictatorial ainsi que la poursuite des responsables de violations des droits de l'homme.

La loi prévoit dans son article nº 4 la possibilité d'enquêter sur le destin des disparus uruguayens. Ce n'est qu'en l'an 2000 que la première commission a été créée avec cet objectif. Les conditions sociales et politiques d'absence d’un processus de réparation par l'État, protégés par la loi précitée, ont retardé les initiatives de réparation de quinze ans et ce n'est que vingt ans après la fin du cycle dictatorial que l'État uruguayen a produit un premier rapport sur le sujet intitulé « Rapport de la Commission pour la paix ». En 2005, le parti de gauche, Frente Amplio, en alliance avec d'autres secteurs a donné naissance à une nouvelle coalition dénommée Encuentro Progresista qui a remporté pour la première fois les élections nationales. Ce parti a toujours accompagné les revendications de vérité et de justice des organisations de défense des droits de l'homme, des victimes et des proches des victimes du terrorisme d'État. Avec l'investiture du président Tabaré Vázquez, un secrétariat a été créé pour approfondir les enquêtes

sur le destin des Uruguayens disparus, étant donné que les conclusions du premier rapport susmentionné, n'étaient pas satisfaisantes pour les familles plaignantes.

Au cours des quinze premières années du rétablissement du régime démocratique, les autorités successives avaient déclaré que les archives produites à l'époque de la dictature avaient été détruites et qu'il n'y avait pas d'informations concluantes sur les citoyens disparus. Dans ce même sens, les possibilités de procédures judiciaires étaient supprimées. En 2005, différents équipes d'enquête ont été constituées qui, d'une part, ont détecté la présence de nombreux fonds d’archives et collections documentaires permettant le déroulement de procès judiciaires qui ont abouti au jugement de certains des répresseurs et, d'autre part, à la suite des recherches archéologique, les restes des quatre des quelques 200 personnes répertoriées pour disparition forcée ont été trouvées.

Jusqu'aux années 2000, les débats sur l'histoire récente du pays sont conditionnés par l’inexistence d’archives produites par l’État comme preuve pour des procès de vérité et justice. En conséquence, ces fonds documentaires n’ont pas été disponibles pour la recherche. Depuis le milieu de la dernière décennie, le développement de différentes recherches menées par l'État ont montré que ces sources du passé existent. Cependant, des procès judiciaires tardifs ont mis en réserve les informations qui ont émergé. C'est dans ce contexte que débute cette recherche. Un présent où l'on sait que les archives peuvent être quelque part, mais leur identification nécessite un effort de recherche spécifique, dont le but est orienté à améliorer son accès pour enrichir la diversité de regards sur le passé uruguayen.

DEUXIÈME CHAPITRE

DES TRÉSORS INTERNATIONAUX AU DÉBAT SUR LE CINÉMA NATIONAL

1. *Mémoires culturelles des cinémathèques en Uruguay : d'une culture cinématographique internationale aux défis du cinéma national*

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, les recherches sur le cinéma uruguayen ont répertorié une production qui est à la fois témoin et protagoniste des événements historiques de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Cependant, les premières collections de films en Uruguay ont été principalement associées à une vocation de collecte des films internationaux. Les premières cinémathèques sont le résultat des activités menées par des institutions qui entretiennent des espaces de projection de films culturels, hors des circuits commerciaux depuis les années 1940. Ce ne sera qu' au milieu des années 1960 qu'un débat sur la « question du cinéma national » se met en place et réoriente de différentes manières les habitudes de collecte dans ces organisations. Tout de même, l'émergence de nouveaux courants idéologiques et les différentes perspectives concernant le cinéma qui identifie l'Uruguay montrera les limites des organisations existantes et la formation d'espaces de collecte alternatives aux cinémathèques classiques.

L'histoire de la constitution des premières cinémathèques nous fournit des éléments

concernant la présence d'institutions, collectionneurs ou organisations qui se sont intéressées, pour différentes raisons, à la collecte et à la conservation de certains films. Selon Fabián Nuñez, l'histoire du cinéma et de ses pratiques en Amérique latine s'est développée dans le cadre des recherches sur les contenus des films, les réalisateurs, leurs moyens de circulation et de réception. L'histoire des cinémathèques et des fonds d'archives de films constitue, en conséquence, un champ en cours de développement[137].

Une analyse détaillée dans ce domaine a été réalisée par Manuel Martínez Carril, directeur de la Cinemateca Uruguaya entre la fin des années 1960 et les années 2000. Dans son article, intitulé « 50 ans de cinémathèques en Amérique latine », Manuel Martínez Carril élabore une périodisation de la constitution de ces institutions signalant trois périodes. La première période s'inaugure dans les années 1950. Elle se caractérise par la création des premières collections et se concentre sur la demande de prêt de films dans les circuits cinéphiles des ciné-clubs; encouragée en Amérique latine par Henri Langlois, secrétaire général de la Cinémathèque française à l'époque. La seconde période est liée à la création des cinémathèques universitaires. Et enfin la troisième période concerne la création d'institutions qui relèvent de l'État.

La chronologie établie par Manuel Martínez Carril fournit des orientations générales pour toute l'Amérique latine. Il s'agit d'une perspective fortement influencée par son rôle de protagoniste d'une bonne partie des événements qu'il décrit[138]. Le travail de Manuel Martínez Carril signale des aspects généraux pertinents sur l'expérience latino-américaine. Cependant, nous sommes d'accord avec Fabián Nuñez qu'il s'agit d'une analyse qui ne prend pas en compte que Cine Arte del SODRE, la première cinémathèque créée en Uruguay, faisait partie tout de même d'un établissement public[139]. Les périodes établies par Manuel Martínez Carril sont liées fondamentalement à l'encadrement des institutions elles-mêmes.

Les travaux récents de Fabián Núñez, Beatriz Tadeo Fuica et Germán Silveira renforcent une perspective associée à la construction des premiers réseaux internationaux des cinémathèques en Amérique latine pendant les années 1950 et fournissent de nouvelles

[137] F. Núñez, « La acción de las cinematecas en América Latina », *Archivos de la Filmoteca*, Espagne, octobre 2017, nº 73, p. 44-45.
[138] Manuel Martínez Carril, *50 años de cinematecas en América Latina*, Caracas, 1990.
[139] Núñez, *op. Cit.* p. 44-45.

approches sur des aspects liés à la création des premières cinémathèques et à l'influence du réseau international de la Fédération Internationale des Archives de Film pendant les années 1950. En particulier, Henri Langlois, secrétaire général de la Cinémathèque Française et secrétaire de la FIAF à l'époque, a non seulement dynamisé la mise en place des réseaux régionaux, mais a aussi influencé le modèle d'organisation des cinémathèques du Cône Sud pendant cette période, tournées plutôt vers des circuits associatifs, intéressées par la diffusion d'un cinéma international hors du circuit commercial[140]. On propose, tout au long de cette thèse, l'adoption d'une autre périodisation, qui tient compte notamment des idées et mentalités des personnes responsables de la collecte des films et de la création des cinémathèques et, en conséquence, de la prise de décisions sur ce qui était important de conserver. Cette approche cherche donc à contribuer aux explications sur la composition des collections et des fonds d'archives ainsi qu' à mettre en évidence l'influence de certains points de vue concernant ce qui devait être apprécié du point de vue patrimonial.

En Uruguay, entre la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante, il y a eu des mouvements dans la sphère publique et privée visant la création des premières cinémathèques. Les deux principales cinémathèques se sont créées simultanément : Cine Arte del SODRE, institution publique, et la Cinemateca Uruguaya, institution privée. Toutes les deux sont le résultat de l'activité d'associations culturelles liées à la culture du ciné-club[141] caractéristique de cette période dans le pays[142]. La cinéphilie en Uruguay s'est caractérisée par l'intérêt et la projection de films étrangers. Les circuits qui cherchaient à encourager la culture des ciné-clubs

[140] G. Silveira, *op. cit.* ; B. Tadeo Fuica, *op. cit.*, p. 52-68; F. Nuñez , *op. cit.*, p. 163-183.

[141] Germán Silveira affirme que déjà en 1931 Justino Zavala Muniz, Ildefonso Pereda Valdés et Nicolás Fusco Sansone avaient fondé un premier club de cinéma qui avait réussi à présenter une programmation et cinq ans plus tard, le critique José María Podestá a réédité l'expérience d'un club de cinéma uruguayen de courte durée. Germán Silveira, *op. cit.*, p. 86.

[142] Les ciné-clubs sont des organisations nées en Europe au cours de l'entre-deux-guerres et comptaient parmi ses principaux noms de référence l'écrivain Louis Delluc (1890-1924) et l'italien Ricciotto Canudo (1890-1924), installé à Paris depuis 1901. Issu du Touring Club, association cycliste, Delluc propose en 1920 des rencontres cinématographiques sous le nom de « ciné-clubs ». Ces espaces, qui caractérisent la première avant-garde du cinéma français, s'insèrent dans les circuits intellectuels et artistiques, montrant les qualités expressives et narratives du cinéma. En 1921, Ricciotto Canudo fonde le Club des Amis du Septième Art à Paris, favorisant ainsi l'insertion du cinéma dans le circuit des arts. À cette époque, le cinéma n'avait pas de reconnaissance en France dans le domaine des arts et dans les milieux intellectuels, les mouvements cinéphiles étant au cœur de ce positionnement. Cependant, dès le départ, les auteurs signalent des différences entre la proposition de Canudo, visant à circonscrire les débats autour du cinéma adressé à un public lié aux cercles de l'élite intellectuelle, et les propositions de Delluc visant à rechercher des stratégies pour que le cinéma produit sous l'influence de l'avant-garde soit vu par le grand public. Sur l'origine de la cinéphilie voir : C. Gauthier, *op. cit.* Germán Silveira a analysé le cas uruguayen et remarque l'influence du cinéma documentaire de l'école documentaire anglaise fondée par John Grierson. Voir sur cet aspect : G. Silveira, *op. Cit.* p.37-78.

avaient recours principalement aux films réalisés en Europe ou aux États Unis. Beatriz Tadeo Fuica a étudié l'importance de la notion d'échange dans la configuration des premières collections de films du Cône Sud. La chercheuse analyse dans quelle mesure les titres les plus recherchés répondaient à l'intérêt de mettre en circulation des films qui étaient hors du circuit commercial d'Hollywood et qui avaient une faible circulation dans le domaine local ou qui étaient directement inconnus[143].

De son côté, Germán Silveira analyse le comportement des journalistes qui accompagnent ce mouvement dans la critique cinématographique tels qu' Hugo Alfaro, Homero Alsina Thevenet ou Carlos Martínez Moreno, à travers l'hebdomadaire *Marcha* ou la revue *Cine Actualidad* (renommée plus tard *Cine Radio Actualidad*). Dans cette première période, ce groupe de journalistes favorise le développement de ces circuits de projection et compte parmi ses objectifs la formation du bagage culturel des secteurs intellectuels et de la « haute culture » et la prise de distance de la consommation massive du cinéma commercial[144]. Le développement de ces organisations à but non lucratif est associé à un courant cinéphile, dont la principale motivation est d'accéder à une cinématographie peu diffusée dans les salles commerciales, proche de l'art européen expérimental et d'avant-garde, qui cherche à installer la notion de cinéma comme un « septième art », en contrepartie de son statut de produit industriel et commercial.[145] Un autre pôle d'influence dans la création de ces espaces en Uruguay est inspiré par l'école documentaire fondée par John Grierson en Angleterre, dans les années 1920 ainsi que par le circuit de revues telles que *Sequence*, *Sight and Sound* ou *The Monthly Film Bulletin*. Cette dernière est soutenue par le British Film Institute, institution qui a beaucoup influencé ces organisations à l'époque[146].

Comme le signale Mariana Amieva dans divers articles, si le prestige des ciné-clubs est associé à la projection de films internationaux entre les années 1940 et 1950, l'influence des

[143] B. Tadeo Fuica, « Tracing past Exchanges between European and South American Cinematheques : a key to understanding the impact of sharing» *Illuminance*, Nàrdoní filmovy archiv, 2019, hal-02294982.
[144] G. Silveira, *op. cit.*, p.37-78.
[145] Pour le cas uruguayen, les articles de M. Amieva, « ¿ Cómo el Uruguay no hay ? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades » *Revista Cine Documental*, Buenos Aires, 2018, nº 18 et M. Amieva, *op. cit.* sont les principaux précédents sur le sujet. Une autre approche sur ce sujet a été menée par C. M. Domínguez, *op. cit.* À son tour, les recherches de C. Gauthier, *op. cit.*, pour le cas français, constitue l'ouvrage pionnier et de référence pour analyser ce mouvement culturel qui a émergé en Europe dans les années 1920 et en Uruguay vers le milieu du siècle dernier.
[146] G. Silveira, *op. cit*, p. 37-78.

courants d'avant-garde a également eu un impact sur le début d'une production locale à caractère « amateur » et dans leurs projections, dans certains de ces mêmes circuits[147]. Ainsi, les cinémathèques créées à cette époque constituent, en premier lieu, des espaces pour l'accueil des films et leur projection. Ses activités ne se sont pas centrées, lors des étapes embryonnaires, sur la conservation des films dans le but d'assurer leur existence dans l'avenir. Dans ce contexte, d'autres notions, au-delà de celles proposées par Manuel Martínez Carril, semblent être opérationnelles pour comprendre les différentes étapes de constitution et de développement des principales cinémathèques. En premier lieu, on signale l'esprit internationaliste des communautés cinéphiles dans les années 1940 et 1950. Les cercles d'amateurs du cinéma en Uruguay et premiers représentants de la cinéphilie au niveau local ont dynamisé le débat sur la « culture cinématographique » et la production cinématographique à caractère artistique, à travers la diffusion des œuvres internationales, hors des circuits commerciaux. Dans un premier temps, le mépris envers la production locale fut catégorique. Germán Silveira signale que « el adjetivo nacional asociado a un film terminó siendo sinónimo de ausencia de cualquier atisbo de calidad artística »[148].

Dans les années 1950, Germán Silveira signale des contradictions permanentes envers ce sujet, dans la mesure où l'activité des ciné-clubs cherchait à mettre en place des espaces de promotion de la production cinématographique elle-même. Les films amateurs produits dans le cadre des ciné-clubs, d'un côté devaient être encouragés et, d'un autre, ne représentaient pas la qualité exigée par une communauté fortement influencée par la production des avants gardes en Europe et aux États Unis[149]. C'est-à-dire, que la reconnaissance de certains titres ou auteurs en tant que pionniers d'une cinématographie nationale ainsi que sa recherche, diffusion et conservation n'était pas dans les intérêts cinéphiles de cette première génération, qui cherchaient à collecter le cinéma international dans le but de voir localement un cinéma de qualité pour pouvoir former les nouvelles générations désireuses de produire ses propres films. Les débats autour des premières cinémathèques en France, montrent leurs intérêts de construire des répertoires nationaux, qui s'inscrivent dans différentes traditions du point de vue artistique. Dans la plupart des cas, il s'agit de « chercher une origine » pour identifier le cinéma dans la mémoire

[147] M. Amieva , *op. cit.*B. Tadeo Fuica, *op. cit.*
[148] Notre traduction : « l'adjectif *national* associé à un film a fini par être synonyme d'absence de toute trace de qualité artistique. » G. Silveira, *op. cit.*, p. 107
[149] *Idem*.

culturelle du pays[150]. On verra que différentes tendances internationales seront diffusées en Uruguay, ce qui montre en quelque sorte, de quelle façon le regard vers l'extérieur, reflète aussi différentes visions du point de vue politique et idéologique dans la communauté locale.

Par ailleurs, l'Institut cinématographique de l'Université (ICUR) créé en 1950, qui a produit et collecté le plus grands nombre de films dans le cadre de ses activités de recherche et enseignement pendant cette décennie[151] a rejeté l'idée de devenir progressivement une institution de formation et production cinématographique, au-delà de ses compétences en matière de cinéma scientifique et éducatif. Au milieu des années 1950, l'ICUR a notamment évolué de la production d'un cinéma pédagogique, à caractère amateur, à la production d'un cinéma scientifique, au service de la recherche expérimentale, dont la production et la qualité des images ont été remarquées dans le domaine international à l'époque. Les productions du cinéaste et photographe de l'ICUR Plácido Añón se sont démarquées dans ce sens[152]. Cependant, on verra au long de cette thèse, qu'une deuxième transformation de l'institut dans les années 1960, tournée vers la production cinématographique dans un sens plus large, au-delà du cinéma scientifique, a rencontré des limites dans l'institution. Cela constitue une difference considerable par rapport à d'autres exemples en Amérique Latine comme le Chili, l'Argentine ou le Venezuela, où les instituts de cinéma universitaires ont joué un rôle prépondérant au niveau national tant sur la formation des cinéastes que sur l'activité cinématographique de ces pays[153].

Il convient de signaler en plus, qu'il existe entre les années 1940 et 1950, des archives de films produits localement, principalement liés aux activités d'institutions publiques telles que l'École primaire, le ministère du Tourisme ou encore les ministères de l'Instruction publique[154] ou des Affaires étrangères. Leurs productions cinématographiques se sont inscrites dans les

---

[150] C. Gauthier, *op. cit.*

[151] Dans le fonds Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación des Archives générales de l'Université, 190 films ont été identifiés comme production de l'ICUR entre 1950 et 1973. Voir : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/instituto-de-cinematografia-de-la-universidad-de-la-republica
Pendant les années 1940 et 1950, la Section Phonographie et Cinématographie Scolaires a produit des films et collecté une cinémathèque qui comptait plus de 400 films entre ceux qui avaient été produits localement et ceux qui avaient été collectés. Lucía Secco mène une recherche en ce qui concerne les archives de cette dernière section et a réussi à collecter les films qui restaient pour faire un traitement dans le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université. Voir : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/consejo-de-educacion-inicial-y-primaria

[152] Voir I. Wschebor, *op. cit.*

[153] On reviendra sur ce sujet dans la deuxième partie de cette thèse.

[154] Entre les années 1935 et 1963 l'actuel ministère de l'Éducation et de la Culture s'appellait ministère de l'Instruction publique.

domaines institutionnel, culturel ou éducatif. Hormis le cas de l'École primaire et de l'Université de la République, la plupart de ces archives ont été envoyées au ministère de l'Instruction publique sous la direction du Service Officiel de Radiodiffusion Électrique (SODRE) tout au long des années 1960, mais au moment de leurs constitution, ils n'ont pas été l'objet d'intérêt particulier de la part des cinémathèques. Cela montre également un intérêt pour la collecte des titres et des auteurs reconnus par l'histoire du cinéma, fondée sur une mentalité liée principalement aux collectionneurs et non pas à la constitution d'archives de films au niveau patrimonial. Les tournages institutionnels, produits dans les différents services de l'État, n'étaient pas pris en considération dans leurs critères de collecte pendant la première période de formation de ces institutions. D'une manière générale, le cinéma n'a pas suivi la tradition des initiatives culturelles, tributaires des processus de sécularisation et de renforcement des États nationaux aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, qui cherchait à identifier l'ensemble des biens culturels caractéristiques d'une nation, débouchant sur la création des premières archives, bibliothèques ou musées[155].

La création des premières cinémathèques n'a pas suivi donc ces processus. Il s'agit principalement d'organisations publiques ou privées qui cherchent à collecter des films dans le but de diffuser des produits qui ne circulent pas dans les salles commerciales. La bibliographie sur ce sujet rappelle les débats entre les différents acteurs à l'époque concernant le modèle que les cinémathèques devaient adopter. Ces controverses ont été objet de discussions au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), fondée en 1938, mais qui avait pris élan dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale[156]. L'intérêt simultané pour la diffusion du cinéma international des secteurs public et privé établit quelques degrés de concurrence entre ces premières organisations, qui met en évidence leur dépendance des réseaux internationaux, les identités culturelles et politiques de leurs responsables ainsi que leur développement dans une période ou l'Uruguay n'était pas encore confronté à la crise économique, sociale et politique. Les processus de fondation du Cine Arte del SODRE à la fin de 1943 et de la Cinemateca Uruguaya en 1952 ainsi que leurs activités jusqu'à la moitié des années 1960 constituent de cette façon une première période de notre chronologie. L'intérêt pour le cinéma international, plutôt que pour la création d'archives proprement dites, sous l'influence d'un modèle de cinémathèque orienté par la mentalité des collectionneurs privés caractérise cette première période.

[155] Jean Pierre, Babelon et André Chastel, *op. cit.*
[156] R. Borde, *Les cinémathèques*, Paris, 1983.

Ce n'est qu'au milieu des années 1960 que différents acteurs expriment un nouvel intérêt pour le « cinéma national ». Cependant, on verra que la notion de « national » n'a pas le même sens pour tous les acteurs, ce qui détermine, par la suite, les titres qu'ils vont juger dignes d'être conservés dans leurs institutions respectives. Il s'agit donc d'analyser les caractéristiques de ces institutions et de ses référents à chaque époque ainsi que leurs motivations pour favoriser la conservation de certains titres en dépit d'autres, dans un pays dépourvu de cadre légal pour trancher ces questions. Globalement, nous considérons que la coupure chronologique dans l'histoire des cinémathèques publiques et privées en Uruguay est plutôt associée au moment où, vers la deuxième moitié des années 1960, différents acteurs du champ cinématographique, considèrent la question de « cinéma national », sa collecte, diffusion et conservation. Au milieu d'un vif débat sur la crise du pays, cette notion du cinéma national se verra donc conditionnée également par les différentes perspectives politiques et idéologiques.

Le sujet semble réapparaître de façon permanente dans le domaine cinéphile. La présence de nouvelles voix dans le domaine cinématographique s'impose comme une nouveauté dans le milieu des années 1960. Ces nouvelles positions commencent à se faire entendre publiquement, contestant celles des institutions et de référents déjà consolidés. En effet, des points de vue différents s'affrontent sur la définition du « cinéma national », ces débats nous permettent donc de comprendre la priorité donnée à certains films par rapport à d'autres. C'est une controverse qui a traversé de nombreux secteurs de la chaîne de production et de diffusion cinématographique. Carlos María Dominguez fait référence à la manière dont certains de ces débats ont eu un impact dans le domaine de la critique, du ciné-clubisme et de la production cinématographique, notamment sur ceux associées à différentes tendances de la gauche politique[157]. Cependant, d'autres conflits concernent également des autorités gouvernementales ou des acteurs liés à l'activité commerciale, ce qui montre que la question du cinéma ne se restreint pas aux seuls représentants de la gauche dans les années 1960. Un bref aperçu de ces positions semble adéquat pour clarifier et mettre en contexte les raisons qui ont conduit à la préservation ou pas de certains films.

Différents scénarios entre 1965 et 1967 ont encouragé le débat sur la question du cinéma national, dans la presse locale. Ces débats permettent de rendre compte des relations entre l'Etat,

[157] Carlos María Dominguez, *op. cit.*, p. 105-134.

les entreprises et les organisations culturelles déjà consolidées. Dans ce contexte, on peut constater également l'émergence de nouveaux acteurs qui vont se battre pour leurs idées et le débat se teinte de différentes visions politiques. À cet égard, les nouvelles positions sur la question du cinéma national prennent leurs distances des espaces traditionnels des ciné-clubs classiques ou des deux cinémathèques institutionnalisées publiques ou privées. De nouveaux réseaux se créent, principalement autour de *Marcha*, hebdomadaire de gauche indépendant. Il convient de signaler que les visions relatives à la professionnalisation du cinéma en Uruguay sont également très diverses au sein des réseaux cinématographiques classiques et émergents.

Ces nouvelles positions mettent globalement en question l'ensemble des institutions et d'acteurs existants, à partir d'une vision fortement influencée par les nouveaux projets de transformation de la société inspirés par le Nouveau cinéma latino-américain. Parmi les principaux représentants de ce courant dans le domaine du journalisme, nous retrouvons les critiques de cinéma de l'hebdomadaire *Marcha*, José Wainer et Hugo Alfaro ainsi que le jeune cinéaste Mario Handler, récemment rentré d'Europe après une bourse d'études. Leurs positions face aux débats sur le cinéma national dès la moitié des années 1960 seront à l'origine des actions et des organisations qu'ils prendront en charge et qui font l'objet de la troisième et la quatrième partie de cette thèse.

L'analyse des cinémathèques classiques, ainsi que les critères de conservation et d'appréciation de ce qu'elles détenaient nous permettent de comprendre pourquoi la production de cinéma politique et social réalisée dans le pays, entre 1965 et 1975, a été rarement préservée dans ces espaces. L'étude des principales cinémathèques, ses pratiques de production, de collecte et de diffusion nous permettent d'approfondir sur les raisons pour lesquelles certains films sont restés hors de ces institutions, outre les raisons liées à la répression politique, qui commence à s'endurcir à l'époque. L'absence d'une industrie cinématographique en Uruguay ne favorise pas le développement du dépôt légal ou d'autres stratégies d'enregistrement officiel. En général, ce genre de mesures vise à encourager la conservation de titres produits dans un certain cadre national. La littérature ou la presse, également censurée en Uruguay depuis la fin des années 1960 et pendant la dictature, était conservée à la Bibliothèque nationale. Actuellement, une bonne partie de ces exemplaires sont consultables dans des institutions publiques spécialisées. Malgré les circonstances politiques qui entravent la diffusion de ces produits culturels, certaines

normes antérieures existantes concernant la littérature et la presse ont permis tout de même la conservation plus systématique de cette branche du patrimoine culturel.

Si nous nous proposons une recherche sur la littérature censurée pendant les périodes de radicalisation de la répression politique; l'identification et l'accès à ces titres semble moins complexe que dans le cas des films. Premièrement, les pratiques et les critères de préservation informels des films prévalant dans les institutions à l'époque, portés principalement par la demande de consommation du cinéma culturel produit en Europe et aux États-Unis, constituent des éléments qui permettent de comprendre pourquoi certains titres n'ont pas été conservés à l'époque. Deuxièmement, le débat qui grandit dans le milieu du cinéma des années 1960 sur la question du cinéma national et les différentes positions des acteurs à ce sujet, nous permet aussi d'approfondir les causes de la dispersion d'une grande partie des archives du cinéma politique et militant produit à l'époque. Nous analysons dans les prochains paragraphes la genèse des deux principales cinémathèques, entre la fin des années 1940 et le début de la décennie suivante, où la consommation du cinéma international fait partie de leurs principaux objets d'intérêt et configure une identité et tradition qui se verra confrontée aux débats sur le cinéma national, dans la deuxième moitié des années 1960.

2. Cine Arte del Sodre. Internationalisme et collectionnisme au sein de l'État (1948-1963)

2. a. Création du département Cine Arte del SODRE : la période « Trelles »

La première fois qu'une institution uruguayenne présente, dans un document écrit, une liste de titres cinématographiques liés à son activité, c'est en 1948, lorsque le département Cine Arte du Service officiel de radiodiffusion électrique d'Uruguay (SODRE) du ministère de l'Instruction publique est accepté comme membre plein à la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Cette première liste ne constitue pas pour autant un inventaire. En effet, il s'agit d'une pièce jointe aux dossiers de correspondance de la FIAF, où Cine Arte indique un ensemble de titres de différents pays mis à disposition de cette fédération de cinémathèques, dans le but d'entrer dans le réseau d'échange de films, en dehors du circuit commercial des

distributeurs[158].

A cette époque, Cine Arte était déjà en activité depuis cinq ans. Mariana Amieva analyse les années 1940 et 1950 et souligne que, dans ses premières années, cette institution s'est concentrée sur la projection de films, principalement européens, généralement associés à la première avant-garde, dont la réalisation était accompagnée de brochures contenant une information exhaustive sur les films. Son premier objectif était la formation des milieux intellectuels et artistiques, à travers de films éloignés de l'exploitation cinématographique commerciale. La chercheuse étudie également les projections de films adressés au public scolaire et lycéen, qui élargissent les activités classiques des ciné-clubs traditionnels[159].

Mariana Amieva et Germán Silveira soulignent le rôle central de son fondateur, Danilo Trelles, dans la conception de cet espace. Trelles est né en 1916 à Minas (Uruguay) et mort en 1999, à Montevideo. En 1940, il collabore à l'hebdomadaire *Marcha*, en tant que critique de cinéma, succédant à René Arturo Despouey, critique de théâtre et cinéma, lors de son départ avec une bourse à l'étranger. Dans son livre sur la Cinemateca Uruguaya, Carlos María Domínguez souligne que Danilo Trelles fonde la section Cine Arte, peu de temps après la prise de ses fonctions au SODRE, mais Mariana Amieva remarque qu'il n'y a pas de données précises sur la manière dont Danilo Trelles a été initialement lié au département en question[160].

En ce qui concerne son activité politique, Danilo Trelles rejoint le Parti Communiste en 1939. Il milite avec sa femme, Carmen Recarey. Au ministère de l'Intérieur [uruguayen] figure un dossier le concernant qui signale une intense activité internationale dans les pays d'Europe de

---

[158] Le document est joint à la correspondance associée à la demande d'affiliation de Cine Arte à la FIAF, entre 1947 et 1948. Cependant, la liste elle-même n'est pas datée. Les images de cette partie des archives historiques de la FIAF ont été fournies par le chercheur brésilien Fausto Correa Douglas Jr. au Groupe d'études audiovisuelles (GEstA, Espace interdisciplinaire, Université de la République). Il ne fait pas partie de l'enquête réalisée dans le cadre de cette recherche dans les archives de la FIAF. *Archives de la FIAF*. *Liste des films se trouvant dans la cinémathèque d'Uruguay*, 1948 ca., Archives FIAF. A partir de cette liste et d'autres inventaires que nous citons tout au long de cette thèse, a été élaborée une base de données qui fonctionne sous le logiciel Zotero, qui est la source des différents rapports présentés en forme d'Annexes papier et numériques. Pour accéder aux films présentés par Cine Arte en 1948 ca. Voir : « Liste de films envoyés par Cine Arte del SODRE à la FIAF en 1948 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[159] Mariana Amieva , *op. cit.*

[160] Carlos María Domínguez, *op. cit.*, p. 19. Mariana Amieva, *Seminario permanente del Grupo de Estudios Audiovisuales. El Departamento de Cine Arte del SODRE. Políticas de ampliación y diversificación del cine (1944-1962),* Montevideo, Espace Interdisciplinaire de l'Udelar, 2019. Pendant ce séminaire, Mariana Amieva a présenté des avancements de sa thèse doctorale.

l'Est. Cette activité est probablement liée à ses engagements politiques et professionnels. En effet, il travaille, entre les années 1950 et 1960, à la société Scandinavian Airlines System (SAS), où il exerce dans différentes branches telles que les relations publiques, les ventes ou l'organisation des événements. Son activité de travail en dehors du SODRE favorise les échanges internationaux et lui permet d'entrer en contact avec des réseaux et des organisations internationales très diversifiées comme l'UNESCO ou encore des institutions et des cinéastes associés au domaine du cinéma qui vont nourrir son activité au niveau local dans Cine Arte[161].

Comme nous le verrons, les activités de production cinématographique et le travail de projection de Cine Arte montrent une démarche de Danilo Trelles entre le milieu des années 1940 et le début des années 1960 qui permet l'introduction, dans la sphère publique, d'une culture liée aussi bien à sa sensibilité politique qu'aux nouvelles modalités du cinéma expérimental, documentaire et d'animation aux niveaux international et régional. Les liens de Trelles avec l'Europe de l'Est, dans un contexte d'affinité particulière du gouvernement uruguayen avec le bloc occidental pendant la Guerre froide, retrouvent dans cette petite unité du SODRE, un espace de circulation d'une cinématographie variée, qui combine différentes tendances politiques et culturelles dans le domaine du cinéma.

Nous tenons à signaler qu'à partir de la Deuxième Guerre mondiale, la mise en place de la politique du « bon voisinage » de Franklyn D. Roosevelt en Amérique latine, spécialement orientée vers la réduction de l'ingérence des puissances de l'Axe dans le continent, favorise visiblement une certaine liberté dans la mise en circulation de produits culturels provenant des pays alliés. Cette combinaison d'aspects liés aussi au contexte et aux relations internationales d'Uruguay pendant la guerre et les années immédiatement postérieures explique sans doute les possibilités de la mise en place du Cine Arte au Ministère de la culture et ses stratégies de développement jusqu'au début des années 1960.

La création de Cine Arte s'explique aussi bien par la démarche personnelle de Trelles que par un champ culturel qui émerge de manière indépendante depuis le milieu des années 1940 en Uruguay et met en relation cette trajectoire spécifique avec un mouvement plus large, connu sous le nom de « Génération critique » ou « Génération de 1945 ». Les recherches sur cette génération d'intellectuels, basées principalement sur l'étude des intellectuels attachés au domaine de la

[161] M. Amieva *op. cit.*

littérature, de la philosophie ou du journalisme, ont montré le mépris historique de ces groupes d'intellectuels à l'égard du cinéma ou d'autres manifestations populaires[162].

Cependant, des travaux récents sur les débuts de la cinéphilie et de la cinématographie « amateur » en Uruguay[163] et la production du photographe et cinéaste de l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République, Plácido Añón[164], inscrivent cette génération de cinéphiles dans un environnement culturel plus large qui visait à diffuser le cinéma comme « septième art » et à établir des liens avec le secteur culturel de l'époque. Ainsi, le projet de Trelles a pour objectif le développement d'un espace public de diffusion et d'intégration du cinéma dans le domaine des arts. Pour ce faire, il entretient une relation de dialogue et de contradictions avec le champ politique et les structures de l'État à l'époque, tout en maintenant une certaine indépendance quant à la direction et les activités de Cine Arte.

La bibliographie spécialisée met l'accent sur le lien existant entre les activités de cet organisme public et le type de programmation proposée par les ciné-clubs européens. À vrai dire, depuis sa création, Cine Arte organise des projections de cinéma d'auteur, en harmonie avec les émissions de musique cultivée diffusées par le SODRE, grâce à son auditorium et à la diffusion des concerts à la radio, en s'appuyant principalement sur des titres de pays européens qui cherchent à intégrer le cinéma dans les circuits de diffusion et de formation de la prétendue « haute culture »[165]. Cine Arte poursuit une politique inspirée du modèle de la BBC à Londres, lequel a caractérisé le SODRE dès sa création à la fin des années 1920. Le modèle est celui d'une entité décentralisée, avec son propre budget, qui vise à ce que la programmation se développe indépendamment des intérêts et des orientations politiques du gouvernement en exercice. Le principe est celui de ne pas se servir de l'institution comme un outil de propagande officielle[166].

Trelles met en œuvre des initiatives culturelles avec une perspective internationaliste, démocratisante et pédagogique dans les domaines culturel et éducatif du secteur public. En ce

[162] P. Rocca, «Elites y culturas de masas en el medio siglo. Literatura, cine y otros discursos populares : relaciones complejas » *33 cines*, Montevideo, 2010, Año 2, nº 6, p. 11 a 22.
[163] M. Amieva , *op. cit.* et Germán Silvera, *op. cit.*
[164] I. Wschebor, *op. cit.*
[165] M. Amieva, *Seminario permanente de GESTA…, op. cit.*
[166] I. De Torres, « Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El SODRE de Uruguay : una propuesta innovadora en el contexto hispanoramericano» dans *Question*, v. 1, nº 46, 2015, p. 97-110. Disponible sur : https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2489/2198. Mariana Amieva, *Seminario permanente de GESTA…, op. cit.*

sens, sa sensibilité politique n'est pas en contradiction avec le contexte général de restauration de la démocratie mené par les présidents Alfredo Baldomir (1938-1942) et Juan José Amézaga (1942-1946) et ce, après la fin du cycle dictatorial initié par le président Gabriel Terra dans les années 1930[167].

Ces initiatives se sont vues renforcées par les avis de critiques tels qu'Hugo Alfaro, Homero Alsina Thevenet ou Carlos Martínez Moreno qui faisaient la promotion du cinéma comme un art; à l'écart de la consommation commerciale. Dans le but d'introduire le cinéma dans le champ artistique cultivé, ces premiers essais critiques ont été catégoriques lorsqu'il s'agissait de distinguer les publics de « haute » et « basse » culture. Dans le premier cas, il s'agit des cercles capables de comprendre ces nouvelles manifestations artistiques et dans le second, des majorités attachées à la consommation des circuits commerciaux hollywoodiens[168].

Cette dimension du travail du Cine Arte contribue aux initiatives visant à constituer des circuits culturels et artistiques dans le secteur du cinéma à caractère créatif développé à l'étranger. Dans ce contexte, Trelles se met rapidement en contact avec Iris Barry, directrice de la Cinémathèque du Museum of Modern Arte (MoMA) de New York et avec Manuel Peña Rodríguez, directeur du Musée cinématographique argentin, afin d'accéder à des titres inexistants en Uruguay. Un cycle des avant-gardes européennes de la période 1924-1930 est réalisé qui comprend des films de Buñuel, Dalí, Léger, Ivens, Man Ray, Dulac, Epstein et Clair ainsi que de longs métrages muets et sonores soviétiques, allemands, italiens et français. Trelles remet à l'affiche des cinéastes tels que Leonid Trauberg, Vsevolod Pudovkin, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Charles Chaplin ou Max Linder, entre autres[169].

Outre les activités développées pour montrer des cultures cinématographiques qui étaient hors du circuit commercial d'Hollywood, d'autres profils intéressants apparaissent sous la figure de Trelles. En effet, parmi les titres indiqués dans le programme, se détache la projection de dessins animés de Walt Disney. Pendant les années 1940, et plus précisément dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale, le président nord-américain Franklin D. Roosevelt a mis en place un Bureau de coordination des affaires inter-américaines, lors des rapports réalisés par Nelson

[167] *Idem.*
[168] Germán Silveira, *op. cit.*, p. 37-78.
[169] *Idem.*, p. 88.

Rockefeller pendant sa visite en Amérique latine. Nelson Rockefeller était le représentant de la nouvelle agence, spécialement orientée vers la promotion d'une politique de coopération des États Unis dans les pays du sud. Parmi les activités orientées vers la réduction d'une possible influence des puissances de l'Axe en Amérique latine, le Bureau de coordination des affaires inter-américaines, confie à Walt Disney un programme de production et de diffusion de films tout au long du continent.

C'est dans les pages de l'hebdomadaire *Marcha* que Danilo Trelles attire pour la première fois l'attention sur Walt Disney, ce qui montre son intérêt pour la promotion de l'art cinématographique en tant qu'outil de pédagogie auprès des plus jeunes. Cela montre, chez Danilo Trelles d'autres intérêts au-delà de la formation des élites intellectuelles analysées ci-dessus et renforce une orientation héritière du contexte international de la Deuxième Guerre mondiale, qui met en lien les pays alliés envers l'Axe et l'influence du nazisme. Comme nous le verrons, cette deuxième dimension du travail du Cine Arte a considérablement élargi ses premiers pas, exclusivement restreints à l'encouragement d'une culture de ciné-club, plus propre des élites intellectuelles. Les appréciations de Trelles sur le développement des dessins animés nous permettent d'entrevoir un regard complexe sur le phénomène cinématographique, dépouillé d'un modèle d'acceptation ou de refus du cinéma hollywoodien et qui élargit le projet du Cine Arte, au-delà des pratiques cinéphiles largement étudiées. Déjà en 1940, Trelles affirme que :

> ...vivimos en una época de atroz desintegración de los valores humanos en que parecía resquebrajarse los cimientos de una sociedad organizada en base a la explotación del hombre y que amenaza envolvernos y arrastrarnos a su caída. El cine no es sino un reflejo de esa realidad objetiva de cada día. Vamos a él para presenciar el espectáculo dantesco de nuestras miserias, de nuestras luchas, y de nuestros dolores. Hemos perdido la maravillosa facultad de soñar. Soñar, no encastillados en torres de marfil, sino creando que es el sueño más grande y más fecundo[170].

Toute manifestation créative à travers le cinéma, se projetait dans sa fonction

[170] Notre traduction : « ... nous vivons à une époque de désintégration atroce des valeurs humaines où les fondements d'une société organisée sur la base de l'exploitation de l'homme semblent se fissurer et qui menace de nous engloutir et de nous entraîner vers le bas. Le cinéma n'est que le reflet de cette réalité objective de chaque jour. Nous y allons pour assister au spectacle dantesque de nos misères, de nos luttes et de nos peines. Nous avons perdu la merveilleuse capacité de rêver. Rêver, non pas enfermé dans des tours d'ivoire, mais en créant, ce qui est le rêve le plus grand et le plus fructueux. » Danilo Trelles, «Walt Disney es el poeta de los niños» *Semanario Marcha* , Montevideo, 10 février 1940, nº 34, p. 12 et 13.

pédagogique et, pour cette raison, il nommait Walt Disney dans son article comme le « poète des enfants » [...] « el genio de Hollywood, que ha logrado el milagro de fundir el arte, con pedagogía... »[171].

En ce sens, il ajoute :

> El dibujo animado , ha sido para el cine un portentoso medio para evadirse de esa realidad cotidiana, para llegar por caminos vedados a otros medios de expresión, al reino de la gracia y de la fantasía. Podríamos decir que con él nace una nueva dimensión del cine. Frente al artista creador se abre un mundo de perspectivas ilimitadas. Dueño de maravillosos recursos, se libera de todo cuanto lo ata a una fórmula preestablecida y se lanza en alas de su imaginación por reinos desconocidos e ideales[172].

Les techniques de production de dessins animés constituent elles-mêmes, selon le critique, « un travail vraiment formidable » . Ainsi, les aspects associés à l'art et à sa capacité d'intervenir sur la réalité se sont combinés, d'une part, en tant qu'outil pédagogique adressé au public plus jeune, et d'autre part, avec l'admiration pour une technique dont le savoir-faire avait duré depuis la première décennie du XX^{e} siècle. En ce sens, il déclare que :

> La evolución de la técnica se manifiesta casi únicamente en el mejoramiento del dibujo y en la regularidad de la fotografía. La animación de un dibujo se obtiene como el primer día, por varias reproducciones de un mismo personaje, con una ligera variación de un dibujo a otro[173].

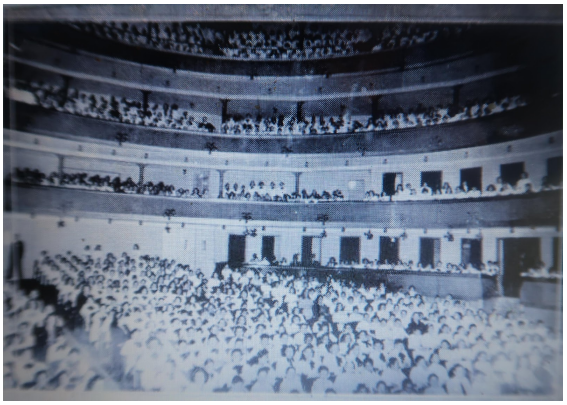
Parmi les photographies mises à disposition à partir de ses archives personnelles, les seules images de séances publiques que nous trouvons sont des photographies d'écoliers assistant aux séances du Cine Arte, ce qui montre l'intérêt particulier que Danilo Trelles porte à ce sujet.

---

[171] Notre traduction : « le génie hollywoodien, qui a réalisé le miracle de fusionner l'art, avec la pédagogie… » *Idem*.

[172] Notre traduction : « Le dessin animé a été pour le cinéma un merveilleux moyen d'échapper à cette réalité quotidienne, d'atteindre d'autres moyens d'expression vers le royaume de la grâce et de la fantaisie par des chemins interdits. On pourrait dire qu'avec lui une nouvelle dimension du cinéma est née. Devant l'artiste créateur s'ouvre un monde aux perspectives illimitées. Propriétaire de merveilleuses ressources, il se libère de tout ce qui le lie à une formule préétablie et vole sur les ailes de son imagination à travers des royaumes inconnus et idéaux. » *Idem*.

[173] Notre traduction : « L'évolution de la technique se manifeste presque exclusivement dans l'amélioration du dessin et la régularité de la photographie. L'animation d'un dessin est obtenue comme au premier jour, par plusieurs reproductions d'un même personnage, avec une légère variation d'un dessin à l'autre. » *Idem.*



Projection de *Cine Arte* du SODRE au public scolaire. Années 1950. Archives de la famille Trelles.

[Images 1 y 2]

Les années de création de Cine Arte permettent de diffuser, auprès d'un large public fréquentant l'Auditorium du SODRE, des films qui jusqu'à présent étaient projetés dans des espaces restreints et privés. D'autre part, grâce à la coordination avec des établissements d'enseignement, un large travail de programmation est réalisé à la fois à Montevideo et à l'intérieur du pays. Ces activités visent des publics de groupes d'âges et de couches sociales et géographiques les plus diverses[174].

Selon les chiffres fournis par la chercheuse Mariana Amieva, en 1950 Cine Arte réalise 267 présentations avec un total de 119 743 spectateurs, dont environ 50 % provient de l'éducation nationale. Au milieu des années 1950, le nombre de séances a doublé, voire triplé. Mariana Amieva remarque que le nombre de programmations, par an, entre 1954 et 1956 varie entre 1 500 et 2 000, avec plus de 400 000 spectateurs par an, en raison de l'impact de la tenue du Festival du film documentaire et expérimental qui commence à se dérouler à cette période. Au début des années 1960, Cine Arte présente en moyenne 500 projections et compte environ 130 000 téléspectateurs par an[175].

Au-delà de ces programmations, Cine Arte organise des concours de production cinématographique. Nous verrons qu'il s'agit des films qui ne sont pas inclus dans les catalogues de la cinémathèque de l'institution. Cependant, cette activité a permis, pendant la première

[174] Mariana Amieva, *op. cit.*

[175] *Idem.* L'historienne signale qu'à l'époque, les chiffres des spectateurs dans les salles commerciales étaient d'environ 16 millions d'entrées et la multiplication de spectateurs dans un réseau culturel doit être lu dans ce contexte.

période, de connaître certains titres produits localement. Danilo Trelles, lui-même, s'engage dans certains projets liés à cette production cinématographique « amateur ». C'en est une autre dimension de ses vocations multiples et de son ouverture aux réseaux internationaux. Mariana Amieva signale ses premiers liens avec l'italien Enrico Gras dans la production du film *Pupila al Viento* (Uruguay, 1949), sur le phare et la cité balnéaire de Punta del Este[176]. Ce film, avec la poésie et la voix off de Rafael Alberti, constitue un précédent d'une expérience intéressante dans le cadre de la Commission nationale du tourisme où, à diverses reprises, le début d'une cinématographie créative et expérimentale s'est combiné avec des aspects attractifs de la vie touristique uruguayenne.

L'activité de Danilo Trelles, en tant que producteur de films, montre également son intérêt précoce pour le développement d'une nouvelle cinématographie en Amérique latine dans les années 1960. Dans ce contexte, il participe à quelques productions du cinéaste brésilien, Nelson Pereira Dos Santos, comme *Mandacaru Vermelho* (1961-62) et *Vidas Secas* (1963). Son activité dans ce domaine, renforce ses liens avec l'Europe de l'Est et, en 1962, il produit le film *Danza de los Aymaras*, en coparticipation avec le SODRE et la Defa Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme (Société de production de films institutionnels de la République démocratique allemande), avec la photographie de Ferruccio Musitelli. Ce dernier constitue le seul film avec la participation de Danilo Trelles conservé en Uruguay à la fin des années 1970[177].

Dans une interview réalisée par Mario Trajtemberg en 1967, dans l'hebdomadaire *Marcha*, Danilo Trelles est qualifié de « producteur, spectateur ». Éloigné de ses responsabilités institutionnelles au SODRE, il exprime ses opinions, expériences et préférences personnelles. À l'époque, il travaillait à Prague et était de passage à Montevideo à cette occasion. Danilo Trelles souligne ses efforts pour faire connaître le cinéma latino-américain sur les chaînes de télévision tchèques et anglaises et considère, par exemple, que « hay en Brasil un movimiento interesantísimo de realización independiente, que tiene varios grupos de personalidad propia »[178].

---

[176] *Idem*.
[177] Voir les références au film *Danza de los Aymaras* dans : « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978 » dans : *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ Ces productions seront analysées de façon approfondie dans la troisième partie de cette thèse.
[178] Notre traduction : « il existe au Brésil un mouvement de réalisation indépendante très intéressant qui comporte plusieurs groupes avec leurs propres personnalités » Mario Trajtenberg, « Danilo Trelles, productor, espectador » *Semanario Marcha*, Montevideo, 07 avril 1967, nº 1347, p. 27.

Il raconte aussi ses efforts pour diffuser des films européens à la télévision chilienne ainsi que des anecdotes sur le climat culturel effervescent de la ville tchèque où il habite à ce moment- là.

Au cours de la décennie précédente, lorsqu'il occupe toujours son poste au Cine Arte et sans exprimer clairement ses intentions, Danilo Trelles lance en Uruguay une voie de diffusion de ce cinéma latino-américain et de la culture cinématographique documentaire et expérimentale internationale dont il avait parlé dans l'interview. Le cinéma diffusé par Cine Arte intègre, entre autres tendances, les films des pays d'Europe de l'Est, dont Danilo Trelles était particulièrement lié depuis un certain temps. Dès 1954, le Festival du film documentaire et expérimental commence à se dérouler tous les deux ans et devient un événement majeur, en rassemblant un nombre important de films peu connus par le public uruguayen. Ce festival permet que, différents cinéastes et producteurs reconnus visitent l'Uruguay pour la première fois et que le pays devienne un espace de référence dans la région en matière de culture cinématographique[179].

Mariano Mestman et María Luisa Ortega remarquent spécifiquement l'envergure de l'édition de ce festival qui se déroule en 1958, avec d'importantes visites internationales de cinéastes telles que le célèbre écossais John Grierson, le brésilien Nelson Pereira Dos Santos, les argentins Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn et Fernando Birri, le bolivien Jorge Ruiz ou le péruvien Manuel Chambi, entre autres. Pendant le festival, le premier Congrès latino-américain des cinéastes indépendants se tient en parallèle. Cela donne naissance à l'Association latino-américaine des cinéastes indépendants. Lors de ces premières éditions, la programmation est large, complexe et diversifiée. Le festival combine aussi bien les intérêts déjà traditionnels de diffusion avec le cinéma culturel peu connu. Ce cinéma culturel représenté par le cinéma expérimental et documentaire traversait les frontières occidentales de la francophonie et du monde anglo-saxon, pour s'engager dans certains courants du cinéma d'Amérique latine et d'Europe de l'Est[180].

Les films qui commencent à se produire en Uruguay à titre expérimental sont présentés dans différentes sections du festival. Les cinéastes amateurs participent à des concours, dont les

[179] M. Amieva, *op. cit.*
[180] M. Mestman et M. L. Ortega, « Grierson and Latin America : Encounters, Dialogues and Legacies » dans Z. Druik y D. Williams (eds.), *The Grierson Effect : Tracing Documentary's International Movement*, Palgrave Macmillan, Londres. 2014. M. Amieva a étudié largement le phénomène du Festival du SODRE. Voir : M. Amieva, *op. cit.*

prix constituent une première initiative d'encouragement à la production cinématographique. Cet espace acquiert ses propres logiques de fonctionnement. Son expansion et sa centralité dans la sphère culturelle ont comme contrepartie les premiers scénarios de censure institutionnelle du cinéma politique qui commencent à se développer en Uruguay à partir du début des années 1960[181]. Cette année, le film *Como el Uruguay no hay* de Ugo Ulive fut éliminé du concours. La direction du SODRE avait déterminé que son contenu à caractère politique contredissait l'article 3 du règlement du Festival, qui exclut les films « à propagande politique »[182]. Au-delà des aspects liés strictement à la production cinématographique, l'événement met en évidence la fin de cette période d'ouverture aux cinématographies orientées vers des conceptions politiques critiques du système libéral et non inscrites dans le domaine du monde capitaliste. En effet, l'Uruguay, compte tenu de son positionnement face au contexte international, vit dans une nouvelle atmosphère, plutôt favorable à se distancier des projets critiques du système capitaliste. Cela a lieu un an après l'éclatement de la révolution cubaine.

Malgré cette description générale du Cine Arte, Mariana Amieva remarque à plusieurs reprises la faible priorité accordée au travail de ce département du SODRE. Selon l'historienne, cela peut être le résultat d'une prépondérance des témoignages et des mémoires provenant principalement de responsables de cinémathèques comme Guillermo Zapiola ou Manuel Martínez Carril, qui représentent la Cinemateca Uruguaya, institution privée. L'auteure souligne, d'autre part, la faible visibilité de Cine Arte dans les mémoires institutionnelles du SODRE, ce qui peut être éventuellement en rapport avec le caractère marginal du cinéma comme expression artistique à cette époque[183].

Au début des années 1960, Trelles quitte la direction de Cine Arte et s'installe à l'étranger, compte tenu de ses engagements professionnels dans le secteur privé. Des témoins d'époque nous ont signalé pendant cette recherche, que le départ de Trelles est sans doute lié au fait qu'il était communiste et la permanence dans son poste s'avérait de plus en plus difficile[184]. C'est ainsi qu'il demeure à Stockholm en 1960, à Prague entre 1962 et 1969 et à Santiago de Chile où il travaille près des cercles d'Allende jusqu'en 1973, date à laquelle il part en exil en Espagne, après

[181] *Idem*.
[182] On reviendra sur ce film dans la troisième partie de ce travail.
[183] *Idem*.
[184] Entretiens d'Isabel Wschebor avec José Wainer entre 2019 et 2020.

le coup d'État militaire d'Augusto Pinochet. Malgré les données biographiques limitées, le personnage nous montre de multiples facettes. Ses intérêts semblent combiner l'activité professionnelle dans le secteur privé, avec des intérêts politiques et culturels dans le secteur public. En conséquence, la mise en circulation des films dans Cine Arte, notamment après l'inauguration de son premier Festival du film documentaire et expérimental en 1954, est le résultat des liens établis aussi bien lors de son activité internationale que de son militantisme politique[185].

2. b. La cinémathèque de Cine Arte del SODRE

Aux arguments de Mariana Amieva sur l'invisibilité de Cine Arte del SODRE dans les sources de l'époque ou les mémoires postérieures on peut ajouter que, pendant la période de création des premières cinémathèques en Uruguay, entre les années 1940 et 1950, deux modèles se sont mis en place. Le premier est lié au secteur public et représenté par le Cine Arte et le deuxième aux associations privées, représentées principalement par la Cinemateca Uruguaya depuis le début des années 1950. Globalement, le modèle de travail qui semble avoir prévalu est celui du secteur privé, conditionné par la mentalité des collectionneurs privés, peu réglementé et très attaché aux personnalités à la charge des institutions.

Les pages qui suivent cherchent à examiner les activités associées à la collecte d'archives cinématographiques de cette organisation. Certaines des caractéristiques institutionnelles décrites auparavant nous permettent de comprendre la composition des fonds d'archives que cette institution a conservée jusqu'à la moitié des années 1960. Souvenons-nous qu'à cette époque, l'Uruguay n'avait pas d'industrie cinématographique et qu'il n'existait pas de réglementation indiquant ce qu'un organisme public devait conserver dans le cadre de ses fonctions. Par conséquent, l'analyse de ce qui a été préservé ou géré est conditionnée par les personnes responsables de l'institution à l'époque.

Comme nous l'avons souligné au début, le premier effort de Danilo Trelles pour dresser une liste de titres date de 1948, lorsqu'il demande l'admission de Cine Arte à la Fédération internationale des archives du Film (FIAF). L'objectif principal de cette liste est le regroupement

[185] Mariana Amieva, *op. cit.*

des films présentant un intérêt pour l'échange dans le circuit international des cinémathèques. Cette première liste vise à encourager l'accès à un plus grand nombre de films appartenant au circuit de la FIAF. Pour assurer son acceptation, Danilo Trelles met en relief les activités qui lient Cine Arte aux ciné-clubs européens, visant ainsi à s'identifier plus explicitement à l'ensemble des organisations qui composent la fédération à l'époque. Il commence son exposé en déclarant que :

> Cine Arte del SODRE est une organisation similaire aux Ciné-Clubs européens. Jusqu'à présent, cette organisation a exécuté plus de 400 programmes en représentations régulières. Ces programmes ont développé l'histoire des étapes plus significatives du cinéma dans divers pays[186].

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale en Europe, vers la fin des années 1940, la FIAF prend un nouvel élan et Danilo Trelles se tourne vers l'organisation internationale. Son intérêt est de rejoindre formellement un circuit d'échange de films non commerciaux, qui lui permettra d'accéder à un plus grand nombre de titres pour la programmation du Cine Arte. Probablement, il commence à envisager l'organisation des Festivals du Cinéma documentaire et expérimental afin de mettre en valeur l'activité de Cine Arte à partir de 1954. Dès le début, Danilo Trelles établit des liens d'échange avec Iris Barry, directrice de la cinémathèque du MoMA. L'institution new-yorkaise joue un rôle central dans la fondation de la FIAF en 1938, avec la Cinémathèque française, le Reichsfilmarchiv allemand et le British Film Institute.

Cet échange bilatéral, entre le SODRE et la Cinémathèque du MoMA, pourrait expliquer qu'en 1963, le rapport du SODRE indique que les liens entre Cine Arte et la FIAF avaient commencé en 1945[187]. Néanmoins, les premiers courriers conservés aux archives de la FIAF, datent de 1947 et 1948, lors de l'acceptation de Cine Arte comme membre de l'organisation au Congrès de Copenhague[188]. La fédération internationale établit un réseau entre des cinémathèques de différents pays, qui mettent en œuvre des procédés de sauvegarde et de préservation des films depuis les années 1930. Le but est d'encourager la mise en circulation des films préservés hors de la période d'exploitation commerciale de l'industrie du cinéma. Cette conservation de longue durée dans les cinémathèques permet d'accorder au cinéma une permanence et hiérarchie dans le

---

[186] *Sodre CINE ARTE. Correspondance FIAF*, 1947 ca., Archives FIAF. Le texte original est en français.
[187] « Cine Arte» *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*, Montevideo : SODRE, 1963, p. 196.
[188] *Correspondance FIAF*, 1947-1948. Archives FIAF.

domaine des arts.

Au sein de la FIAF, de nombreux débats sont traversés par la question de déterminer quels sont les chemins à prendre pour la mise en valeur du cinéma, en dehors de sa période d'exploitation commerciale. Après la Deuxième Guerre mondiale, la FIAF joue un rôle décisif en ce qui concerne le processus de patrimonialisation du cinéma. L'accent mis par Danilo Trelles, compte tenu de son identification avec la culture des ciné-clubs et des critères historiques de sa programmation, cherchait à coïncider avec l'intérêt global de la FIAF, qui était celui de consacrer le cinéma comme un art et d'établir un canon qui lui conférera une hiérarchie et une identité.

L'organisation d'un réseau de circulation des films, hors du réseau des distributeurs, impliquait nécessairement la conservation des films, malgré les réglementations qui imposent leur destruction, une fois expirés les contrats conclus avec les sociétés de diffusion. En conséquence, une politique de confidentialité concernant ce que chaque cinémathèque conserve s'est mise en place. C'est ainsi que, quelques institutions cherchent à proposer des réglementations dans leurs pays afin d'encourager la conservation des titres au niveau patrimonial. Très tôt, commencent à se manifester différentes conceptions relatives aux missions principales des cinémathèques : collecter, conserver ou montrer. Faut-il promouvoir un dépôt légal dans les différents pays afin de préserver les films compte tenu de leur valeur artistique, historique ou patrimoniale, au-delà du fait qu'ils ne font pas partie du circuit commercial ? Est-il nécessaire de mettre en place des moyens de collecte informels afin d'assurer la conservation des titres pour futures programmations dans un circuit culturel ? Dans quelle mesure ces processus doivent-ils être réglementés ? Sont-ils en contradiction avec la réalité ou les normes établies dans chaque pays ? Le circuit de la FIAF, à son tour, a-t-il déclenché un nouveau circuit d'échange, différent à celui des distributeurs commerciaux ? Qui a les droits sur les films ?

Différents points de vue se sont manifestés dès les années 1950. Des études classiques, comme celles de Raymond Borde, passent en revue ce processus en analysant le lien entre conservation et projection ainsi que le rôle des institutions publiques et privées[189]. D'autres travaux plus récents, comme celui de Fausto Correa Douglas Jr., mettent l'accent sur les questions liées au développement d'un circuit alternatif au sein de la FIAF; il présente les enjeux concernant les différences entre les pays qui ont développé leur propre cinéma et ceux qui

[189] Raymond Borde, *op. cit.*

dépendent du cinéma produit à l'étranger. Correa Douglas Jr. signale aussi les différences entre la centralité des pays européens et la fragilité des pays situés hors du vieux continent, hormis les États-Unis[190]. Le débat au sein de la FIAF comprend aussi des relations de concurrence entre les organismes internationaux liés à la valorisation du patrimoine culturel, tels que l'UNESCO, qui à leur tour a élaboré ses propres rapports visant à définir la destination finale de ces biens culturels. Les cinémathèques uruguayennes ont participé dans ses débats simultanés.

Cine Arte est la première institution uruguayenne à demander son affiliation à la FIAF. En 1947, pour faire valoir cette demande, Cine Arte inscrit parmi ses objectifs la création d'une cinémathèque de plus d'une centaine de titres :

> Pour assurer la continuité de son œuvre, il [Cine Arte] a créé une archive de matériel. Cette archive s'est constituée par l'ancien matériel des archives privées qui existaient en Uruguay, celle abandonnée par des anciennes entreprises ainsi que par le matériel fourni par d'importantes archives européennes. L'importance actuelle des archives du SODRE justifie sa récente incorporation à la Fédération Internationale des Archives du Film, composée de cinémathèques de la taille de la Cinémathèque Française, l'Institut du Musée d'Art Moderne de New-York et le British Film Institute de Londres. Ce dernier a remis récemment au SODRE des films comme : *Le Cabinet du Dr. Caligari* de Robert Wiene, *Le cabinet des figures en cire* de Paul Leni, *Ombres* d'Arthur Robison, *[Berlin, symphonie d'une grande ville]* de Walter Ruttmann, *l'Ange Bleu* de Von Sternberg, *Pluies* de Joris Ivens, *[Dernier des hommes]* de Murnau, *La ligne générale* de Sergueï Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine* d' Eisenstein. *Turksib* de Turine et *La Fin de Saint Pétersbourg* de Pudovkin.
>
> Nous ne nous sommes pas limités à demander l'aide des cinémathèques européennes. La recherche de matériel dans notre pays nous a donné de grandes satisfactions. Ainsi, nous avons pu reconstituer presque intégralement une des rares copies qui existent du *Voyage à la lune de Méliès* (1904). peinte à la main et *Un voyage à travers l'impossible* de Méliès également (1911).
>
> Nous avons incorporé également à notre cinémathèque les copies uniques des premiers films tournés dans notre pays en 1897. Ainsi que certains films sur nos luttes civiles de

[190] Fausto Correa Douglas Jr., *O Cinema como instituição. A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*, Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2012.

1904 et sur notre premier président, Don José Batlle y Ordoñez en 1903[191].

La lettre date de la période précédant l'admission de Cine Arte à la FIAF, en qualité de membre plein, en 1948. Du rapport de Danilo Trelles ressortent divers points d'intérêt pour notre travail. Le premier concerne la prévalence de titres qui seraient d'intérêt pour des échanges internationaux, avec des citations d'œuvres requises dans le domaine cinéphile provenant de cinémathèques européennes et de collections locales. Très tôt, Danilo Trelles souligne également la récupération de deux films uruguayens, alors qu'ils ne sont pas repris dans la liste envoyée à la FIAF l'année suivante. La référence aux deux films uruguayens des premiers temps cherche à montrer la conjonction d'intérêt avec la FIAF quant au souci pour l'histoire du cinéma. Tout semble indiquer que les titres répertoriés par Danilo Trelles dans sa première lettre, ont pour objectif principal de montrer auprès de la Fédération, que la qualité de la collection de Cine Arte est la raison de son incorporation précoce dans le réseau.

Dans ce même sens, Danilo Trelles évoque le lien avec des collections privées. Il fait probablement référence à la cinémathèque du collectionneur Fernando Pereda, l'une des principales sources de prêts pour les saisons du Cine Arte depuis sa fondation. Le poète Fernando Pereda (1899-1995) avait une collection privée de plusieurs centaines de films des premiers temps, collectés tout au long de son activité. Cette collection lui a permis de faire des projections privées et constitue une source de prêts pour les communautés cinéphiles à l'époque, notamment pour les programmations de Cine Arte. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, au début des années 1950, quand la Cinemateca Uruguaya demande son affiliation à la FIAF, le rapport indique qu'elle n'a pas pu inclure la collection de Fernando Pereda. Cela confirme que plusieurs titres présentés par Trelles proviennent de cette collection privée qui lui a permis d'enrichir la liste des films disponibles, sans faire pour autant partie des fonds d'archives d'un point de vue formel.

[191] *Sodre CINE ARTE. Correspondance FIAF*, 1947 ca., Archives FIAF. Le texte original est en français. Nous avons maintenu le texte original. Les dates ne sont pas conformes pour les films Méliès et c'est probablement une erreur de datation de l'époque. Les titres *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann et *Dernier des hommes* de Murnau, étaient traduit comme *Berlin, symphonie métropolitaine* et *Le dernier éclat de rire* dans le document original et nous avons indiqué les titres acceptés en français. Comme critère général, dans les transcriptions de sources nous avons maintenu les datations des films faites à l'époque et les éventuelles erreurs de français.

Projection chez Fernando Pereda. S.d. Archives de Julio Bayce et Beatriz García Lagos.

[Image 3]

La relation entre Fernando Pereda et les activités de Cine Arte constitue un terrain vierge pour la recherche, notamment en ce qui concerne l'influence de cette collection privée dans le façonnement du goût des communautés cinéphiles qui fréquentaient les saisons du SODRE depuis les années 1940[192]. Lors de la comparaison des premiers titres indiqués par Danilo Trelles, dans la lettre susmentionnée, avec la liste d'une centaine de films qu'il a effectivement envoyée l'année suivante pour mettre à disposition du réseau international[193], nous ne trouvons que trois coïncidences : *Le Cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene, *La ligne générale* de Sergueï Eisenstein et *La Chute de Saint-Petersbourg* de Vsevolod Pudovkin. Probablement, le reste des films mentionnés dans la lettre a fait partie de la programmation de Cine Arte, mais il n'a pas été possible de les mettre à disposition du reste des cinémathèques. Il s'agit certainement de films auxquels ils ont eu accès par la voie de prêt, ne pouvant être mis à disposition d'un circuit intégré par des tiers au niveau international.

Grâce aux données systématisées dans l'Annexe numérique[194] élaboré dans le cadre du

[192] Interview d'Isabel Wschebor avec Gabriel Peluffo, qui a hérité les archives de Fernando Pereda qui n'ont pas été versées au SODRE, 2019. L'influence des collections privées dans la constitution des fonds d'archives ou collections de musées en Uruguay constitue un champ de recherche peu développé en Uruguay. Le travail de recherche de Carolina Porley *El Coleccionista. Fernando García y su legado al Estado uruguayo*, Montevideo : Estuario editora, 2019 se démarque dans ce champ de recherche.

[193] Voir : « Liste de films envoyés par Cine Arte del SODRE à la FIAF en 1948 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ . S'il est possible comptabiliser 109 titres, 15 se répètent. En conséquence, les comparaisons ont été faites sur la base de 94 titres.

[194] https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

présent travail, il est possible d'établir des comparaisons, qui montrent que cette première liste ne constitue pas un catalogue institutionnel, mais plutôt une liste de titres que Danilo Trelles a pu offrir au réseau des cinémathèques, en alliance avec des collectionneurs comme Fernando Pereda. Le premier élément qui ressort en ce sens est le faible niveau d'accumulation et de continuité de la collection de Cine Arte entre 1948 et 1963. Lors de la comparaison entre cette première liste de 109 titres et le catalogue de films publié dans le Rapport officiel du SODRE en 1963, qui compte déjà 540 entrées[195], seuls 12 titres se répètent[196]. C'est- à- dire que la plupart des titres présentés en 1948 n'ont pas été conservés ou, tout simplement, ils n'ont pas fait partie de la cinémathèque de Cine Arte del SODRE et étaient mis à disposition pour des prêts, à travers des accords avec des collectionneurs privés comme Fernando Pereda.

En revanche, il existe un ensemble de 12 films qui figurent dans la liste de 1948 et qui ne font pas partie du catalogue officiellement présenté par Cine Arte dans le Rapport du SODRE de 1963. Ces films apparaissent à nouveau dans l'inventaire institutionnel de Cine Arte en 1979[197]. Comme nous le verrons, en 1974 un incendie provoque la destruction de la collection de films au SODRE. L'institution, à l'époque sous la direction d'Eugenio Hintz, a réussi à reconstruire ses fonds d'archives sur la base - entre autres - du don officiel de la cinémathèque de Fernando Pereda. On suppose donc, qu'au moins certains de ces films consignés dans la liste de 1948, qui ne sont pas consignés dans l'inventaire du Rapport officiel du SODRE de 1963, mais qui sont

[195] « Cine Arte» *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*, Montevideo : SODRE, 1963, p. 230-239. La liste complète du catalogue de 1963 peut être consultée dans : « Catalogue de Cine Arte del SODRE dans la Mémoire Officielle du SODRE en 1963 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[196] On a comptabilisé uniquement les titres, dans la mesure où il existe des répétitions qui peuvent être associées à la présence de plusieurs copies du même film. Les titres sont : *El desconocido* (*The Passing of the Third Floor Back*, Viertel, 1935); El estudiante de Praga (*Student von Prag*, Henrik Galeen, 1926); El expreso de Manchuria (*Le train mongol*, Ilya Trauberg, 1929); *El fin de San Petersburgo* (*La Fin de Saint Pétersbourg*, Vsevolod Pudovkin, 1927); *El fin de un imperio* (*Oktyabr*, Sergueï Eisenstein, 1927); *El vampiro negro* (*M*, Fritz Lang, 1931); *Iván el terrible* (*The Wings of a Serf*, Yuri Tarich, 1926-1927); *La bestia humana* (*La bête humaine*, Jean Renoir, 1938); *La madre* (La mère, Vsevolod Pudovkin, 1926); *Las aventuras de Chico* (Les aventures de Chico, S.d.); *Melodía del Mundo* (*Melodie der Welt*, Walter Ruttmann, 1929).

[197] On a comptabilisé uniquement les titres, dans la mesure où il existe des répétitions qui peuvent être associées à la présence de plusieurs copies du même film. Les films sont : *Cara de espanto o el conde Kostia* (*Le comte Kostia*, Jacques Robert, 1923-1925), *El delator* (*The Informer*, Arthur Robison, 1929), *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, Marcel l'Herbier, 1926), *El Dinero* (*L'argent*, Marcel l'Herbier, 1927-1928), *El gabinete del Dr. Caligari* (Le cabinet du Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), *La caída de la casa Usher* (La chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928), *La ligne générale* (*Staroie i Novoie*, Sergueï Eisenstein, 1929), *Lágrimas Judías* (*Larmes juives*, S.d.), *Prisioneros de la montaña* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*, Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Tierra de ensueño o el pico de oro* (*Terre de rêve ou pic d'or*, S.d.), *Un día de libertad* (*Un jour en liberté*, S.d.), *Un sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1926-1928). Voir : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

repris dans le catalogue de 1979, faisaient partie de la collection de Fernando Pereda. L'inclusion de ces 12 films dans la liste présentée à la FIAF à la fin des années 1940 montre qu'ils étaient disponibles pour d'éventuelles initiatives d'échange dans le cadre de la FIAF, mais le don officiel de cette collection a été fait au milieu des années 1970[198].

Ces données permettent de confirmer que Danilo Trelles inclut des films de la collection Pereda dans la liste de Cine Arte en 1948, afin d'enrichir la collection de films proposée au réseau international. Le détail montre, d'une part, les liens entre l'institution publique et le principal collectionneur privé, afin de réussir l'entrée dans le réseau international de circulation des films, et d'autre part, l'impossibilité de consigner ces films de manière officielle dans les listes du SODRE jusqu'à la fin des années 1970, lors de la donation officielle de Fernando Pereda à l'institution publique. Par ailleurs, cela montre la prévalence d'un modèle influencé par la conception du collectionnisme privé, qui est encore faible en termes de développement d'archives cinématographiques publiques. Cine Arte montre un degré réduit d'accumulation de fonds d'archives entre les années 1940 et 1979. En effet, seulement cinq films se répètent tout au long de la période en question[199].

Un autre élément intéressant : bien que Danilo Trelles mentionne ses liens avec le British Film Institute (BFI) en matière de réception des films, les trois titres indiqués dans la lettre à la FIAF et qui figurent effectivement dans la liste de films adressée à la Fédération, sont des productions de l'Union soviétique et de l'Allemagne. Dans le cas de *Cabinet du Dr Caligari*, film allemand, il est fréquemment consigné dans la programmation de Cine Arte, sous forme de prêt de la collection Pereda[200]. Dans la liste de 1948, le titre apparaît deux fois; l'un des deux exemplaires pouvait appartenir à Pereda et l'autre être une donation du BFI, comme indique la lettre. Par ailleurs, les 12 titres repris dans la liste de 1948 et dans l'inventaire de 1979 partagent la caractéristique d'être, dans tous les cas, des films produits dans les années 1920. Comme nous le verrons, une bonne partie de la collection que Cine Arte a consignée, sous forme écrite,

[198] On reviendra sur le sujet de la Collection Pereda dans la deuxième partie de la thèse.
[199] *El estudiante de Praga* (*Student von Prag,* Henrik Galeen, 1926), *El fin de un imperio* (*Oktyabr,* Sergueï Eisenstein, 1927), *Iván el terrible* (*The Wings of a Serf*, Yuri Tarich, 1926), *La bestia humana* (La bête humaine, Jean Renoir, 1938), *La madre*, (La mère, Vsevolod Pudovkin, 1926). Pour le rapport complet des films qui se répètent dans les catalogues de 1948 et 1979. Voir « Liste de films envoyés par Cine Arte del SODRE à la FIAF en 1948 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ .
[200] Mariana Amieva, *op. cit.*

provient principalement de pays comme l'Allemagne et l'Union soviétique. La cinématographie française était également largement représentée. Peu à peu, la présence des pays de l'Europe de l'Est se fait remarquer, notamment dans le catalogue de 1963.

Dans le cadre de la présente enquête, il a été possible d'identifier deux-tiers des titres indiqués dans la liste de 1948. Pour donner un aperçu général, parmi les titres identifiés 20 sont allemands, 16 soviétiques, 12 français, 6 nord-américains, 5 anglais, 1 suisse, 1 autrichien, 1 espagnol, et enfin, 1 polonais. Malgré les 29 titres qui n'ont pas pu être identifiés, on remarque la présence des films allemands et soviétiques, suivie de films français et anglo-saxons, phénomène qui reste constant jusqu'au milieu des années 1960. Un autre point à signaler, à partir des identifications faites sur les rapports de la base de données *Annexe numérique*, c'est que deux-tiers des films faisant partie de la liste présentée en 1948 ont été produits dans les années 1920, ce qui coïncide avec les références sur le contenu de la collection Fernando Pereda faites par Eugenio Hintz dans les années ultérieures[201]. Il existe tout de même, plusieurs titres produits dans la décennie suivante et quelques rares films de la fin des années 1910. Les films de Méliès du début du XX^{e} siècle, indiqués dans la lettre précitée adressée par Danilo Trelles à la FIAF, ne figurent pas dans cette liste. Cependant, ces films font partie de la programmation Cine Arte à l'époque[202]. Ils constituent donc un autre exemple de films habituellement fournis à Cine Arte pour sa programmation, qui ne peuvent pas être proposés par l'institution pour d'autres échanges.

Même si dans la lettre adressée à la FIAF, Danilo Trelles inclut déjà la présence de certains films réalisés en Uruguay, ceux-ci n'ont pas été inclus dans la liste présentée à la FIAF, ce qui met en évidence la prédominance des titres internationaux dans la composition de cette liste. Le 15 septembre 1948, Cine Arte del Sodre est acceptée comme membre plein de la FIAF, après le Congrès tenu à Copenhague[203]. Les principales préoccupations manifestées par Danilo Trelles concernent l'impossibilité de faire des échanges de films sans frais, avec des finalités culturelles, en dehors de la sphère commerciale ainsi que l'impossibilité de faire des copies par les membres de la fédération. Pour cela, il fait une proposition spécifique et explique différentes procédures à suivre face aux douanes uruguayennes afin de pouvoir recevoir des films sans frais

[201] On reviendra sur le sujet de la Collection Pereda dans la deuxième partie de la thèse.
[202] Mariana Amieva, *op. cit.*
[203] *Correspondance de Jerzy Toeplitz et Iris Barry a Danilo Trelles Cine Arte SODRE*, 30 septembre 1948, Archives FIAF.

fiscaux, avec la justification d'une programmation dans un cadre diplomatique et non commercial. Les inquiétudes de Danilo Trelles sont fortement orientées vers la création d'une collection de titres internationaux reconnus[204].

Dans ce sens, le directeur de Cine Arte fait une proposition précise sur la possibilité de faire des copies gratuites des internégatifs des titres des collections incorporées dans la FIAF. Il souligne à ce moment-là :

> Libre emploi pour les cinémathèques faisant partie de la Fédération, des négatifs des films en possession de chacune des organisations qui s'y rattachent.
>
> C'est un fait connu, que chacune des cinémathèques adhérentes à la Fédération possède des négatifs qui présentent, sans doute, de l'intérêt pour toutes les autres. Jusqu'à présent le régime de l'échange-prêt illimité et du prêt limité, est le seul système de relation entre les cinémathèques établi par la Fédération. Quelle difficulté existe-t-il à ce que la Fédération rende officiel le système qui consisterait à faciliter à toutes les Cinémathèques adhérentes, le tirage de copies négatif en possession de chacune d'elles ? Chaque Cinémathèque se chargerait des frais occasionnés par le tirage de sa copie et son envoi à son lieu de destination. Si cette proposition était approuvée, il serait utile que la Fédération demande aux organisations qui la composent, qu'elles lui remettent la liste des négatifs que chacune d'elles possède, afin d'informer dûment des autres[205].

Danilo Trelles ajoute un argument supplémentaire, relatif à l'importance de l'existence de plusieurs internégatifs dans différentes parties du monde, de films que la FIAF considère comme ayant une valeur significative et qui risquent de subir des pertes irréversibles :

> Il existe dans les différentes Cinémathèques qui forment la Fédération Internationale des Archives du Film, des copies de films importants. Il s'agit quelquefois de copies uniques qui sont en mauvais état de conservation. Le tirage de leur négatif présenterait évidemment un intérêt commun pour toutes les cinémathèques. Quelle difficulté y aurait-il à ce que l'on charge les frais de tirage de ce négatif au compte des Cinémathèques qui en bénéficieraient ? Ce système, rendu officiel par la Fédération, faciliterait énormément le travail de toutes les Cinémathèques du moment que l'on pourrait immédiatement

[204] Danilo Trelles, *Rapport de la Cinémathèque d'Uruguay à la FIAF, Propositions de l'Uruguay en vue du Congrès de la Fédération des Archives du film qui aura lieu à Copenhague* et *Définition douanière pour les films non commerciaux*. Correspondance daté en 1948. Archives FIAF.
[205] *Idem*. Le texte original est en français.

> entreprendre le tirage de tout le matériel en leur possession qui serait reconnue comme étant unique et en train de disparaître à cause du mauvais état des peu de copies existantes. La Fédération elle-même pourrait indiquer à chaque Cinémathèque quels matériaux elle considère indispensable de tirer à nouveau[206].

Les propositions de Trelles montrent un souci de préservation des titres en voie de disparition, cherchant à lier leur valeur à une politique de préservation internationale et donnant la priorité à la valeur de chaque collection, au- delà de son pays d'origine. Il existe sans doute un sens pratique dans cette position, lié à la possibilité de compter sur les copies. Cependant Danilo Trelles introduit des aspects qui sont en lien direct avec la nécessité de créer des alliances pour mener à bien la conservation de ces films détériorés. Finalement, il propose la création d'une section latino-américaine de la FIAF et que Cine Arte del SODRE soit son siège. Danilo Trelles réussit à contourner certains litiges douaniers et obtient des exonérations fiscales pour la réception des films, en arguant qu'il s'agit d'une institution officielle. Grâce à ces efforts, il considérait que le SODRE pouvait assurer la conservation des copies et gérer leur circulation au niveau régional. En ce sens, il déclare que :

> Lors des Réunions du Conseil Central de la Fédération Internationales des Archives du Film, on a considéré utile l'établissement dans les divers points du globe de filiales centrales de l'organisation, qui puissent la représenter sous ses divers aspects... l'Uruguay a sans doute des motifs bien fondés pour aspirer à ce que l'on désigne ce pays - par l'intermédiaire du SODRE- comme centrale de la Fédération Internationale des Archives du Film pour l'Amérique Latine. Notre mouvement est le plus ancien et celui qui a réalisé la labeur la plus soutenue[207].

Les efforts de Danilo Trelles pour obtenir l'exemption des droits de douane pour les films entrés dans le pays pour le compte du SODRE ont été menés dans la période précédant la création de Cine Arte. Bien que la bibliographie n'ait pas pu clarifier quel était le contexte précis de la création de cette organisation et de la nomination de Danilo Trelles comme premier directeur, la lettre de la FIAF qui figure ci-dessous montre clairement l'existence d'un lien préalable :

> Con relación a las reglamentaciones aduaneras que rigen para la introducción de películas consideradas no comerciales, debo informar que los únicos antecedentes están

[206] *Idem*. Le texte original est en français et les parties soulignées sont copiées du texte original.
[207] *Idem*.

> relacionados con organismos oficiales, eximidos por ley, de pago de todo derecho aduanero. Las mismas condiciones rigen para la introducción de films, realizadas por las embajadas de distintos países. Antes de crearse Cine Arte del SODRE, realizó el suscripto, gestiones especiales ante la Aduana, para la introducción de films destinados a exhibiciones de carácter no comercial. Esta gestión fue resuelta favorablemente, lo cual significa que si bien no existe una reglamentación especial para estos casos, hay formado un criterio apoyando gestiones de este carácter[208].

Dans l'impossibilité d'assister à la réunion de Copenhague, Danilo Trelles demande par courrier à Henri Langlois de le représenter : « nous avons pensé à envoyer par votre intermédiaire, à la Présidence, une série de suggestions afin qu'elles soient étudiées aux cours des délibérations »[209]. Cependant, la motion de Danilo Trelles n'est même pas mentionnée au Congrès. Bien que Henri Langlois semble avoir été l'un des contacts directs de Danilo Trelles au moment de son affiliation à la Fédération, la non présentation de sa proposition auprès de la FIAF déclenche un conflit entre les deux. Par la suite, l'ambassadeur uruguayen en Suède, Eduardo D. De Arteaga, envoie une lettre au Conseil d'administration de la FIAF, avec la proposition jointe et une demande officielle du gouvernement uruguayen pour qu'elle soit examinée :

> Stockholm, 1º Décembre 1948. Madame de Malewski-Malevitch. Secrétaire Générale de la Fédération Internationale des Archives du Film. Paris. Suivant les instructions de mon gouvernement, je vous remets ci-joint une copie-traduction du Mémorandum “Propositions de l'Uruguay en vue du Congrès de la FIAF”, qui aurait dû être présenté lors du Congrès de Copenhague. Je vous prie de bien vouloir prendre connaissance de ce document afin que vous puissiez le présenter lors du prochain Congrès de la FIAF, et de m'en accuser réception. Dans l'attente de votre aimable réponse, veuillez agréer, Madame, l'expression de ma considération distinguée.

---

[208] Notre traduction : « En ce qui concerne la réglementation douanière qui régit l'introduction de films considérés non commerciaux, je tiens à vous informer que les seuls précédents sont liés aux organismes officiels, exemptés selon la loi, du paiement de tous droits de douane. Les mêmes conditions sont applicables à l'introduction de films par les ambassades de différents pays. Avant la création Cine Arte del SODRE, j’avais moi-même effectué des procédures spéciales devant la douane relatives à l’introduction de films destinés à des exhibitions non commerciales. Cette gestion a été résolue favorablement, ce qui signifie que bien qu'il n'y ait pas de réglementation particulière pour ces cas, un critère a été formé pour soutenir les actions de cette nature. » *Correspondance de Danilo Trelles au président de la Fédération Internationale des Archives du Film*, 1er septembre 1948. Archives FIAF.

[209] *Correspondance de Danilo Trelles à Henry Langlois*, 8 septembre 1948, Archives FIAF. Le texte original est en français.

Eduardo D. De Arteaga. Ministre de l'Uruguay[210].

Il est possible qu'à ce moment-là, les conflits d'intérêts de la part d'importantes organisations membres de la FIAF consacrées à la préservation des films, rendent impossible une discussion sur ces sujets. La proposition de Danilo Trelles, soutenue par les autorités de l'époque, exprime l'intérêt d'une institution publique d'un pays éloigné des centres culturels et de pouvoir, pour élargir le public d'un cinéma qu'il était difficile de voir autrement. Peu de temps après, Henri Langlois, qui représente déjà les positions liées à la création des cinémathèques à statut associatif, revient au Río de la Plata et encourage la création de la Cinemateca Uruguaya, le lui offrant un rôle de représentation à la Fédération en Amérique latine.

Cine Arte n'a pas réussi à devenir la référence uruguayenne de la FIAF, malgré l'envergure de sa programmation et le nombre de festivals réalisés entre les années 1940 et 1950. Comme nous le verrons ensuite, la création de la Cinemateca Uruguaya dans le secteur associatif s'identifie avec le projet d'Henri Langlois pour l'Amérique latine[211]. Bien que Cine Arte reste comme institution affiliée à la FIAF, son développement dans les années suivantes est lié au Festival du film documentaire et expérimental et privilégie les réseaux de collaboration de Danilo Trelles, au-delà des liens avec cette fédération, et au moyen d'une programmation fortement destinée aux publics des écoles et lycées situés à Montevideo et dans d'autres régions du pays.

Si l'on compare la liste d'une centaine de titres présentée en 1948 à la FIAF, avec l'inventaire de 540 titres publié par le Rapport officiel du SODRE en 1963, le modèle de la FIAF a perdu sa place prédominante au sein de Cine Arte. L'enrichissement de son catalogue de films provient principalement des échanges officiels ou des relations internationales de Danilo Trelles lui-même. Comme nous l'avons dit, seuls 12 titres se répètent entre la liste de 1948 et le catalogue de 1963, ce qui montre le faible degré d'accumulation de la cinémathèque et un changement d'orientation du point de vue institutionnel.

Si la liste de 1948 pointe vers la présentation des titres d'auteurs, essentiels dans le développement de l'avant-garde cinématographique en Europe et aux États-Unis, vers 1963, Cine

[210] *Correspondance de Eduardo D. de Arteaga à Malewski-Malevitch*, 1 décembre 1948, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[211] Fabián Núñez, « Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina » *Significaçao*, v. 42, nº44, 2015, p. 63.

Arte montre l’accroissement de ses fonds d’archives par le biais d’un catalogue qui comprend également les œuvres finies et tous les enregistrements conservés dans l'institution, bien qu’il s'agisse de boîtes incomplètes ou sans identification précise. L’amélioration des données techniques relatives aux films ainsi que l’identification de leurs méthodes d'acquisition (don ou achat) et provenance par pays, met en contraste le catalogue de 1963 avec la liste de 1948.

En 1963, l'institution n'indique ni les auteurs ni les dates des films. Cependant, les documents fournissent avec précision les différences techniques entre les films : s’ils sont en 35 mm ou 16 mm, en noir et blanc ou couleur, muets ou sonores, sous-titrés ou pas. Le catalogue classe presque la majorité de films par leur pays d'origine et indique si le film a été donné ou acheté par l'institution. L'information technique qui figure dans le rapport officiel du SODRE met en évidence la volonté de l'organisme de consolider sa propre identité, par le biais d’un dossier particulièrement volumineux. Ces données techniques permettent d’identifier rapidement les caractéristiques de chaque film, afin de disposer des éléments technologiques pour sa projection.

Cependant, le nombre de documents incomplets, ainsi que l'absence de données concernant les années et les auteurs, brouillent les caractéristiques patrimoniales et historiques de ce rapport, au regard de la liste de 1948. Cet aspect a également rendu difficile l'identification des films dans le cadre de cette recherche. Comme on peut observer dans l’Annexe numérique de cette thèse, nous n’avons réussi à établir une correspondance que de 50 % des titres. Cependant, un pourcentage important des films que nous n'avons pas pu identifier dans les bases de données disponibles[212], constituent des enregistrements incomplets dans le catalogue d’origine ou encore des films faisant référence à des villes, des événements officiels ou des faits scientifiques, probablement adressés à des activités institutionnelles ou éducatives.

Ces films ne sont guère consignés dans des bases de données, car celles-ci renvoient généralement à des œuvres cinématographiques achevées. Ceci montre, d'autre part, la croissance d’un intérêt pédagogique de la part de l'institution, au-delà des objectifs cinéphiles initiaux. En ce sens, une présence significative de films d'animation est également signalée, phénomène qui nous rapporte aux intérêts de Danilo Trelles dès le début de son activité. Ces films constituent une

[212] Les principales bases de données dans lesquelles nous avons cherché des correspondances sont : IMDB, Filmaffinity, Youtube, Ciné-ressources, Wikipedia, Filmportal.de, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Archivo General de la Universidad (Base de donnée Atom), ČSFD.cz, Henri (Cinémathèque française), entre autres. Voir : l’Annexe numérique https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

autre source d'intérêt pour le public scolaire. Finalement, le catalogue de 1963 comprend sept titres nationaux, dont quatre ont été acquis par l'agence. Le catalogue indique que 166 titres ont été achetés par l'institution alors que 311 le lui ont été donnés. Les 63 entrées qui ne contiennent aucune information de ce type sont, pour la plupart, des films dont une seule inscription est connue sur la boîte ou un panneau d'affichage au début. Cependant, ils ont également été intégrés à l'inventaire. Malgré les différences entre les deux listes, la prédominance de films allemands et soviétiques, ainsi que des films français et anglo-saxons, se démarque tout au long de la période. Dans le catalogue de 1963, la présence de films produits par les pays d'Europe de l'Est pendant la période d'après-guerre est sûrement en rapport avec les liens politiques de Danilo Trelles. Des films produits au Brésil ou au Chili sont identifiés, ce qui pourrait être en liaison avec l'intérêt exprimé par le Festival SODRE pour la diffusion de la filmographie régionale depuis la fin des années 1950.

Correa Douglas Jr. remarque qu'au Congrès de la section latino-américaine de la FIAF, tenu à Mar del Plata en 1959, Danilo Trelles annonce avoir acheté à la cinémathèque tchécoslovaque une importante série de films de ce pays de la période d'avant-guerre, une affaire qui rappelle les liens de coopération entre les cinémathèques d'Europe de l'Est et l'institution uruguayenne[213]. De son côté, Mariana Amieva signale la présence de films provenant des pays d'Europe de l'Est dans la programmation du cinéma d'art[214], malgré les positions de l'Uruguay dans le contexte de la Guerre froide.

En 1955, le SODRE demande à la FIAF l'autorisation d'inclure des films fournis par cet organisme dans les futurs projets de programmation de télévision publique du SODRE[215]. Dans ce contexte, Cine Arte a envoyé une liste de 53 titres en demandant si ceux-ci pouvaient être disponibles pour les programmations du nouveau média. Comme le souligne Mariana Amieva, il y a très peu de films qui coïncident avec la liste de 1948, établie au début des contacts entre le SODRE et la FIAF.[216] Seuls coincident les films *Tchapaiev,* (Sergey Vasilev et Georgi Vasilyev, Union soviétique, 1934), *Melodie der Welt* (Walter Ruttmann, Allemagne, 1929) et *The Unknown* (Berthold Viertel, Grande-Bretagne, 1935). Il s'agit certainement des films sur lesquels Cine Arte

[213] Correa Douglas Jr., *op. cit.*, p. 82.
[214] Mariana Amieva, *op. cit.*
[215] *Correspondance de Oscar Secco Ellauri (président du SODRE) et Ruben K. Svetogorsky (secrétaire du SODRE) au secrétaire de la FIAF*, 25 octobre 1955, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[216] Mariana Amieva, *op. cit.*

n'a pas les droits nécessaires pour sa transmission dans le nouveau média. Cette commande de 1955 comprend des titres très caractéristiques du cinéma européen d'avant-garde, produits principalement entre le milieu des années 1930 et les années 1940[217].

Il semble clair que, malgré l'augmentation progressive de films que possède la cinémathèque de Cine Arte, comme résultat des liens internationaux qui entretient Danilo Trelles, notamment avec l'Europe de l'Est, la programmation en télévision relance la demande sur le réseau FIAF, dont les titres étaient plus attractifs pour la large audience de ce média de masse. La FIAF demande au SODRE de consulter chacune des cinémathèques concernées[218]. Le catalogue de 1963 comprend 38 titres qui coïncident avec cette liste, lesquels ont certainement été autorisés dans ce contexte à être diffusés à la télévision.

Mariana Amieva signale un éloignement progressif du modèle de ciné-club de Cine Arte vers la fin des années 1950, suivi d'un renforcement des activités liées aux projections cinématographiques dans le domaine pédagogique et à la diffusion du cinéma documentaire et expérimental à travers le festival. Ces transformations se sont traduites par la manière dont le fonds d'archives de Cine Arte s'est agrandi, fortement muni par des films documentaires et éducatifs comme résultat des échanges institutionnels. La plupart de ces fonds sont liés aux propres réseaux de Trelles et éloignés de l'activité de la FIAF, une organisation internationale qui a une plus grande incidence dans le domaine associatif de la Cinemateca Uruguaya.

Les archives de Cine Arte ont brûlé dans leur intégralité en 1974[219]. Cependant, l'analyse de son catalogue nous montre l'évolution des activités d'archives dans l'institution publique. Sa mission durant cette période a été clairement marquée par un intérêt pour la diffusion de films internationaux. Malgré les premières tentatives pour travailler dans le domaine de la cinéphilie, Cine Arte s'est démarquée progressivement de ce projet. En revanche, Cine Arte développe des actions pédagogiques adressés à des publics plus larges.

Dès le début des années 1960, l'activité de Danilo Trelles à l'étranger le contraint à quitter la direction de Cine Arte. Son dernier courrier avec la FIAF date de 1962, où il demande le prêt

[217] *Correspondance de Oscar Secco Ellauri (président du SODRE) et Ruben K. Svetogorsky (secrétaire du SODRE) au secrétaire de la FIAF. Liste de films*, 25 octobre 1955, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[218] *Correspondance de Catherine Duncan au SODRE*. 1955, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[219] Voir deuxième partie.

de films aux différentes cinémathèques afin de tenir une rétrospective du cinéma du monde entre avril et octobre 1963. Bien que la date de départ ne soit pas précise, en 1965, lorsqu' Eugenio Hintz prend la direction de cet espace, la presse souligne que depuis deux ans l'agence était sans direction. Cine Arte entame ainsi une nouvelle étape dans ses activités, dans un contexte fécond dans le domaine cinématographique pour le pays.

TROISIÈME CHAPITRE

CINEMATECA URUGUAYA
LES ARCHIVES EN RÉSEAUX (1952-1960)

1. Les ciné-clubs comme réseau des archives

L'élan des ciné-clubs en Uruguay se manifeste clairement dans la création du Cine Club del Uruguay et du Cine Universitario en 1948 et 1949 respectivement. Parallèlement à la création de ces organisations à Montevideo, de nombreuses associations de ciné-clubs se sont créées dans plusieurs départements du pays. Dans ces espaces privés de circulation du cinéma culturel et non commercial, des collections de films cinématographiques commencent à se mettre en place. Elles se sont constituées en tant que biens d'échange culturel, avec d'autres associations de

caractéristiques similaires aux niveaux régional et international.

L'adhésion aux ciné-clubs répondait à une dynamique conflictuelle et concurrentielle, associée à l'influence de chacun d'eux sur le territoire cinéphile. Le Cine Club del Uruguay, entretenu par des représentants de ce que Mariana Amieva qualifie d'« amateur avancé » comme Eugenio Hintz compte aussi parmi ses objectifs le développement d'un cinéma expérimental, lié à l'avant-garde européenne. De son côté, le Cine Universitario réunit des communautés cinéphiles initialement regroupées à la Faculté de droit de l'Université de la République, qui cherchent à accéder à des produits cinématographiques peu diffusés dans le secteur commercial, inspirés par le développement d'une critique cinématographique diffusée dans différents médias, presse et magazines spécialisés. Cette organisation a également maintenu les initiatives de production associées aux concours de cinéma amateur. Malgré les différences, ce circuit encourage la mise en place du cinéma comme « septième art », visant à lui donner la priorité dans les milieux culturels et en dehors de ses objectifs en tant qu'industrie commerciale. Ce courant se penche sur la production de films inspirés par les avant-gardes européennes et nord-américaines, produits principalement en 16 mm, à partir de technologies amateurs.

La diffusion du cinéma « amateur » dans les sphères culturelles publiques et privées marque un renouvellement de la production cinématographique en Uruguay, dont Eugenio Hintz, avec d'autres figures comme Ferruccio Musitelli, Alberto Miller ou José Gascue, sont des acteurs incontournables. Bien qu'il y ait eu des représentants de ce groupe comme Alfredo Castro Navarro ou Walther Dassori au Cine Club Universitario, le Cine Club del Uruguay réunissait plusieurs de ses principaux représentants, en comptant sur des personnalités comme José Carlos Álvarez dans le domaine de la critique spécialisée[220].

Au début des années 1950, le Cine Club del Uruguay compte environ 1 200 membres et le Cine Club Universitario environ 900. Tous les deux parviennent à promouvoir des programmes cinématographiques soutenus, favorisant d'ailleurs la production de cinéma amateur et publiant des revues, intégrées par des critiques de cinéma reconnus dans la presse généraliste, englobant ainsi les intérêts de l'espace culturel autour du cinéma. Ces activités étaient financées par la contribution des adhérents. Les rivalités et les débats avaient pour origine fondamentale la dispute pour attirer le plus grand nombre d'adhérents. Leur essor leur avait permis, dès le début

[220] Mariana Amieva, *op. cit.*, p.142-166.

des années 1950, de s'installer dans leurs propres locaux : Cine Club avait obtenu un local sis rue Florida 1474 à Montevideo et le Cine Universitario avait son siège rue Colonia 1176 au centre de Montevideo également[221].

Les deux institutions obtiennent des prêts pour leurs programmations auprès des collections privées et des Cinémathèques d'Argentine et de São Paulo et réussissent même à gérer et à négocier avec les distributeurs la projection en avant-première de titres dont on ne pense pas qu'elles puissent attirer l'attention du grand public[222]. Cependant, comme dans le cas déjà analysé de Cine Arte, ces circuits associatifs ont besoin de s'intégrer aux réseaux internationaux de circulation du cinéma non commercial, dont le centre de référence à l'époque était la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Une des conditions statutaires pour devenir membre de cette organisation était de créer une cinémathèque et, malgré les rivalités historiques entre les ciné-clubs, il était nécessaire de démarrer ensemble ce projet. Ainsi, la création de la Cinemateca Uruguaya au début des années 1950 est le résultat de ce processus. La création de la Cinemateca Uruguaya montre différentes dimensions des débats aux niveaux national et international, quant à la conception des collections, notamment en matière de conservation et de diffusion de films.

En décembre 1951, des représentants du Cine Club del Uruguay et du Cine Universitario participent au Congrès des Ciné-Clubs de Buenos Aires, où l'idée de créer une cinémathèque en Uruguay est formulée. Afin d'être acceptés par la FIAF, les représentants uruguayens proposent la création d'une cinémathèque, dans le but d'unifier les collections existantes dans les ciné-clubs, Les différences historiques entre le Cine Universitario et le Cine Club del Uruguay retardent la mise en œuvre du projet. Compte tenu du retard dans la prise de décisions et de l'absence de résolutions sur le sujet de la part du Cine Club del Uruguay, le Cine Universitario prend l'initiative de créer à lui seul la Cinemateca Uruguaya le 21 avril 1952[223]. Le contexte d'encouragement de la part d'Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française, pour l'inclusion des pays d'Amérique latine dans le réseau FIAF ont accéléré la démarche d'acceptation et le projet proposé s'est concrétisé. Ainsi, en avril 1952, Walther Dassori envoie

[221] Carlos María Dominguez, *op. cit.*, p. 30-33.
[222] *Idem.* p. 30-33.
[223] *Idem.* p. 30-33. Par rapport au procès de fondation de la *Cinemateca Uruguaya*, voir aussi Germán Silveira, *op. cit.* et Beatriz Tadeo Fuica, *op. cit.*

une note à Henri Langlois où il l'informe que :

> […] hier, 21 avril 1952, a été fondée, en accord avec le résultat du Congrès des Ciné-Clubs tenu à Buenos Aires en décembre 1951, une institution destinée aux archives et à la conservation des films et qui se nomme *Cinemateca Uruguaya.* Je fais partie du comité directeur provisoire ainsi que M. Dr. Manfredo Cikato et le professeur Gaston Blanco Pongibove.
> J'ai l'honneur de vous demander de bien vouloir faire, en notre nom, le nécessaire pour que nous puissions être affiliés à la FIAF[224].

Quelques semaines plus tard, le Cine Club del Uruguay annonce à Henri Langlois la création de la Sección Uruguaya de la Federación Internacional de Cine Independiente, ainsi que la Cineteca de Cine Independiente. Les controverses historiques entre les ciné-clubs uruguayens avaient alors une expression précise quant à la configuration de leurs archives cinématographiques. Si la proposition de la Cinemateca Uruguaya cherchait à combiner les collections internationales de films que les associations pourraient offrir à la FIAF, le Cine Club del Uruguay présentait un projet qui s'éloignait de cet objectif et cherchait à préserver et à diffuser les films produits par la communauté de cinéastes en Uruguay[225]. Ainsi, dans sa disposition statutaire du 20 juin 1952, la Sección Uruguaya de Cine Independiente est définie comme une association destinée à la « défense du cinéma documentaire expérimental et d'avant-garde », renforçant son rôle en termes de diffusion de ce genre du cinéma et à « l'appui de cette production ainsi qu'au développement de ses travaux, à la réunion et à la conservation de ses oeuvres »[226].

Les statuts ajoutent un article spécifique indiquant que « la section uruguayenne de la Fédération internationale du cinéma indépendant a l'intention de créer un fonds économique afin de soutenir la production documentaire expérimentale et d'avant garde, pour faciliter par tous ses moyens le développement du cinéma indépendant, non commercial »[227]. Il s'agit alors d'inclure explicitement la nécessité de collecte et de diffusion de la cinématographie locale en cours de

[224] *Correspondance de Walter Dassori à Henri Langlois,* 21 avril 1952, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[225] *Correspondance de Eugenio Hintz à Henri Langlois et Acte statutaire de la Sección Uruguaya de la Federación Internacional del Cine,* juillet 1952. Archives FIAF. Le texte original est en français.
[226] *Idem*.
[227] *Idem*.

production, en dehors du circuit commercial et dans un réseau international, ainsi que de prendre en charge la conservation des films résultant de ces tâches. Dans le cadre de sa demande d'affiliation à la FIAF, la Sección Uruguaya de la Federación Internacional de Cine Independiente annonce le début de ses activités en juillet 1952, rapportant avec enthousiasme :

> nous comptons avec les films uruguayens TURAY et ARTIGAS d'Enrico Gras, les films d'amateurs primés dans nos concours et qui augmentent en nombre chaque année, et quelques documentaires argentins. Nous sommes en train d'étudier la réalisation d'un grand spectacle du cinéma d'avant garde, comme extériorisation de nos activités et nous avons le propos d'en obtenir un certaine somme pour commencer notre travail[228].

La priorité était la promotion des activités associées à leur propre production ainsi que la préservation de ces titres, en tant qu'éléments d'intérêt pour le patrimoine culturel de l'Uruguay et pour leur diffusion à l'étranger. Les différences sur ce qu'il fallait conserver et présenter comme fonds d'archives cinématographiques devant la FIAF font partie d'un débat plus large concernant les conditions de production de films en Uruguay et sa circulation internationale. Inspiré par la nécessité de valoriser le cinéma local, le Cine Club del Uruguay se présente devant la FIAF en créant cette Cineteca de Cine Independiente, qui cherche à valoriser des titres nationaux et dont il existait déjà des précédents de diffusion à l'étranger. À titre d'exemple, ils font mention à leurs échanges avec la Cinémathèque française, le British Film Institute ou le Het Nederland Film Museum à propos des films locaux *Fede* (1952) ou *Lapsus* (1951) d'Alberto Mántaras, *Escrito sobre el agua* (1952) d'Enrique Amorim et *José Artigas* (1950) ou *Turay* (1949) d'Enrico Gras[229]. Cette seconde proposition vise à encourager la production cinématographique locale et s'éloigne d'un intérêt exclusif pour la consommation de ce qui est produit à l'étranger. Il s'agit du premier projet visant la préservation des films produits dans le pays.

Les différences se sont réglées en 1953 et les deux organisations se sont intégrées à la Cinemateca Uruguaya visant l'unification de leurs archives et collections. Nous verrons ensuite que ce processus a été particulièrement difficile à régler, surtout en ce qui concerne les films produits en Uruguay. Après l'incorporation effective de la Cinemateca Uruguaya à la FIAF,

---

[228] *Idem.*

[229] José Carlos Álvarez, Alberto Mántaras, Eugenio Hintz y Antonio Grompone, *Rapport de Cineteca del Cine Independiente* , 25 avril 1953. Archives FIAF. Le texte original est en français.

Walther Dassori écrit au Secrétaire Général F. Gaffary que « en ce qui concerne nos activités, je me réjouis à vous informer officiellement d'un fait que nous considérons important et que nous espérons que vous serez heureux autant que nous; depuis le 7 décembre dernier, la CINEMATECA DEL CINE INDEPENDIENTE et la CINEMATECA URUGUAYA ont été fusionnées en un seul organisme (...) »[230]. Les textes fondateurs de la Cinemateca Uruguaya constituent une réplique de la proposition statutaire que Henri Langlois promeut à l'époque à toutes les jeunes cinémathèques qui se créent en dehors du vieux continent.

Cette organisation n'a pas inclus la collection de Fernando Pereda[231], comme l'a fait le SODRE, mais elle a clairement mis en évidence la valeur d'une cinémathèque internationale, intéressée par les réseaux européens et nord-américains et pour la diffusion de cinéma non commercial. Les activités de la Cinemateca Uruguaya, tout au long des années 1950 et jusqu'au milieu de la décennie suivante, comptent parmi ses animateurs centraux à Walther Dassori, représentant du Cine Universitario et à Eugenio Hintz, représentant du Cine Club del Uruguay.

Carlos María Dominguez souligne que pendant les premières années, Walther Dassori et Eugenio Hintz sont des figures centrales à la Cinemateca Uruguaya. Walther Dassori est une personne polyvalente qui collabore à de nombreux tournages au cours des années 1950, il était en plus le fondateur de l'Association uruguayenne des critiques de cinéma. Il rejoint l'Institut cinématographique de l'Université de la République dans la seconde moitié des années 1960, avec Rodolfo Tálice, qui le soutient dans la création de la Cinemateca Uruguaya quelques années auparavant. En plus d'effectuer des tâches administratives pendant la première période de la Cinemateca Uruguaya, il collabore au journal de tendance socialiste *Época*, en faisant des critiques de films. Pour sa part, Eugenio Hintz est une référence pour le Cine Club del Uruguay; il participe également au mouvement des cinéastes amateurs à l'époque, favorisant des initiatives relatives à la promotion de la cinématographie uruguayenne. Après la fusion entre la Cinemateca Uruguaya et la Cineteca de Cine Independiente, Eugenio Hintz devient l'une des figures centrales de l'institution dans les années 1950. Il travaille à l'Institut cinématographique de l'Université depuis sa création en 1950 et assure ensuite la direction de Cine Arte du SODRE,

[230] Correspondence de Walther Dassori à F Gaffary (Secrétaire International de la FIAF), Montevideo, 19 janvier 1954. Archives FIAF. Le texte original est en français.
[231] Carlos María Domínguez, *op. cit.*

après le départ de Danilo Trelles[232].

Au niveau international, l'influence d'Henri Langlois en Amérique latine semble avoir été claire. Le cinéphile français mène une tâche précise au cours des années 1950 visant le renforcement des projets associatifs en Amérique latine ainsi que la recherche de soutien et d'adhésion au modèle de la Cinémathèque française au sein de la FIAF, par le biais de l'incorporation de nouveaux membres des pays périphériques. L'objectif était de promouvoir les cinémathèques des réseaux associatifs à but non lucratif, avec un statut lié à la demande et au fonctionnement des ciné-clubs et des réseaux spécialisés en dehors de la sphère commerciale, qui bénéficieraient de la subvention de l'État pour le développement des son activité culturelle.[233] Cette position contraste avec le développement d'institutions publiques, qui régulent la circulation des films en dehors des circuits commerciaux, avec un objectif de préservation et de réglementation des droits associés aux œuvres.

Dans le cadre de la création de la Federación Uruguaya de Cine Clubes en décembre 1953, présidée par le critique José María Podestá, ce dernier a un échange de courriers avec Henri Langlois. Dans ce cadre, Henri Langlois indique son programme pour l'Amérique latine. Il souligne au début de 1954 que « dos corrientes se unían en favor de las cinetecas: una aristocrática y de influencia neoyorquina, la otra democrática y surgida de los cineclubes »[234]. Il renforce ensuite l'idée de la nécessité de consolider les cinémathèques latino-américaines avec le soutien des ciné-clubs, en tant qu'agents qui mettent en circulation les films conservés et développent le projet de diffusion cinématographique, face à un rôle qui a privilégié leur conservation. En ce sens, il affirme que :

> en lo que concierne a las relaciones Europa y América Latina nuestro trabajo es evidente y debe consistir en transformar las pequeñas cinetecas de Argentina y Uruguay en ricas e importantes antes de aumentar el número de cinetecas en América Latina. A mi regreso a París tendrá lugar la reunión del Comité Director que redactará el modelo de reglamento de modo de impedir la asfixia de ustedes por falta de crédito. Segundo, por el envío de films

[232] *Idem*., p. 60 y 61.
[233] Fausto Correa Douglas Jr. *op. cit.* ; Beatriz Tadeo Fuica, *op. cit.* ; G. Silveira « Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives de films des années 1950 aux années 1970 », dans Artl@s Bulletin 3, no. 2 (2015): Article 3, disponible sur le lien: https://docs.lib.purdue.edu/artlas
[234] Notre traduction : « deux courants s'unissaient en faveur des cinémathèques : l'un aristocratique et influencé par New York, l'autre démocratique et issu des ciné-clubs ». Correspondance d'Henri Langlois à José María Podestà, 4 mars 1954. Archives FIAF.

> directamente a Roland y al Uruguay, de modo que el Brasil continúe teniendo la necesidad de los cineblubes es necesario que no se cree nunca una escisión: cinetecas y cine-clubes deben estar en las mismas manos. En el caso de América Latina la Federación de Cineclubes está llamada a desempeñar un papel en esta lucha por la unión. Si nuestra voluntad es lograr esta unión debemos atraer a la Federación de cineclubes hostiles a la FIAF a la política común de la FIAF y la Federación Internacional de Cine Clubes. Es por ello que les agradecería, y es capital, que el Bureau de América Latina FIAF-cineclubes esté en contacto estrecho y permanente con el Secretariado de la FIAF, de modo de que los votos de las delegaciones sean tomados en común, siguiendo el interés de la cultura cinematográfica y de la FIAF[235].

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé comment, dans le cadre de son affiliation à la FIAF à la fin des années 1940, Danilo Trelles fait des propositions à la Fédération liées à plusieurs de ces sujets. Parmi les projets du directeur de Cine Arte del SODRE se trouve la création d'une section latino-américaine de la FIAF et il met à disposition la structure du SODRE pour la mettre en place. Comme nous l'avons vu, ce projet n'a pas été présenté à la FIAF par Henri Langlois, en tant que représentant de Danilo Trelles au Congrès de Copenhague de 1948, question à l'origine d'un conflit entre eux. Le contexte de fondation de la Cinemateca Uruguaya, après diverses rencontres avec des référents de la sphère cinéphile régionale donne lieu à la création d'une section latino-américaine de la FIAF et la Cinemateca Uruguaya deviendrait le siège de l'organisation. Henri Langlois était l’animateur du projet.

Dans ce contexte, certains éléments directement liés à la nécessité de décourager le développement du Cine Arte del SODRE dans la sphère publique se sont exprimés plus ou moins explicitement dans les sources de l'époque. En mars 1954, Henri Langlois écrit à José María Podestá, écrivain et membre de la direction de la Fédération uruguayenne de ciné-clubs : « Según mi opinión, habida cuenta de la existencia del SODRE, que aprovecha y bloquea los dineros del

[235] Notre traduction : « En ce qui concerne les relations entre l'Europe et l'Amérique latine, notre travail est évident et doit consister à transformer les petites cinémathèques d'Argentine et d'Uruguay en cinémathèques importantes, avant d'augmenter le nombre de cinémathèques en Amérique latine. À mon retour à Paris aura lieu la réunion du comité de pilotage qui rédigera le règlement type afin d'éviter votre suffocation par manque de crédit. Deuxièmement, j’enverrai des films directement à Roland et à l'Uruguay, pour que le Brésil continue à avoir besoin des ciné-clubs. Il faut qu'une scission ne se crée jamais : les cinémathèques et les ciné-clubs doivent être sous les mêmes mains. Dans le cas de l'Amérique latine, la Fédération des ciné-clubs est appelée à jouer un rôle dans ce combat pour l'unité. Si notre volonté est de réaliser cette union, nous devons attirer la Fédération des ciné-clubs hostiles à la FIAF à la politique commune de la FIAF et de la Fédération internationale des ciné-clubs. C'est pourquoi je serais reconnaissant, et c'est essentiel, que le Bureau Amérique Latine FIAF-cineclubes soit en contact étroit et permanent avec le Secrétariat de la FIAF, afin que les votes des délégations soient pris en commun, suivant l'intérêt de la culture cinématographique et de la FIAF. » *Idem*.

Estado, que se beneficia del standard poco elevado de otros países, sería un error ensayar la fundación de nuevas cinetecas en Chile, Paraguay, Bolivia e, inclusive, Perú. Esto debilitaría a la FIAF en vez de fortalecerla (...) »[236]. Concernant la section latino-américaine de la FIAF, Henri Langlois ajoutait que :

> en el estado actual de la Cinemateca Uruguaya temo haber cometido un error al fijar el archivo en Uruguay y no el Secretariado General, porque son necesarios blockhaus para el archivo y ustedes tendrán siempre el obstáculo del SODRE. La sola posibilidad de tener una sede que pueda no afectar el presupuesto y confirmar vuestra cineteca es el Municipio, a condición de hacerlo rápidamente, es decir, antes que Trelles reaccione con la actividad que ustedes van a tener[237].

La stratégie menée par Henri Langlois d'affaiblissement du SODRE provoque la prise de décision rapide de la FIAF relative à « *detener la compra de films sin intercambio del SODRE, lo que lo colocará en una posición muy difícil puesto que no tiene films como afirma* »[238]. Il souligne plus tard que :

> en lo que concierne a Trelles, la situación es más delicada vista de cerca. Por cierto que es un mal muy grave porque, como la Cineteca de Roma de antes de la guerra, no puede existir pero no se puede impedir su existencia. No sólo Cine Arte bloquea vuestro desarrollo sino también el desarrollo de las cinetecas no millonarias de América Latina, porque es un organismo parásito que debe probar que existe y sólo puede hacerlo impidiendo la existencia de otros, es decir, dando la ilusión de una actividad real... Excluirlo de la FIAF es una declaración prematura de guerra y provocará una reacción muy violenta que arriesga obstaculizar vuestro desarrollo. Conservarlo en la FIAF es un peligro para la misma, de la que utiliza el nombre sin someterse a sus deberes y obligaciones. Pienso que el único camino es tomar decisiones secretas sobre él hasta que la vigilancia de pruebas que ya imagina. Al mismo tiempo, desde el mes próximo,

[236] Notre traduction : « À mon avis, compte tenu de l'existence du SODRE, qui profite et bloque l'argent de l'État, qui bénéficie des faibles normes des autres pays, ce serait une erreur d'essayer la création de nouvelles cinémathèques au Chili, au Paraguay, en Bolivie et même au Pérou. Cela affaiblirait la FIAF plutôt que de la renforcer … » *Idem*.
[237] Notre traduction : « Dans l'état actuel de la Cinemateca Uruguaya, je crains d'avoir commis une erreur en réparant les archives en Uruguay et non pas au Secrétariat général, car des blockhaus sont nécessaires pour les archives et vous aurez toujours l'obstacle du SODRE. La seule possibilité d'avoir un lieu qui ne puisse pas affecter le budget et confirmer un espace pour votre cinémathèque est la Municipalité, à condition de le faire rapidement, c'est-à-dire avant que Trelles ne réagisse avec l'activité que vous allez avoir. » *Idem*.
[238] Notre traduction : « l'arrêt de l'achat de films sans échange du SODRE le mettra dans une position très difficile puisqu'il n'a pas de films comme il le prétend. » *Idem*.

> tomaremos una decisión de carácter general destinada a impedir el enriquecimiento de esa cineteca[239].

Premièrement, le projet de cinémathèque associé à l'activité des ciné-clubs montrait les possibilités existantes en Uruguay pour collecter des archives cinématographiques d'intérêt pour le réseau international, non commercial, dont la principale organisation était la FIAF. Deuxièmement, cette démarche s'inscrit également dans une stratégie d'Henri Langlois, au sein de l'organisation internationale, afin d'imposer le modèle associatif privé pour la collecte et la valorisation du patrimoine cinématographique. La correspondance fait également allusion à une préoccupation de Danilo Trelles concernant ce mouvement, puisqu'en mai 1953 le secrétaire exécutif de la FIAF, F. Gaffary, écrit au directeur de Cine Arte :

> Cher Monsieur Trelles, Il nous est difficile de rappeler à l'ordre la Cinémathèque Argentine et celle de Sao-Paulo puisqu'il n'y a rien de contraire à la FIAF dans leur action. En effet, les règlements de la FIAF ont été modifiés à Amsterdam et nous avons admis comme membres provisoire de la FIAF les cinémathèques privées de la Cinémathèque Uruguayenne et de la Cinémathèque de Cinéma Indépendant qui, toutes deux, avaient envoyé des représentants à notre Congres, alors que personnes n'y représentait le Centre. Seules les modifications des Statuts ont fait que ces deux cinémathèques qui, je crois, sont en train de s'unir, deviennent membres effectifs, ce qui ne peut être qu'après un an minimum de présence à la FIAF comme membres provisoires. Ces deux cinémathèques étaient appuyées par d'autres cinémathèques Sud-américaines qui sont devenues membres provisoires au même congrès. De ce fait, l'Uruguay a trois membres de la FIAF, il n'y a donc aucune contravention à ce que d'autres cinémathèques Sud Américaines, membres de la FIAF, aient des rapports avec d'autres cinémathèques, membres de la FIAF. C'est donc à vous de demander pourquoi ils entretiennent des rapports avec d'autres cinémathèques uruguayennes de préférence à la vôtre. Je suis persuadé que si le SODRE avait pû être représenté physiquement à notre

[239] Notre traduction : « pour Danilo Trelles, la situation est plus délicate vue de près. C'est un mal très grave car, comme la Cineteca de Rome avant la guerre, elle ne peut pas exister mais son existence ne peut pas être empêchée. Non seulement Cine Arte bloque votre développement, mais aussi le développement des cinémathèques non millionnaires d'Amérique latine, car c'est un organisme parasitaire qui doit prouver qu'il existe et ne peut le faire qu'en empêchant l'existence des autres, c'est-à-dire en donnant l'illusion d'une activité réelle ... L'exclure de la FIAF est une déclaration de guerre prématurée et provoquera une réaction très violente qui risque d'entraver votre développement. Le garder dans la FIAF est un danger pour lui- même, qui utilise le nom sans se soumettre à ses devoirs et obligations. Je pense que le seul moyen est de prendre des décisions secrètes à ce sujet jusqu'à la surveillance des preuves que vous imaginez déjà. Dans le même temps, à partir du mois prochain, nous prendrons une décision générale visant à empêcher l'enrichissement de cette cinémathèque. » *Idem*.

congrès, toutes ces choses ne se seraient pas passées (...)[240].

Beatriz Tadeo Fuica souligne l'importance du soutien de Henri Langlois dans l'échange de films réalisés aux cinémathèques brésiliennes, uruguayennes et argentines dans les années 1950, un enjeu qui a permis d'enrichir leur activité de programmation, ainsi que les collections qu'elles constituaient à l'époque.[241] Dans ce même sens, Carlos María Dominguez rappelle « Langlois y el holandés Jan de Vaal, amigo y difusor de la obra de Joris Ivens, aportaba películas codiciadas por las tres cinematecas del cono sur, que las compartían y en ocasiones intercambiaban con las otras cuatro de la sección latinoamericana: Chile, Colombia, México y Perú »[242]. La période de genèse de la Cinemateca Uruguaya reçoit l'appui international et compte sur les réseaux des ciné-clubs pour sa création.

2. *Les archives de la Cinemateca Uruguaya*

Dans le cadre de l'acceptation de la Cinemateca Uruguaya comme membre à part entière de la FIAF et de sa fusion avec la Cineteca de Cine Independiente, cette organisation fait un rapport pour le Congrès de la FIAF tenu à Lausanne (Suisse) en 1954, auquel participe le critique de cinéma et membre de Cine Universitario Jorge Ángel Arteaga, en tant que représentant de la Cinemateca Uruguaya[243]. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, les courriers de l'époque montrent à quel point Danilo Trelles s'excuse de ne pas pouvoir participer aux congrès de la FIAF, en raison des difficultés logistiques pour faire un voyage transocéanique avec si peu de temps à l'avance. D'autre part, cette période s'est caractérisée par une plus grande présence de la Cinemateca Uruguaya dans les activités de la FIAF. Ceci renforce le fait qu'elle bénéficie d'un grand soutien pour le développement de ses activités locales. Lors du Congrès de 1954, un inventaire de films de la Cinemateca Uruguaya a été présenté pour la première fois, ainsi qu'un rapport sur les activités de cette organisation[244].

---

[240] Correspondance de F. Gaffary à Danilo Trelles, 10 mai 1953, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[241] Beatriz Tadeo Fuica, *op. cit.*
[242] Notre traduction : « Henri Langlois et le néerlandais Jan de Vaal, ami et diffuseur de l'œuvre de Joris Ivens, ont contribué avec des films convoités par les trois cinémathèques du cône sud, qu'ils ont partagé et parfois échangé au niveau de la section latino-américaine : Chili, Colombie, Mexique et Pérou. » Carlos María Domínguez, *op. cit.*, p. 61.
[243] Correspondance de Walther Dassori à Henri Langlois, 28 septembre 1954 et 5 octobre 1954. Archives FIAF.
[244] *Liste de films dans le rapport sur les activités de la Cinémathèque Uruguayenne pour le Congrès de Lausanne*, 1954, Archives FIAF. Le texte original est en français. En ce qui concerne le contenu complet de ce catalogue voir : « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1954 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien :

Le rapport présenté au Congrès de Vence en 1953 remarque le développement de ses services de cinémathèque et de bibliothèque, ainsi que la promotion des activités de projection cinématographique. Ce nouveau rapport renforce les liens établis aux niveaux national et international. Au niveau local, la Cinemateca Uruguaya souligne ses relations avec tous les ciné-clubs existants à Montevideo et dans le reste des départements du pays. Outre la consolidation de ce réseau, il y a un lien étroit avec l'Institut uruguayen-brésilien, les facultés des sciences humaines et d'architecture, l'Association de la jeunesse chrétienne, les ambassades des États-Unis et du Canada, le consulat du Japon ou le lycée départemental de Florida. Ce rapport montre dans quelle mesure l'institution veille à construire des liens sur tout le territoire national, en établissant des relations fluides avec les ciné-clubs et les institutions intéressées pour la diffusion du cinéma non commercial. Le rapport coïncide avec les indications de Henri Langlois lors de la promotion de ce type d'organisation en Amérique latine.

D'autre part, le rapport souligne son lien avec les institutions de la région, renforçant ainsi l'interaction avec des organisations qui agissent également dans le cadre de la FIAF, comme la Cinémathèque argentine, la Filmothèque du Musée d'art moderne de São Paulo, le Ciné Club de Lima et le Ciné Club Universitaire d'Asunción. La Cinemateca Uruguaya s'est également attribué des liens internationaux avec le British Film Institute, le Deutsches Institute for Filmkunde, le Met Nederlands Filmmuseum, la Cinémathèque française et le Ciné-Club de Colombia-Cinemateca Colombiana, entre autres. Par ailleurs, la Cinemateca Uruguaya soulignait qu'au début du mois de mars 1954, elle avait invité et reçu à Montevideo, M. Henri Langlois, « achevant les démarches entreprises au cours du Festival de Sao Paulo en vue de créer le Bureau de la FIAF pour l'Amérique Latine »[245]. La première partie du rapport cherche à répondre aux inquiétudes de la FIAF, concernant la consolidation d'un réseau associatif où la Cinemateca Uruguaya serait le siège des activités internationales de la FIAF pour l'Amérique latine.

Suite à l'alliance avec la Cineteca de Cine Independiente, ce rapport comprend également quelques informations concernant la recherche d'une infrastructure adéquate pour la production de films amateurs dans le pays, pour laquelle elle avait conclu un accord avec l'Université du Travail d'Uruguay. D'autre part, elle a également signalé le début des négociations avec la

https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[245] *Rapport sur les activités de la Cinémathèque Uruguayenne pour le Congrès de Lausanne*, 1954, Archives FIAF. Le texte original est en français.

municipalité de Montevideo, afin de rechercher un endroit approprié pour la conservation des archives cinématographiques. Ce point est directement lié à l'une des indications que Henri Langlois a fait peu de temps avant à José María Podestà où il lui déclare qu'après l'existence du Cine Arte du SODRE, la seule possibilité pour la Cinemateca Uruguaya d'obtenir un soutien pour la construction de blockhaus, essentielle pour l'installation en Uruguay des fonds d'archives et pour devenir siège de la FIAF pour l'Amérique latine, devait être une demande formulée auprès de la municipalité. Peu de temps après, Hintz informe à Henri Langlois dans une lettre

> Nous avons initié les conversations avec la Municipalité de Montevideo (la ville), et il y a de très bonnes perspectives pour arriver à un accord parmi nous, c'est-à-dire, d'obtenir une maison, subvention, etc. Il faut présenter un rapport et il nous faut de toute urgence une copie des Statuts de la FIAF. Je vous prie donc, de nous envoyer une copie par avion, et si vous pouvez une copie des statuts de la Cinémathèque Française aussi, pour nous servir de modèle[246].

Le courrier et le rapport officiel montrent à quel point les référents de la Cinemateca Uruguaya cherchent à mettre en place le plan élaboré avec Henri Langlois, visant à minimiser le rôle de Cine Arte del SODRE, en tant que référent de l'Uruguay sur le plan international. Enfin, le rapport de la Cinemateca Uruguaya en 1954 exprime à nouveau les préoccupations initiales de la Cineteca de Cine Independiente concernant le sauvetage du cinéma uruguayen lui-même. En ce sens, l'un des points signalés, c'est le début d'une recherche pour récupérer la cinématographie nationale primitive du pays :

> (...) la découverte du matériel tourné par Carlos Alonso, réalisateur du LE PETIT HÉROS DU RUISSEAU D' OR (Uruguay, 1929, *El pequeño héroe del arroyo de oro*) et MA PATRIE (Uruguay, 1928-1930, *Mi madre patria*). Ce premier film est considéré comme une des meilleures expressions de la réduite [sic] cinématographie nationale et le second compose une vaste récapitulation de la réalité géographique du pays et des caractéristiques de ses 19 départements. Tout le matériel tourné par Alonso (92 bobines, positives et négatives, en 35mm) se trouve à la Cinémathèque Uruguayenne pour révision et éventuelle incorporation définitive, raison pour laquelle on entreprend actuellement les démarches correspondantes auprès des héritiers du réalisateur, décédé

[246] Correspondance d'Eugenio Hintz à Henri Langlois, 27 avril 1954, Archives FIAF. Le texte original est en français.

en Novembre 1953, à l'âge de 70 ans (...)[247]

En annexe de ce rapport, la Cinemateca Uruguaya adresse pour la première fois à la FIAF une liste comportant 130 titres pour mettre à disposition du réseau[248]. Comme dans la première liste présentée par Cine Arte del SODRE, celle-ci ne précise pas si les films ont été donnés à la Cinemateca Uruguaya ou acquis par celle-ci. Le rapport indique que la Cinemateca Uruguaya n'avait pas la collection Fernando Pereda et que leur cinémathèque était principalement composée des films appartenant à Cine Universitario et à Cine Club del Uruguay. Il est précisé également que l'institution s'est engagée dans l'acquisition de films vierges pour faire des internégatifs des copies acquises. La liste était présentée de façon plus claire et ordonnée, comportant les données par auteur, le pays de production des films et la date de première. Il s'agit d'un inventaire de titres nettement différent de celui présenté par Cine Arte à la fin des années 1940.

Parmi la liste de 130 films présentés par la Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1954, 22 n'ont aucune référence concernant leur origine. Certaines nouveautés se démarquent par rapport à la liste envoyée par Cine Arte en 1948. Premièrement, la Cinemateca Uruguaya a réalisé un inventaire indiquant, pour la plupart des titres, le nom des réalisateurs, l'année de sortie du film et leur pays d'origine. Deuxièmement, la Cinemateca Uruguaya a consigné dans le rapport les films programmés aux niveaux national et international, montrant ainsi leur portée en termes de droits de diffusion pour les films nommés[249]. Concernant la prépondérance des films provenant des pays d'Europe de l'Est indiquée dans l'inventaire du SODRE, le catalogue de la cinémathèque récemment créée en Uruguay présente principalement des films français, nord-américains et anglais. Nous avons identifié 31 films français de la fin du XIX^{e} siècle à la fin des années 1940. Les 27 titres nord-américains conservés datent de la première décennie du XX^{e} siècle au début des années 1950. Contrairement à la première liste présentée par l'institution publique à la fin des années 1940, où la grande majorité des films identifiés lors de la présente enquête sont

[247] *Rapport sur les activités de la Cinémathèque Uruguayenne pour le Congrès de Lausanne*, 1954, Archives FIAF. Le texte original est en français.
[248] *Liste de films dans le rapport sur les activités de la Cinémathèque Uruguayenne pour le Congrès de Lausanne*, 1954, Archives FIAF. En ce qui concerne le contenu complet de ce catalogue voir « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1954 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[249] Ces données sont indiquées dans l'onglet *Info* des fiches de chaque film dans « Catalogue envoyé par la Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1954 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

principalement des années 1920 et 1930, cet inventaire présente un éventail de films datant des origines du cinéma de la fin du XIX^{e} siècle ainsi que des titres sortis peu de temps avant la création de la Cinemateca Uruguaya elle-même. Sept titres de la première décennie du XX^{e} siècle en sont identifiés : quatre français, deux nord-américains et un italien. Parmi les œuvres citées figurent des films de George Méliès ou Max Linder. Dans ce dernier cas, le rapport souligne que le film de 1912 *Max et le Quinquina* a été projeté six fois en Uruguay et une fois à Lima, renforçant ainsi leurs possibilités d'exploitation des films au niveau local et à l'étranger.

Du point de vue international, les années 1920 et 1930 sont représentées par des films allemands, français, nord-américains et anglais. Enfin, le catalogue a la particularité d'avoir des films sortis dans les années 1940 et 1950, peu avant la fondation de Cinemateca Uruguaya, ce qui montre la capacité de cette organisation de collecter des films récents et non seulement des films anciens commandés à des collectionneurs. Une autre différence par rapport à la liste de Cine Arte est la faible présence de cinématographie des pays de l'Est, prédominante dans les catalogues officiels de l'organisme.

Dans la prochaine partie nous analyserons les différentes capacités d'accumulation des fonds d'archives de Cine Arte et de la Cinemateca Uruguaya. En ce qui concerne les films internationaux indiqués par les ciné-clubs dans la période qui a précédé la création de la Cinemateca Uruguaya on constate que, dans ce domaine, la plupart des films consignés sur les listes précédentes ont été progressivement versés aux archives de la Cinemateca Uruguaya. Selon la liste, parmi les 18 films internationaux que Cine Universitario indique dans son inventaire en 1950, neuf sont inclus dans le catalogue de 1954 et cinq dans le catalogue de 1978. Seuls trois titres n'ont pas été inclus[250]. Dans le cas des films nommés par la Cineteca de Cine

[250] Der Heilige Berg (*La Montaña Sagrada*, Arnold Fanck, 1926), Das Blaue Licht (*La luz azul*, Leni Riefenstahl, 1932), Taris (Jean Vigo, 1931), L'Atalante (Jean Vigo, 1934), *Dr. Dolittle und seine Tiere* (*Las aventuras del Dr. Dolittle*, L. Reiniger, 1929), La bella durmiente del bosque (*The Sleeping Beauty*, L. Reiniger, 1928), Zéro de conduite (Jean Vigo, 1933), Lady Windermere's fan (Ernst Lubitsch, 1925), The covered wagon (James Cruze, 1923). Les trois derniers apparaissent dès 1954, jusqu'en 1978. L'Assassinat Du Duc De Guise (André Calmette, 1908), Carmen (condensée) (Jacques Feyder, 1926), Napoléon (Abel Gance, 1927), Blackmail (Alfred Hitchcock, 1929), Spione (*El Espía*, Fritz Lang, 1928), Carmen (Jacques Feyder, 1926) apparaîssent dans le catalogue de 1978. La liste de film de Cine Universitario a été élaborée à partir du document : « Films que integran la Cineteca de Cine Universitario », dans *Cine Universitario del Uruguay. Programa*, Montevideo, 19 décembre 1950, p. 7 (je remercie Mariana Amieva pour l'indication du document). Cette liste est inclus dans « Catalogue de Cine Universitario en 1950 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ En ce qui concerne le catalogue de la Cinemateca Uruguaya en 1978, voir la deuxième partie de cette thèse.

Independiente, sauf *El Muro* (Leopoldo Torres Nilson, Argentine, 1947), le reste des titres internationaux apparaissent dans les catalogues de la Cinemateca Uruguaya de 1954. *Rasputín* (S.d.) apparaît dans le catalogue de 1954, mais ne se répète pas en 1978, tandis que *Atila* (Febo Mari, 1918) est présent dans les deux catalogues. *Le voyage à Jupiter* (Segundo de Chomon, 1909) est inclus dans le catalogue de 1978.

Enfin, et probablement à la demande du Cine Club del Uruguay, ce catalogue comprend pour la première fois une liste de titres d'origine uruguayenne. À ce sujet, les deux ciné-clubs ont présenté des listes de films pendant la période antérieure à la fusion de ses archives à la Cinemateca Uruguaya. La mise en relation des films inclus dans ce catalogue, par rapport à ce qui a été présenté par les deux ciné clubs dans les années précédentes, montre les difficultés des deux clubs pour mettre en commun les films produits dans le cadre de ses propres activités. Quelques films nationaux mentionnés par la Cineteca de cine Independiente, ont été intégrés au catalogue. En revanche, les films d'Alberto Mántaras Rogé et d'Enrique Amorim, produits dans le cadre des activités du Cine Club del Uruguay, examinés précédemment, ne figurent pas dans le premier catalogue que la Cinemateca Uruguaya a présenté à la FIAF en 1954[251]. Les quelques titres locaux présents dans ce premier inventaire appartiennent aux cinéastes Carlos Alonso et Enrico Gras, ce dernier, d'origine italienne, installé en Uruguay. Cette première vocation de la Cineteca de Cine Independiente de rassembler les films produits localement s'est vue diluée dans une cinémathèque qui possède des titres principalement étrangers.

Les six titres uruguayens inclus dans le catalogue de 1954 sont : *Artigas. Protector de los pueblos libres* (Enrico Gras, 1950), *Turay, el enigma de las llanuras* (Enrico Gras, 1949); *Fiesta de confraternidad argentino-uruguaya* (S.d.a., 1936); *Final de Colombes : Uruguay-Suiza* (S.d.a., 1924); *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Carlos Alonso, 1929-1932) et *Mi madre patria* (Carlos Alonso, 1928-1930). Ce dernier, lié aux vastes torunages cinématographiques qu'Alonso a fait à cette même période dans tous les départements de l'Uruguay est devenu plus

[251] Les indications relatives aux films existant dans la *Cineteca de Cine Independiente* proviennent du document : José Carlos Álvarez, Alberto Mántaras, Eugenio Hintz y Antonio Grompone, *Rapport de Cineteca del Cine Independiente* , 25 de abril de 1953. Archives FIAF. Le texte original est en français. Dans ce document, ils indiquent la présence d'un inventaire joint au rapport, mais celui-ci n'est pas intégré au fonds d'archives. Les annexes ont été élaborées à partir des films nommés directement dans le rapport. Voir : « Films de Cineteca de Cine Independiente en 1953 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

tard un projet appelé *El gran film del Uruguay*[252]. En ce qui concerne le Cine Universitario, un point a attiré notre attention : dans la première liste présentée dans le bulletin de cette association, en décembre 1950, sont inclus quelques films produits par cette organisation. Cependant, au moment de présenter le catalogue de la Cinemateca Uruguaya en 1954, aucune mention n'est faite concernant leur production[253]. Cela nous montre les difficultés rencontrées par les deux ciné-clubs pour inclure les films produits par eux-même dans le catalogue de la Cinemateca Uruguaya, au moment de sa fondation.

Cette première période d'adhésion de la Cinemateca Uruguaya à la FIAF montre une tendance soutenue, dans laquelle les principales collections de films en Uruguay sont fortement axées sur la préservation du cinéma international et conservées par des associations ou des collectionneurs privés. Contrairement à la première liste du SODRE, ce premier inventaire de la Cinemateca Uruguaya comporte déjà des titres nationaux, mais le pourcentage est faible, sur un total de 130 films évalués. Bien que dans l'inventaire de 1954 de la Cinemateca Uruguaya, il ne soit pas consigné si les films ont été acquis ou donnés, celui-ci inclut l'information relative aux programmations nationales et internationales des films, ce qui met en évidence les possibilités de l'organisation pour exploiter les films de sa collection[254].

Certaines données sont frappantes si l'on compare les catalogues des différentes organisations existantes à l'époque. Premièrement, aucun titre ne se répète entre la liste présentée par Cine Arte en 1948 et l'inventaire de la Cinemateca Uruguaya en 1954. Ce sont des listes qui, comme signalé précédemment, étaient bien différentes quant aux pays d'origines des films ainsi qu'aux années de productions de ceux-ci. C'est seulement plus tard que certains titres du catalogue de la Cinemateca Uruguaya vont apparaître dans des inventaires de Cine Arte. Dans le cas des films étrangers ¡ *Que Viva México !* (*Time in the sun,* Eisenstein, USA, 1931-1940), *A little Phantasy* (Norman McLaren, Canada, 1946), *Drifters* (Grierson, England, 1929*), Fiddle de Dee* (Norman McLaren, Canada, 1947), *North Sea* (Harry Watt, Angleterre, 1938), sont les seuls

[252] Voir Annexes papiers : Films uruguayens dans le catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1954.
[253] Les films uruguayens que Cine Universitario avait inclus dans son bulletin sont : *El escarabajo de oro, Campamento de Santa Teresa*, *La Huida*, *Un día en el Itar*. Ils avaient tous comme producteur au Cine Universitario et étaient muets, produits en 16mm. Dans le cas de *Campamento de Santa Teresa* la liste signalait la propriété du Centre d'Études de Sciences Naturelles et pour *Un día en el Itar* la propriété était de Obra Morquio. Voir : « Catalogue de Cine Universitario en 1950 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/.
[254] Voir Annexe numérique: https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/.

films qui coïncident entre le rapport officiel du SODRE de 1963 et l'inventaire de la Cinemateca Uruguaya.

Les titres nationaux consignés dans l'inventaire de la Cinemateca Uruguaya de 1954 qui sont repris dans les catalogues de Cine Arte *a posteriori* sont *Artigas : protector de los pueblos libres* (Enrico Gras, Uruguay, 1950), *El pequeño héroe del arroyo de oro* (Carlos Alonso, Uruguay, 1929) et *Mi madre patria* (Carlos Alonso, Uruguay, 1928-1930). Dans tous les cas, ces titres sont repris dans le catalogue de 1979, question qui, comme nous le verrons dans la deuxième partie, est probablement liée au fait qu'Eugenio Hintz, lui-même, a pris la direction de cette institution à partir de 1965. Dans le cas de *Mi madre patria*, il ne se répète pas sous le même nom. Cependant, tous les enregistrements des départements de l'Uruguay réalisés par Alonso entre 1928 et 1930 et qui font référence au titre *Mi madre patria* sont consignés dans le catalogue du SODRE dès la fin des années 1970. Ces premières comparaisons entre les catalogues des organisations montrent des différences et des points communs dans le domaine de la conservation cinématographique à l'époque.

Cine Arte a mis l'accent pendant les premières années sur les films plus anciens de l'histoire du cinéma, à caractère clairement international et appartenant certainement à des collectionneurs privés, comme Fernando Pereda. Dans le cas de la Cinemateca uruguaya, la mise en commun de collections de différents ciné-clubs lui a permis un éventail temporel plus large ainsi qu'une forte présence du cinéma d'avant-garde européen et nord-américain. À son tour, la préoccupation naissante pour la collecte et la conservation de la cinématographie nationale, question qui a renforcé l'intérêt de la Cinemateca Uruguaya pour fournir des éléments associés à l'histoire du cinéma, semble être liée à la présence d'Eugenio Hintz dans cette organisation. En effet, comme nous le verrons, Eugenio Hintz soumettra cette question à l'agence d'État au milieu des années 1960, lorsqu'il prendra ses fonctions. En ce sens, il est important de souligner que les responsables de ces institutions dans la première période commencent à avoir des responsabilités dans le secteur associatif, à l'Université de la République ou dans des institutions publiques. Ces déplacements ont influencé les caractéristiques du matériel conservé par les institutions dans les différentes étapes.

3. La Cinemateca Uruguaya et ses réseaux

L'influence de la FIAF, et notamment d'Henri Langlois sur la création des cinémathèques du Cône Sud, ont marqué les pratiques de collecte cinématographique tout au long des années 1950 favorisant clairement les associations privées par rapport aux institutions publiques. La création de la section latino-américaine de la FIAF en 1955, dont le siège est à la Cinemateca Uruguaya ainsi que la participation de la Cinémathèque argentine et de la Filmotèque du Musée d'art moderne de São Paulo, en est un claire exemple de ce processus[255]. Dans la correspondance de l'époque on observe de nombreuses situations à caractère apparemment administratif, qui mettent en évidence un conflit permanent avec Cine Arte, organisation qui ne fait pas partie du réseau de cinémathèques associatives.

Un règlement est établi qui indique que 50 % des frais doivent etre payés directement au siège de la FIAF, en France, et les 50 % restants à la section latino-américaine. Danilo Trelles, qui ne participe pas à cette initiative, envoie la totalité du paiement de Cine Arte directement au siège européen. Étant donné que la Cinemateca Uruguaya et le Cine Arte étaient toutes deux des institutions uruguayennes, la FIAF interprète que les paiements effectués correspondent à 50% des montants que chacune d'entre elles devait payer en Europe. Après avoir détectée cette situation, le président du SODRE, Juan Pivel Devoto, adresse une note à la FIAF, le 14 décembre 1959 dans laquelle il déclare :

> Le comité directeur du SODRE a pris connaissance du bilan financier remis par cette Fédération entre le 10 janvier et le 31 août 1959, à l'occasion du Congrès qui a eu lieu à Stockholm. Dans ce bilan, figurent les paiements correspondants aux exercices 1957 et 1958 comme étant effectués par le Cine Arte du SODRE et par la Cinémathèque Uruguayenne, quant, en fait, les paiements ont été effectués uniquement par le SODRE pour les années indiquées ci-dessus... Le Comité Directeur souhaite que la situation soit régularisée (...)[256]

[255] Correa Douglas Jr. a étudié de façon approfondie l'influence de Langlois dans la création de la section latino-américaine de la FIAF. Correa Douglas Jr., *op. cit.*, p. 68-70.

[256] Correspondance de Juan Pivel Devoto (Président du SODRE) et Carlos J. Pacheco (Secrétaire du SODRE) au Secrétaire Général de la FIAF, 14 décembre 1959, Archives FIAF. Le texte original est en français.

Danilo Trelles, lui-même, réaffirme la position du SODRE concernant le non-paiement des cotisations de la section latino-américaine de la FIAF. Dans une note adressée à Marion Michelle de la FIAF, il exprime explicitement l'animosité d'Henri Langlois contre Cine Arte lorsqu'il remarque :

> con mucho asombro y desagrado de nuestra parte acabamos de recibir su carta del 26 de febrero, por cuanto ello significa que no solo se ha desatendido nuestra protesta, sino que incluso no se ha tomado nota de su contenido. Reitero en consecuencia el envío de una copia de la nota del SODRE a efectos de que tomen debida cuenta de ella... Lamento mucho informarle que el SODRE es un organismo público, y que no tiene nada que ver con Cinemateca Uruguaya, que es una organización privada. No comprendo bien los móviles de esta confusión que debo suponer interesada, ya que el Sr. Langlois conoce muy bien la situación uruguaya por haber estado dos veces en este país. A menos que forme parte de su política tan particular que incluye la supresión de las aclaraciones que no le interesan. La nuestra -cuya copia adjunto- parece que no se realizó nunca[257].

Peu de temps après, dans une note adressée à Jerzy Toeplitz, président de la FIAF, il affirme que : « *usted conoce cuál es nuestra posición con relación al pago de la mitad de la cuota para los servicios de la Sección Latinoamericana de la FIAF. Nos negamos rotundamente a que esa transferencia siga efectuándose bajo ningún concepto* »[258]. La FIAF a envoyé un rapport qui corrigeait les contributions pour les années 1958 et 1959 de Cine Arte. Ce rapport confirme que la totalité des dépôts correspondent bien à cette institution et exclut toute autre institution uruguayenne.

---

[257] Notre traduction : « À notre étonnement et mécontentement, nous venons de recevoir votre lettre du 26 février, car cela signifie que non seulement notre inquiétude a été ignorée, mais que son contenu n'a même pas été noté. Par conséquent, je réitère l'envoi d'une copie de la note du SODRE afin qu'ils en tiennent compte ... Je suis désolé de vous informer que le SODRE est un organisme public, et qu'il n'a rien à voir avec la Cinémathèque uruguayenne, qui est une organisation privée. Je ne comprends pas très bien les motifs de cette confusion, qui, je dois le supposer, m'intéresse, puisque M. Langlois connaît très bien la situation uruguayenne, ayant été dans ce pays deux fois. Sauf si cela fait partie de sa politique si particulière qui inclut la suppression des précisions qui ne lui intéressent pas. La nôtre - dont la copie est jointe - semble n'avoir jamais été réalisée. » Correspondance de Danilo Trelles à Marion Michelle, le 2 mars 1960. Archives FIAF.

[258] Notre traduction : « Vous savez quelle est notre position par rapport au paiement de la moitié des honoraires pour les services de la section latino-américaine de la FIAF. Nous refusons catégoriquement de permettre à ce transfert de se poursuivre en toutes circonstances. » Correspondance de Danilo Trelles à Jerzy Toeplitz, le 9 février 1961. Archives FIAF.

La secrétaire de direction, Marion Michelle, a envoyé un rapport, rectifiant le fait comme suit :

> La Cinemateca Uruguaya a deux ans de retard dans le paiement de ses cotisations à la FIAF. La situation n'était pas claire quant aux rapports entre le Cine Arte du SODRE et la Cinemateca Uruguaya, et on croyait que le SODRE, qui versait la totalité de la cotisation à Paris, payait pour les deux cinémathèques de Montevideo. Selon la lettre de M. Trelles du 2 mars 1960, et la copie de la lettre de M. Juan Pivel Devoto du 14 décembre 1959, le Cine Arte du SODRE, organisme gouvernemental, n'a rien en commun avec la Cinemateca Uruguaya et paye la cotisation entière à la FIAF à Paris. Les lettres envoyées à ce sujet à Monsieur Hintz depuis le début de 1960 (et aussi en 1958 et 1959) -dont les copies sont dans les dossiers de la Cinémathèque Française) sont restées sans réponse, de même que toutes les autres lettres concernant d'autres sujets. Monsieur Hintz est la seule personne, parmi les membres effectifs d'Amérique du Sud, à ne donner aucune communication au siège de la FIAF[259].

La FIAF est en crise à ce moment-là[260]. Le conflit en Uruguay inclut un rapport « personnel et confidentiel » de Danilo Trelles à Jerzy Toeplitz, en tant que président de la Fédération, daté du 22 mars 1960, dans lequel il informe que « en relación a los incidentes creados recientemente en el seno del Consejo Directivo de la FIAF, me ha parecido necesario informar a Ud. acerca de una serie de hechos relacionados con la conducta del Secretario General de la FIAF, que nos parece no sólo en contradicción con la jerarquía de sus funciones, sino incluso reñidas con elementales normas de ética personal »[261]. Danilo Trelles mentionne

[259] État des cotisations en Amérique du Sud, c.1960, Le texte original est en français. Archives FIAF.

[260] Les débats autour des problèmes financiers sont liés à l'indépendance des actions de la FIAF. Les différents critères de réserve ou de communication des informations obtenues dans chaque cinémathèque membre; si elles étaient réservées à ce réseau d'échanges ou pouvaient être diffusées à d'autres organismes susceptibles de financer des projets de préservation tels que l'UNESCO, étaient les sujets de débat à ce moment-là entre les principaux membres de la FIAF, Henri Langlois, Jacques Ledoux, Ernest Lindgren et Jerzy Toeplitz. Au centre de ce débat, Henri Langlois, lui-même, est resté à l'écart de la Fédération depuis le début des années 1960. Jerzy Toeplitz et Marion Michelle sont confrontés aux pratiques de la Cinémathèque française, qui s'appuie sur un modèle de réserve et d'utilisation des catalogues de films comme matériel d'échange et de circulation entre les organisations membres et comme moyen de financement de leurs activités. Pour plus d'informations sur cette crise voir : Fausto Correa Douglas Jr., *op. cit.*, p. 100-120.

[261] Notre traduction : « en relation avec les incidents récemment créés au sein du Conseil d'Administration de la FIAF, j'ai jugé nécessaire de vous informer d'une série de faits liés à la conduite du Secrétaire Général de la FIAF, qui nous semble non seulement en contradiction avec la hiérarchie de ses fonctions, mais même en contradiction avec l'élémentaire normes d'éthique personnelle. » Correspondance de Danilo Trelles à Jerzy Toeplitz, 22 mars 1960. Archives FIAF.

l’accusation faite par Henri Langlois au SODRE, relative à des cotisations impayées en 1957 et 1958, devant l'ambassade d'Uruguay en France et souligne que lors de sa visite à Rio de Janeiro, il a informé d'un « ton confidentiel » que « Sr. Lindgren del British Film Institute por razones que desconocía tenía interés particular en radiarnos del seno de la Federación internacional »[262]. À ce moment-là, le SODRE régularise le paiement de ses cotisations, cependant, l’institution reçoit le rapport indiquant que les paiements effectués par le SODRE sont pour le compte des deux institutions uruguayennes membres de la Fédération. Danilo Trelles exprime au président de la FIAF qu'il en est surpris :

> que luego de una queja contra el SODRE con amenazas de pedidos de desafiliación, ocurran errores de esta naturaleza y más nos sorprende que episodios como este, sean aprovechados por el Sr Langlois para tratar de crear rencillas entre miembros de una Federación en la que sus adherentes, por la índole de sus funciones, se deben respeto y colaboración recíproca. Mucho nos tememos luego de las informaciones que la FIAF nos ha enviado por intermedio de su presidente, que el incidente forme parte de esa política particular del Sr. Langlois que consiste en crear esferas de influencias y tratar los problemas de la relación con las Cinematecas de América Latina, como dependencias coloniales a las cuales él maneja a su gusto y antojo[263].

Danilo Trelles évoque même la demande que la Cinémathèque argentine a faite au Congrès de la FIAF relative au Musée du cinéma argentin qui voulait devenir membre de la FIAF et considère qu'il s'agit de conflits installés, parmi les acteurs locaux par Henri Langlois, afin de préserver ses propres positions au sein de la Fédération. En effet, il souligne que :

> en el mismo Congreso de Praga, la Cinemateca Argentina presentó una queja contra nosotros, denunciando que el Cine Arte del SODRE había invitado al III Festival de Cine Documental y Experimental realizado en Montevideo, a la Federación Argentina de Cine Clubes y no se le había cursado invitación a la Cinemateca Argentina que en

[262] Notre traduction : « M. Lindgren du Film Institute Britannique, pour des raisons inconnues, avait un intérêt particulier à nous écarter de la Fédération internationale. » *Idem*.

[263] Notre traduction : « qu' après la plainte contre le SODRE, comportant des menaces de demande de désaffiliation, des erreurs de cette nature se produisent. Il est encore plus surprenant que des épisodes comme celui-ci, soient utilisés par M. Langlois pour tenter de créer des querelles entre les membres d'une Fédération dont les adhérents, en raison de la nature de leurs fonctions, se doivent respect et collaboration réciproque. Nous soupçonnons, après les informations que la FIAF nous a transmises par l'intermédiaire de son président, que l'incident fasse partie de cette politique particulière de M. Langlois, qui consiste à créer des sphères d'influence et à traiter les problèmes de relation avec les cinémathèques de l'Amérique latine, en tant que dépendances coloniales auxquelles il parvient à son gré et à son caprice. » *Idem.*

> esos momentos mantenía un conflicto con aquellos. Remitimos una comunicación al Sr. Langlois demostrando con documentos que el Sr. Roland había sido invitado en su carácter de periodista y que algunos miembros de la Federación Argentina de Cine Clubes habían sido invitados en su carácter de realizadores. El Sr. Langlois prometió en carta-respuesta informar acerca de este incidente en el Congreso de Estocolmo y luego nos enteramos por el testimonio de algunos colegas que concurrieron al Congreso y por las Actas del mismo, que nos fueran enviadas oportunamente, que dichas aclaraciones no habían sido siquiera mencionadas y que en cambio habría insistido con las torpes calumnias que originaron la incidencia[264].

Danilo Trelles, ayant connaissance des conflits au sein de la direction de la FIAF, a envoyé cette note confidentielle, déclarant que :

> (…) no seríamos leales a nuestro pensamiento, si no aprovechamos la oportunidad para señalar al Presidente de la FIAF que entendemos que no se han cumplido hasta ahora los hermosos fundamentos que motivaron la fundación de la Federación Internacional de Archivos de Films. No se ha logrado crear el clima armónico de colaboración internacional necesario para asegurar la conservación indefinida de las obras de artes que nos ha dado el cine a través de su breve historia. Y lo que es peor, se ha tratado de empequeñecer y deslucir la obra de las Cinematecas y personas, que han dedicado los mejores años de su vida a esta tarea silenciosa y difícil, por el sólo hecho de que no integraban el círculo de intereses del Secretario General de FIAF... El Señor Langlois acaba de realizar una gira por América del Sur incluyendo Argentina, Brasil y Uruguay para obtener adhesiones a su posición. Por supuesto, no ha visitado el SODRE donde

[264] Notre traduction : « Lors du même Congrès de Prague, la Cinémathèque argentine a déposé une plainte contre nous, dénonçant que *Cine Arte* du SODRE avait invité la Fédération argentine des clubs de cinéma au III Festival du film documentaire et expérimental tenu à Montevideo, et n'avait pas envoyé d'invitation à la Cinémathèque argentine, qui était alors en conflit avec eux. Nous avons envoyé une communication à M. Langlois pour démontrer, à l'aide des documents, que M. Roland avait été invité en sa qualité de journaliste et certains membres de la Fédération argentine des clubs de cinéma avaient été également invités en leur qualité de cinéastes. M. Langlois a promis dans une lettre-réponse d'informer de cet incident au Congrès de Stockholm. Cependant, plus tard nous avons appris, par certains collègues qui ont assisté au Congrès ainsi que par les procès-verbaux du Congrès, qui nous ont été envoyés en temps opportun, que les clarifications n'avaient même été faites et qu'au lieu de cela, ils auraient insisté sur la calomnie maladroite à l'origine de l'incident. » *Idem.*

descuenta que no prosperará su política de intrigas (...)[265]

Lors des ces conflits au sein de la FIAF, la section latino-américaine de la FIAF envoie une lettre exprimant la crainte d'une éventuelle scission de la Fédération et déclarant que « si un tel désastre se produit, le mouvement de la culture cinématographique entrera dans une phase de luttes stériles dont l'étendue ne peut pas être prévue »[266]. Ils considèrent nécessaire d'éviter cette rupture et, dans le cas où deux organisations internationales se mettraient en place, ils manifestent être « décidés à participer des deux Fédérations pour que de l'intérieur nous puissions travailler à leur réunification »[267]. Finalement, Henri Langlois se retire de la FIAF au milieu de ces conflits et, progressivement, les organisations, comme la Cinemateca Uruguaya, qui avaient gagné du terrain au sein de cette organisation internationale, sous l'hégémonie de la Cinémathèque française, ont perdu, faute de paiement, leur qualité d'adhérente.

Ainsi, au début des années 1960, le départ de la section latino-américaine de la FIAF et la sortie de Danilo Trelles de Cine Arte del SODRE marque la fin d'une période qui se caractérise par la création des principales cinémathèques qui maintiendront son existence en Uruguay dans les décennies postérieures. Leurs créations ont été plutôt orientées vers une conception de cinémathèque en tant qu'institution orientée vers la diffusion de films non commerciaux. Cependant, le modèle suivi par Danilo Trelles était plus orienté vers les positions au sein de la FIAF, qui visaient de façon plus systématique à stimuler le travail à la fois de la diffusion et de la conservation des films. Dans le cas de la Cinemateca Uruguaya, son penchant vers le modèle de la Cinémathèque Française, et sa répercussion dans toute la section latino-américaine de la FIAF a permis l'essor d'une conception de cinémathèque orientée vers la diffusion de films plutôt que la conservation. Dans les deux cas, les intérêts en matière de collecte étaient tournés vers

[265] Notre traduction : « nous ne serions pas fidèles à notre réflexion, mais nous en profiterions pour signaler au Président de la FIAF que nous comprenons que les beaux propos qui ont motivé la fondation de la Fédération internationale des archives du film ne se sont pas encore concrétisés. Il n'a pas été possible de créer le climat harmonieux de collaboration internationale nécessaire pour assurer la conservation indéfinie des œuvres d'art que le cinéma nous a données tout au long de sa brève histoire. Et ce qui est pire, il a essayé de déprécier et de ternir le travail des cinémathèques et des gens, qui ont consacré les meilleures années de leur vie à cette tâche silencieuse et difficile, pour le seul fait qu'ils ne faisaient pas partie du cercle des intérêts du Secrétaire Général de la FIAF ... M. Langlois vient de faire une tournée en Amérique du Sud, notamment en Argentine, au Brésil et en Uruguay pour obtenir des adhésions à son poste. Bien sûr, il n'a pas visité le SODRE où il estime que sa politique d'intrigues ne prospérera pas. » *Idem*.

[266] *Correspondance de la section latino-américaine de la FIAF (Cinemateca Argentina, Cinemateca Brasilera, Cinemateca Uruguaya) à l'Assemblée Générale de la FIAF à Bruxelles*, 1960, 15 mai 1960. Le texte original est en français. Archives FIAF.

[267] *Idem*.

l’international, en tant que moyen de diffusion de la culture cinématographique. Dans tous les cas, la forte influence du contexte international favorise l’inclusion de ces institutions dans divers circuits d’échanges. Il s’agit d’une période caractérisée par le développement de politiques culturelles encouragées par des tendances politiques plurielles dans le cadre de la guerre et l'après-guerre. Au début des années 1960, notamment après la révolution cubaine, s'ouvre une nouvelle étape où de nouveaux enjeux et acteurs vont apparaître. Lors d’une période de transition, en 1965, cette nouvelle période de l’histoire des cinémathèques va se mettre en place.

DEUXIÈME PARTIE

———

LA QUESTION DU « CINÉMA NATIONAL »
(1965-1979)

QUATRIÈME CHAPITRE

L'ILLUSION DES « ARCHIVES CINÉMATOGRAPHIQUES NATIONALES »

1. *Entre le boycott et la routine. La crise arrive dans les salles de cinéma*

Dès le début du mois de janvier 1965, un conflit se déclenche dans les circuits commerciaux du cinéma. En effet, les sept principales sociétés de distribution du cinéma étranger regroupées au sein de la « Motion Pictures Export Association of America » décident de ne pas fournir de films en première en Uruguay suite à un désaccord sur les mesures protectionnistes approuvées par le pays à la fin de l'année précédente.

Le 28 décembre 1964, le Parlement uruguayen approuve la loi nº 13.319 relative au budget de l'État. L'article nº 32 de cette loi établit que les contrats de location entre distributeurs et exploitants de films cinématographiques sont conclus à partir du pourcentage des ventes de billets et estimés à 80 % du produit[268]. Cet article entérine certaines dispositions et accords de

[268] Loi 13.319 (Uruguay), 28 décembre 1964, https://www.impo.com.uy/bases/leyes/13319-1964.

l'industrie cinématographique passés auparavant lors des négociations entre travailleurs, exploitants et distributeurs. La mesure visait à protéger ce secteur, après la chute vertigineuse de la fréquentation dans les salles depuis la fin des années 1950, vraisemblablement associée à l'arrivée de la télévision dans les foyers du pays[269]. Dans ce cadre, la loi nº 13.032 du 7 décembre 1961 sur les ressources budgétaires établit l'exonération des taxes nationales sur les projections cinématographiques. Compte tenu d'un manque de précision concernant les secteurs bénéficiaires de cette exonération, certaines dispositions, dans le cadre des accords salariaux conclus en 1962, établissaient que les propriétaires des salles ainsi que les distributeurs nationaux et étrangers n'avaient pas de charges fiscales sur leurs activités. En revanche, ces déductions (calculées à 21 % des recettes) devaient être allouées à un fonds spécifique destiné à faire face aux ajustements salariaux des travailleurs de cette industrie, y compris les employés locaux des entreprises de distribution étrangères[270].

Parallèlement, au cours de la première moitié des années 1960, le fonds d'allégement fiscal pour les ajustements salariaux est décapitalisé alors que la fréquentation des cinémas continue à la baisse. Bien que ce pourcentage des bénéfices continue d'être destiné au paiement des salaires, les entreprises commencent à rencontrer des difficultés pour le règlement des augmentations salariales prévues dans les accords signés précédemment. Finalement, les contrats comportant la clause sur le pourcentage sur les recettes n'ont été conclus qu'entre les distributeurs et les plus grandes sociétés de propriétaires des salles. Certaines de ces dernières étaient également des distributeurs. Dans le cas des petites salles de projection, principalement celles de quartier ou situées en dehors de Montevideo, les contrats ont été conclus avec les distributeurs, sur la base d'un coût fixe, restant ainsi hors du champ d'application de la loi de 1964[271].

Dans les mois précédant l'approbation de la loi nº 13.319 et compte tenu de la baisse de fréquentation des salles de cinéma, les possibilités de respecter le pourcentage sur les recettes destiné aux augmentations des salaires étaient menacées et Motion Pictures manifeste son absence de volonté de renouveler le cadre de l'accord salarial existant. Cependant, les

[269] Alfredo Zitarrosa, « Crisis de los cines. Los peces crecen y se parecen » *Semanario Marcha*, 18 juin 1965, p. 26.
[270] *Idem*. et Centro Cinematográfico del Uruguay, « Remitido. La Cinematografía Nacional se opone a ilegítimas presiones de Empresas Privadas Extranjeras que no aceptan actuar bajo una Ley Nacional » *La Mañana*, 6 juin 1965, p. 5.
[271] Alfredo Zitarrosa, *op. cit.*, 18 juin 1965, p. 26.

dispositions de la loi de 1964 obligent les distributeurs à respecter cet accord. Dans ce contexte, ce réseau de distributeurs étrangers supprime la distribution des premières nord-américaines en Uruguay, exigeant l'abrogation de l'article nº 32 de la loi en question. Cette situation provoque de graves difficultés à de nombreuses salles, notamment aux plus petites, qui dépendent des premières hollywoodiennes pour leur survie sur le marché.

Au début du mois de juin 1965, un groupe d'exploitants de salles a quitté le Centre cinématographique uruguayen - organisation qui jusque-là était le noyau du secteur -, pour créer l'Union cinématographique de projecteurs indépendants (UCEI) qui s'est réunie en assemblée générale

> haciéndose presentes muchos exhibidores del Interior … tras analizar los diversos aspectos de la situación que opone en el Uruguay a los distribuidores estadounidenses y los exhibidores locales de las salas de estreno... propiciar ante los poderes públicos la derogación del cuestionado art. 32 de la Ley de Ordenamiento Financiero, siempre que las distribuidoras gestionen una autorización ante sus casas centrales en Nueva York por la cual se les permita arrendar su material de 'stock' a los exhibidores independientes, mientras se tramita en Montevideo la derogación del artículo citado[272].

La proposition de cette nouvelle organisation est acceptée par la Motion Pictures, le syndicat d'employés cinématographiques et les groupes Glücksman et Cinesa, qui constituaient des importants circuits de projection au niveau local[273]. Parmi les partisans de la non abrogation de l'article en question figurent les trois autres grands circuits de projection, CENSA, CCC et SAUDEC.[274] Par l'intermédiaire du Centre cinématographique uruguayen, ces trois derniers répondent à la position de l'UCEI ainsi qu'aux déclarations de Motion Pictures :

> la respuesta dada por las siete empresas extranjeras al legislador nacional... a las vías y recursos puestos a su disposición por nuestro derecho positivo, prefiriendo decretar un

[272] Notre traduction : « avec de nombreux participants ... exploitants de salles de cinéma de l'intérieur du pays et après avoir analysé les différents aspects de la situation en Uruguay qui oppose les distributeurs américains aux exploitants locaux de salles de cinéma de première sortie... promouvoir l'abrogation de l'article 32 de la loi sur le règlement financier, sous réserve que les distributeurs gèrent une autorisation auprès de leur siège à New York selon laquelle ils sont autorisés à louer leur matériel de stock aux exploitants de salles de cinéma indépendants, pendant la période que la dérogation de l'article susmentionné est traitée à Montevideo. » S.d.a., « Pro derogación del litigio » *La Mañana*, 3 juin 1965, p. 9.
[273] José Wainer, « La crisis cinematográfica. Las patas de la sota » *Semanario Marcha*, 2 juillet 1965, p. 27.
[274] *Idem*.

> boicot contra todas las empresas exhibidoras nacionales sin más fundamento que la fuerza del monopolio de hecho que ejercen sobre la mayor parte del material cinematográfico utilizado en el país, y sin otro fin que procurar ventajas pecuniarias adicionales respecto a las bases con que tradicionalmente han operado, idénticas al régimen resultante del art. 32 de la ley 13.319[275].

Le conflit montre, d'une part, le positionnement de divers groupes d'intérêts, où les secteurs les plus faibles de l'activité économique du cinéma s'organisent en faveur des exigences des monopoles étrangers afin de protéger la survie de leurs entreprises, dans un contexte de crise économique et de baisse dans la fréquentation dans les salles de cinéma et, d'autre part, la fragilité des initiatives publiques.

Dans les pages de l'hebdomadaire *Marcha*, le jeune critique de cinéma, José Wainer, exprime une position analytique sur la nature globale du conflit. Il signale que des « sources fiables » indiquent que les actions des sociétés CCC et SAUDEC sont entre les mains d'un seul homme d'affaires[276]. Selon José Wainer, le conflit ne présentait pas les contradictions classiques entre distributeurs et exploitants de salles, hommes d'affaires et ouvriers, ou État et hommes d'affaires. Le panorama montrait une série de contradictions et d'actions de groupes de pression entre différents acteurs de la chaîne cinématographique. D'une part, le blocus international contre un marché local dépendant et, d'autre part, l'absence de politiques publiques à l'égard de l'industrie cinématographique, la peur de la faillite ou la perte de l'emploi dans le secteur et l'aggravation décisive de la crise économique générale du pays révèlent que la réglementation et la consommation de produits cinématographiques en Uruguay, au milieu des années 1960, est sous contrôle des monopoles étrangers.

Vers la fin du mois de juin 1965, Conrado Hughes, conseiller juridique des distributeurs nord-américains, représentant de toutes les parties intéressées par l'abrogation de l'article nº 32, déclare lors d'une conférence de presse :

---

[275] Notre traduction : « la réponse donnée par les sept sociétés étrangères au député national... et les ressources mises à leur disposition par notre droit positif, préférant décréter un boycott contre toutes les exploitants de salle de cinéma sans autre fondement que la force du monopole de fait qu'elles exercent sur la plupart du matériel cinématographique utilisé dans le pays, et sans autre but que celui d'obtenir des avantages pécuniaires supplémentaires par rapport aux bases sur lesquelles elles ont traditionnellement opéré, identiques au régime résultant de l'art. 32 de la loi 13. 319. » Centro Cinematográfico del Uruguay, *op. cit.*, 6 juin 1965, p. 5.

[276] José Wainer, *op. cit.*, 2 juillet 1965, p. 27.

> No nos venimos a quejar de los impuestos, o si nos quejamos, no nos alzamos contra ellos. El artículo 32 impone una quita a los ingresos de los distribuidores que no se destina al Fisco, sino que beneficia exclusivamente a la otra parte contratante en el negocio. Si bien esa detracción ya regía por un convenio privado, los distribuidores no están dispuestos a tolerar que eso se imponga por ley... porque significaría sentar un precedente perjudicial, tanto en nuestro medio como en los países vecinos[277].

Le conflit déclenché dans ce contexte montre, d'une part, la forte dépendance des circuits de cinéma commercial -en particulier des plus petits- aux premières nord-américaines. Par ailleurs, les mesures adoptées sont menées dans un contexte d'entrée de la télévision dans les foyers et de baisse de la fréquentation dans les salles. D'autre part, cette crise met également en évidence une série de corporations, de syndicats et de groupes d'intérêts organisés autour de l'industrie du cinéma. Le cinéma était un fait social et économique incontestable sur la scène locale, fortement dépendante de la programmation des produits nord-américains, compte tenu de l'absence d'une industrie nationale. Le conflit s'est réglé par l'abrogation de l'article en question, laissant entrevoir que la survie des groupes concernés était soumise aux possibilités de montrer des premières d' Hollywood.

Loin de s'aligner sur aucune des positions en jeu, José Wainer observe comment, malgré l'augmentation de la production de films en Uruguay en 1965 et la présence de nouveaux titres dans la région et sous d'autres latitudes, hors de la sphère nord-américaine, la crise s'était installée. Le boycott des distributeurs commerciaux n'a pas favorisé l'adoption de mesures locales visant à changer les habitudes de consommation de films commerciaux. Il souligne dans son bilan de l'année :

> la robusta tajada que los distribuidores independientes iban a recibir como franquicia derivada de la ausencia norteamericana, no cuajó, a fin de cuentas, en un sedimento capaz de subvertir los carriles de la rutina... La oferta fue rígida, unilateral, aplicada a sustituir una rutina por otra, igualmente estrecha y agobiadora, sin más horizonte que la saturación... Y ya que la oferta no se ha mostrado apta para desviar su signo e influir

[277] Notre traduction : « Nous ne venons pas nous plaindre des taxes, ou si nous nous plaignons , nous ne nous élevons pas contre celles-ci. L'article 32 impose une déduction sur les revenus des distributeurs qui n'est pas destinée au Trésor public, mais au profit exclusif de l'autre partie contractante dans l'entreprise. Même si cette dégradation était déjà stipulée dans le cadre d'un accord privé, les distributeurs ne sont pas prêts à tolérer que cela soit imposé par la loi ... car cela constituerait un précédent néfaste, à la fois dans notre milieu et dans les pays voisins. » *Idem*.

> sobre la demanda, estaremos unidos con más fuerza que nunca al material de Hollywood, que bien puede retornar a paso de conquistador[278].

José Wainer évoque l'ensemble des films tournés cette année-là en Uruguay, regrettant que l'absence sur le panneau d'affichage des titres internationaux les plus populaires à la suite du boycott n'ait pas favorisé une politique publique plus ferme en matière de diffusion et d'encouragement de la production nationale. En ce sens, il affirme que:

> por definición, una crisis es un estado de transición, de manera que mientras se sufre es oportuno preguntar hacia dónde nos arrastra su corriente y si, pese a ella, no sería posible probar, entre tanto, los propios medios de desplazamiento. Dado que la actividad cinematográfica es entre nosotros un organismo con aparato digestivo voraz y organizado (un negocio de exhibición concentrado y sólido, plena ocupación entre los críticos, crecidos circuitos no comerciales), cuya hipertrofia se ha desarrollado casi en proporción directa a la atrofia de su aparato de reproducción (si así llamaramos al relegado cine nacional), no hay examen válido que pueda olvidar esa dicotomía, que en esta temporada se hizo especialmente nítida y tajante. No hay que forzar la percepción para advertir, ante todo, la masiva ausencia de Hollywood en las carteleras y, simultáneamente, la producción de un número de películas locales superior al de otros años. Por un lado las contradicciones internas que desgarran la explotación cinematográfica entre nosotros... alcanzaron un límite inusitado. Y si las fuerzas en conflicto han decretado una tregua para reagruparse y esperar una posible instancia por venir, desde mañana, por lo pronto cooperarán devotamente ad majorem gloria Hollywood[279].

[278] Notre traduction : « le gros bénéfice que les distributeurs indépendants allaient recevoir, compte tenu de l'absence nord-américaine, n'a pas finalement abouti à un sédiment capable de bouleverser les voies de la routine ... L'offre était rigide, unilatérale, appliquée pour substituer une routine à une autre, également étroite et écrasante, sans autre horizon que la saturation ... Et puisque l'offre ne s'est pas montrée capable de dévier son signe et d'influencer la demande, nous serons plus unis et plus forts que jamais contre le matériel hollywoodien, qui pourrait bien revenir à un rythme de conquérant. » José Wainer, « Cine en el Uruguay : una crisis bifronte » *Semanario Marcha*, 31 décembre 1965, p. 15.

[279] Notre traduction : « par définition, une crise est un état de transition, de sorte qu'en la souffrant il est opportun de se demander où son courant nous entraîne et si, malgré cela, il ne serait pas possible de prouver, entre-temps, les propres moyens de déplacement. Puisque l'activité cinématographique est parmi nous un organisme au système digestif vorace et organisé (un métier d'exposition concentré et solide, plein emploi pour la critique, de grands circuits non commerciaux), dont l'hypertrophie s'est développée presque en proportion directe avec l'atrophie de son appareil de reproduction (si c'est ce que l'on appelle le cinéma national relégué), il n'y a pas de test valable qui puisse

L’évocation de la crise comme un contexte de transformation possible, montre à quel point le conflit de 1965 constitue un exemple des débats d’époque, par rapport aux différentes visions politiques sur les circonstances traversées par le pays et les voies possibles pour les reśoudre. L'occasion ratée de promouvoir le cinéma de production nationale ou de mettre en circulation d'autres tendances de la production cinématographique, après la crise déclenchée en 1965, avec le retrait des premières nord-américaines du panneau d'affichage, n'aurait pas le même sens pour José Wainer, qui misait sur le développement d'un cinéma alternatif et considérait que les salles commerciales étaient dépendantes d’un marché étranger.

Nous verrons que José Wainer mène une tâche systématique, à partir des pages de *Marcha*, en défense d’un cinéma documentaire, qui dénonce une situation oppressante dans les pays du Tiers Monde. Au cours de la seconde moitié des années 1960, il devient le principal porte-parole des films produits et diffusés par le Département du cinéma de *Marcha* et son Ciné Club, entre 1968 et 1969, et par la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 et 1973, liée aux courants du Nouveau cinéma latino-américain[280]. Les positions de ce journaliste, par rapport au conflit de la chaîne commerciale en 1965, mettent en évidence que les nouveaux courants du cinéma politique, surgissent dans le cadre des réponses générales à la crise en Uruguay.

La seconde moitié des années 1960 met en scène différents acteurs locaux dont la vision du développement du cinéma national trouve de fortes divergences chez les uns et les autres. Les groupes organisés autour de la projection commerciale montrent des réactions très différentes vis-à-vis de la pression exercée par les monopoles étrangers pour la distribution des titres. Face à ce scénario, des positions émergentes représentées par José Wainer, questionnent globalement les conflits d'intérêts des différentes parties et mettent en relief d'autres modes de production, qui n'étaient pas pris en considération dans le domaine de la diffusion commerciale, et qui selon lui, permettaient de surmonter la crise.

Pendant cette période, de nouveaux débats concernant la production, la conservation et la

---

oublier cette dichotomie, que cette saison a montré de façon particulièrement claire et nette. Vous n'avez pas à forcer votre perception pour remarquer, avant tout, l'absence massive d'Hollywood sur les panneaux d'affichage et, simultanément, la production d'un nombre de films locaux plus élevé que les autres années. D'une part, les contradictions internes qui déchirent l'exploitation cinématographique parmi nous ... ont atteint une limite inhabituelle. Et si les forces en conflit ont décrété une trêve pour se regrouper et attendre qu'un éventuel exemple arrive, à partir de demain, pour l'instant, elles coopéreront avec dévotion *ad majorem gloria* d’Hollywood. » *Idem.*

[280] *Idem*.

diffusion du cinéma se mettent en place en Uruguay. Dans un premier temps, les enjeux des cinémathèques étaient principalement liés à la collecte et à la diffusion du cinéma international, hors du circuit commercial. Au long des années 1960, la question du « cinéma national » ainsi que sa collecte et sa conservation commencent à être présentes dans le débat public.

Ces débats surgissent dans un contexte complexe de crise économique, sociale et politique, analysé dans l'introduction de ce travail. Ces débats portent notamment sur le modèle de cinéma qui reflétait l'Uruguay comme « nation », si elle existe ; si une industrie était nécessaire pour le mettre en place et, le cas échéant, quels étaient les titres à être diffusés et conservés en conséquence. La « question du cinéma national », fera partie d'un débat plus large où différents projets se verront confrontés du point de vue politique et culturel. La multiplicité des regards concernant ce que le cinéma national est, ou pourrait être, constitue une caractéristique de la période qui a précédé le coup d'État de 1973 et l'instauration de la dictature militaire dans le pays.

À l'époque, le Cine Arte et la Cinemateca Uruguaya sont les principales institutions spécialisées dans la collecte d'archives de films et leur diffusion dans les réseaux culturels. Les deux organisations se sont rapprochées, ce qui avait été impossible au cours de la décennie précédente. Elles subissent des transformations dans leurs modèles de collecte, envisageant des politiques de conservation du cinéma national et régional, contrairement aux pratiques précédentes fortement liées à la cinéphilie internationale, principalement européenne ou nord-américaine. Ce phénomène est lié aussi à la présence de nouveaux courants cinématographiques locaux, influencés par une vision tournée vers le cinéma comme moyen d'expression politique face à la crise, qui rejettent la politique menée par les institutions existantes. Ce débat provoque aussi des basculements au niveau international.

Dans ces deux espaces les équipes de direction se sont renouvelées ouvrant ainsi de nouveaux scénarios en ce qui concerne les relations avec les cinémathèques régionales et internationales. Dans le cas du Cine Arte del SODRE, la mise en place de nouveaux projets, liés aux archives cinématographiques, s'est vue confrontée à une perte progressive d'autonomie politique et culturelle des activités proposées et à des retards liés à une bureaucratisation des activités publiques. Pendant cette période, la Cinemateca Uruguaya a créé des alliances nationales et internationales qui lui ont permis de mener à bien ses projets, malgré la crise

croissante. Elle a également développé des stratégies et des pratiques qui ne sont pas explicites dans ses documents publics concernant la collecte du cinéma local et régional. L'efficacité de ces stratégies sera mise à l'épreuve, surtout, après l'instauration du régime militaire. En effet, la Cinemateca Uruguaya est restée ouverte pendant la durée de la dictature, tandis que la plupart des organisations culturelles indépendantes ont fermé ou ont vu franchement diminuer leurs activités.

Les collections du Cine Arte et de la Cinemateca Uruguaya à la fin de la période sont à la fois le résultat des dynamiques institutionnelles dans la longue durée et des positions adoptées par ses acteurs pendant les débats immédiatement antérieurs à l'instauration du régime militaire. Les chapitres qui suivent constituent une approche à cette période pleine de débats et de basculements simultanés avec l'objectif d'identifier la production locale conservée par ces institutions chargées de conserver le cinéma, en tant qu'indice de ce qui représentait le « cinéma national » pour ces institutions classiques. Cela sera confronté dans la troisième et quatrième partie de ce travail, avec les titres du cinéma social, politique ou plus explicitement « militant », qui n'ont pas été conservés dans le domaine institutionnel.

Au niveau local, les nouvelles tendances du cinéma politique et militant ont manifesté très tôt leurs différences avec le Cine Arte. José Wainer signale en 1965 la progressive routinisation du Festival de cinéma documentaire et expérimental du SODRE[281]. À l'occasion du retour du cinéaste Mario Handler à Montevideo, après son séjour d'études en Europe, en 1965 les deux hommes affirment : « Aunque la reglamentación del festival proscribe todo ejemplar de cine que contenga algún asomo de propaganda política o religiosa (fórmula sibilina si las hay), y con él, buena parte de la producción 'documental y experimental' que proclama convocar, algunos títulos de cierto interés social se han podido deslizar entre el fárrago de films anodinos que vienen fatigando la paciencia de quienes acuden cotidianamente al Estudio Auditorio »[282].

En 1967, la censure du film *Elecciones* (Mario Handler et Ugo Ulive, 1967), que nous analyserons de façon approfondie dans la troisième partie de ce travail, renforce les points de vue

[281] José Wainer, « Cine en el Uruguay : una crisis bifronte » *Semanario Marcha*, 31 décembre 1965, p. 15.

[282] Notre traduction : « Bien que les règlements du festival interdisent tout film contenant des traces de propagande politique ou religieuse (formule sibylline), et avec elle, une bonne partie de la production 'documentaire et expérimentale' qu'il proclame convoquer, quelques titres d'un certain intérêt social ont su se glisser entre le désordre de films anodins qui épuisent la patience de ceux qui vont quotidiennement à l'Auditorium. » José Wainer et Mario Handler, « VI Festival del SODRE. Una pizca de interés social » *Semanario Marcha*, 14 mai 1965, p. 15.

critiques de José Wainer à l'égard du festival du SODRE. Au-delà de la censure locale, José Wainer fait des remarques générales concernant le programme du festival. En effet, il considere que celui-ci comporte toujours le même type de films, temoignant du peu de place que le secteur public comme le secteur privé laisse à la diffusion du Nouveau cinéma latino-americanin. José Wainer revendique la présence d'intéressants films d'animation[283] mais, d'un point de vue général, il considère que :

> Poco importan el nombre del Festival: llegado a su séptima edición parece ocioso, ya, definir, el contenido de sus adjetivos (documental, experimental, internacional). Ni separadamente, ni sumados, o combinados, ni aún confrontados con la realidad de los films que se exhiben, admitirían, un deslinde rígido, y preciso... Ciertas cláusulas diacrónicas del reglamento, pongamos por caso, puestas para excluir países y géneros, según móviles no siempre académicos[284].

2. *Cine Arte del Sodre (1965-1979). Des archives cinématographiques nationales: la période « Hintz »*

Après le départ de Danilo Trelles en 1963 du Cine Arte, l'institution est devenue orpheline de direction jusqu'en août 1965, lorsque Eugenio Hintz, référent historique du Cine Club del Uruguay et de la Cinemateca Uruguaya, prend ses fonctions. La nouvelle a été rapportée avec enthousiasme par les critiques spécialisés, lesquels ont remarqué trois faits qui ont résolument modifié les activités de cette institution. Premièrement, l'accord passé avec les distributeurs qui permet la projection dans les salles de cet établissement public des films, jusqu'alors réservés au domaine des exploitants privés.

Deuxièmement, les projections du « cinéma national » sont mises en avant, d'autre part, il

[283] José Wainer, « Festival del Sodre Animación », *Semanario Marcha*, 12 mai 1967, p. 27.
[284] Notre traduction : « Le nom du festival importe peu : une fois arrivé à sa septième édition, il semble inutile, désormais, de définir son contenu avec des adjectifs (documentaire, expérimental, international). Ni séparément, ni ajoutés, ni combinés, ni même confrontés à la réalité des films exposés, ils admettraient, une délimitation rigide et précise ... Certaines clauses diachroniques de la réglementation, par exemple, visent l'exclusion de certains pays et genres , selon des mobiles pas toujours académiques. » José Wainer, « Festival del Sodre Parientes y amigos », *Semanario Marcha*, 05 mai 1967, p. 27.

était question de la sauvegarde de « viejas películas uruguayas, a veces de importancia histórica, [que] han desaparecido por motivos diversos (como los incendios de Glücksmann y Uruguay al Día) o se echan a perder actualmente en manos de particulares sin medios aptos de conservación. “Se trata de un patrimonio nacional”, dice Hintz sepultado entre papeles, “que no podemos resignarnos a perder” ».[285] Outre les projections réalisées dans les théâtres du SODRE, entre la fin de 1965 et le début de 1966, les premières rétrospectives du cinéma national ont lieu dans les salles de la troupe de théâtre *La Máscara* et au Salon national du livre, renforçant ainsi les productions uruguayennes existantes jusqu'à ce moment[286]. Rappelons que Hintz a été l'un des principaux référents du Cine Club del Uruguay et le protagoniste du débat sur la nécessité d'intégrer les titres nationaux dans les collections présentées à la FIAF au début des années 1950, aux effets d’un échange international. Sa nouvelle position à la direction de Cine Arte del SODRE va renouveler cette même vocation dans le secteur public.

Enfin, troisièmement, Eugenio Hintz introduit dans sa proposition la nécessité de créer « une archive cinématographique nationale ». Il s’agit de la première fois où une telle question se pose au sein des cinémathèques en Uruguay. Un an après sa prise de fonction, il met en garde dans un article sur :

> la impostergable necesidad de salvaguardar los restos de ese patrimonio nacional, muy diezmado por negligencia, desinterés y diversas catástrofes … no se trata de rescatar un material más o menos curioso para regocijo de futuras generaciones, sino de crear un archivo histórico de cinematografía que permita a especialistas de distintas ramas (sociólogos, historiadores, cineístas, etc.), utilizarlos con fines de trabajo[287].

Dans les années 1960, Hintz est une personnalité de premier plan dans le domaine du cinéma national. Depuis sa création, en 1950, il a été membre de l'Institut de cinématographie de

[285] Notre traduction : « de vieux films uruguayens, parfois d'importance historique, [qui] ont disparu pour diverses raisons (comme les incendies de Glücksmann et de *Uruguay al día*) ou sont actuellement gâchés entre les mains de personnes qui n’ont pas le moyens de conservation appropriés. “C'est un héritage national”, dit Hintz, enfoui dans ses papiers, “que nous ne pouvons pas nous résigner à perdre”. » Raúl Gadea, « Cine Arte Resucita » *Semanario Marcha*, Montevideo, 24 avril 1966, nº 1301, p. 27.

[286] Voir troisième partie de cette thèse.

[287] Notre traduction : « l'urgence de sauvegarder les vestiges de ce patrimoine national, fortement décimés par la négligence, le désintérêt et diverses catastrophes ... Il ne s'agit pas de sauver plus ou moins un matériel curieux qui ferait la joie des générations futures, mais de créer une archive historique de la cinématographie permettant à des spécialistes de différentes branches (sociologues, historiens, cinéastes, etc.) de les utiliser à des fins professionnelles. » Eugenio Hintz, « A la búsqueda del cine nacional perdido » *Revista del Sodre*, Montevideo, SODRE, novembre 1966, p. 55.

l'Université de la République, dirigé par le professeur de Biologie générale et expérimentale de la Faculté des humanités et sciences, Rodolfo Tálice[288], menant un volumineux travail de production cinématographique scientifique et institutionnelle. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, il était un référent pour les ciné-clubs en Uruguay depuis les années 1940.

À cette époque, l'Uruguay comptait déjà différentes initiatives publiques, associées à la production et à la collecte d'une filmographie locale. Parmi celles-ci, on retrouve le Département de photo-cinématographie du ministère de l'Instruction publique, la Section de phonographie et de cinématographie scolaires du Conseil national de l'enseignement primaire et normal et l'Institut de cinématographie de l'Université de la République. Cet article de Hintz révèle, pour la première fois, un intérêt particulier pour la création d'une « cinémathèque nationale », destinée à collecter des enregistrements cinématographiques produits jusqu'à ce moment en Uruguay. Il souligne que :

> La tarea de recuperación del cine uruguayo aparece como sumamente dificultosa y no puede, por lo tanto, ser postergada. Los días perdidos suelen ser decisivos. Si algo queda aún de la cinematografía nacional -y hay razones para suponer que es así-, es indispensable descubrirlo y reunir las películas recuperadas con vistas al archivo cinematográfico nacional. Esto supone, desde luego, la salvaguardia de todos aquellos films uruguayos, sin excluir los de producción más reciente, teniendo en cuenta que las películas de hoy serán las primitivas del mañana[289].

Dans les réflexions faites par Hintz à propos du début du travail de collecte, il met en évidence des producteurs pionniers du cinéma local, tels que Félix Oliver ou Lorenzo Adroher, ou encore des collectionneurs comme Fernando Pereda. Il souligne également le besoin de connaître d'autres sources et preuves de la production cinématographique comme les documents d'époque ou des témoignages des protagonistes et leurs héritiers. Dans une certaine mesure, Hintz reconnaît dans cet univers un ensemble d'éléments qui vont lui permettre d'élaborer son projet d'archives cinématographiques nationales. Bien qu'il s'occupe également de « la production la

[288] Pour plus d'information sur l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République voir : I. Wschebor, 2013, 2016 et 2018.

[289] Notre traduction : « La tâche de récupérer le cinéma uruguayen apparaît extrêmement difficile et ne peut donc pas être reportée. Les jours perdus sont généralement décisifs. S'il reste quelque chose de la cinématographie nationale - et il y a des raisons de supposer qu'il en est ainsi - il est essentiel de la découvrir et de rassembler les films récupérés en vue des archives cinématographiques nationales. Cela suppose, bien entendu, la sauvegarde de tous ces films uruguayens, sans exclure ceux de production plus récente, en tenant compte du fait que les films d'aujourd'hui seront les primitifs de demain. » Eugenio Hintz, *op. cit.*, p.56.

plus récente », sur laquelle il déclare que l'institution a incorporé le film *José Cúneo. Trayectoria de un pintor*[290], la mise en valeur des films produits jusqu'à ce moment, dont il a lui-même été un acteur décisif, est restée en arrière-plan. Malgré la remarque générale qu'il a faite au départ sur l'importance des documents cinématographiques pour des domaines d'études très différents, il donne la priorité, sans aucun doute, aux films réalisés dans la période initiale de l'histoire du cinéma et, en particulier, à ceux qui constituent les titres d'une possible filmographie des débuts du cinéma uruguayen[291].

Mariana Amieva a souligné à quel point les chroniques sur le cinéma uruguayen produites par des représentants des générations des années 1950 et 1960, tels que José Carlos Álvarez, Manuel Martínez Carril ou Guillermo Zapiola, ont cherché à minimiser explicitement ce qui a été produit dans les premières décennies du XX^{e} siècle. Mariana Amieva explique ce phénomène comme une opération de légitimation de la production cinématographique réalisée par le groupe de membres des ciné-clubs qui avait développé un cinéma « amateur » depuis le milieu du XX^{e} siècle[292]. Les réflexions de Hintz sur la priorisation de la collection de films produits dans la période initiale de l'histoire du cinéma nous montre une autre facette de ce besoin de légitimation et de construction d'une identité dans le champ culturel de ces années, à partir de l'exercice de contraste avec la filmographie qui les a précédé dans le passé.

Hintz fait spécifiquement référence à des titres tels que *Inauguración del Monumento a Artigas* et *Transmisión de mando presidencial* (tous deux produits en 1923) et à l'offre du collectionneur privé, Fernando Pereda, de *El jefe de vanguardia del Ejército Sur, Coronel Basilicio Saravia, su Estado Mayor y su escolta* (1904). Le directeur du Cine Arte ajoute à la liste des acquisitions récentes le dépôt fait par Mme Luisa Ramírez de Pacheco du film *Del Pingo al Volante* (Kouri, 1929), du film publicitaire *Instalación de una turbina General Electric en la Usina Eléctrica de Montevideo* de Cine Universitario et le don du négatif et d'une copie des fragments du long métrage *Almas de la Costa* (Juan Antonio Borges, 1924) du Cine Club del

[290] *José Cúneo. Trayectoria de un pintor* (Direction Eugenio Hintz, Photographie Ferruccio Musitelli, 1957)
[291] Pendant la deuxième moitié de la décennie de 1960, moment où Hintz synthétise ce premier projet de création des archives cinématographiques nationales, une transformation de la cinématographie uruguayenne c'est produite ainsi que le développement d'un cinéma politique lié aux tendances du Nouveau cinéma latino américain. Les archives de cette cinématographie seront analysées dans la troisième et quatrième partie de cette thèse. Pour plus d'information, voir : Cecilia, Lacruz, *op. cit.* ; Pablo Alvira , *op. cit* et Béatriz Tadeo Fuica, *op. cit*.
[292] Mariana Amieva, *op. cit.*

Uruguay.

Les titres indiqués soulignent que Hintz inclut dans son initiative les différents acteurs publics et privés qui, à l'époque, encouragent le développement de la cinématographie locale, à savoir, certains collectionneurs, héritiers et protagonistes des productions les plus primitives ou des plus grands ciné-clubs. Les remarques de Hintz mettent également en évidence ses idées par rapport à la préservation des œuvres. Ses conceptions sur la conservation donnent la priorité à des titres bien précis, alors que l'identification des archives entièrement produites par les institutions reste en seconde place. Dans une note en marge de l'article, l'auteur indique que :

> no se puede dejar de mencionar el archivo de la ex-División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública, incorporada en fecha no muy lejana al SODRE. Se guardan allí los negativos de unas 60 películas filmadas por esa organización -sobre cuya actividad correspondería extenderse en algún momento más oportuno- donde aparecen personalidades como Baldomir, Amézaga, Joanicó, Berreta, etc. que ya han ingresado a la historia del país[293].

Si l'on analyse quantitativement le panorama présenté dans l'article, ce qui est indiqué dans cette note constitue le volume le plus significatif de ce qui, à l'époque, est conservé en termes de boîtes cinématographiques produites au niveau national. Le département de photo-cinématographie du ministère de l'Instruction publique s'est créé comme département de photographie du ministère de l'Industrie en 1912, passant plus tard sous la responsabilité du ministère des Affaires étrangères en tant que division photo-cinématographique. Cette section est transférée au ministère de l'Instruction publique en 1935 ainsi que tous les fonds d'archives d'images fixes et animées produites jusqu'à ce moment-là[294]. Cet ensemble important d'images a été donné au SODRE en 1960 et au Cine Arte dix ans après et constitue probablement les principaux fonds d'archives d'images des premières décennies du XX^{e} siècle en Uruguay. Ce

[293] Notre traduction : « on ne peut pas manquer de mentionner les archives de l'ancienne Division photo cinématographique du Ministère de l'Instruction Publique, incorporées il n'y a pas très longtemps au SODRE. Les négatifs d'une soixantaine de films tournés par cette organisation y sont conservés et apparaissent des personnalités telles que Baldomir, Amézaga, Joanicó, Berreta, etc. qui sont déjà entrées dans l'histoire du pays. » Hintz, *op. cit.*, p. 59.

[294] Concernant les difficultés du cinéma de s'inscrire dans les politiques publiques de production d'images pendant les premières décennies du XX^{e} siècle et les précédents de la production d'images dans les administrations publiques voir : G. Torello, *op. cit*. Concernant les aspects associés à la production photographique voir : C. E. Von Sanden « La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930 » dans Magdalena Broquetas (coord.) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*, Montevideo, 2011.

transfert n'est pas consigné dans le catalogue présenté par Cine Arte dans le rapport institutionnel du SODRE de 1963 puisque, comme nous le verrons par la suite, les fonds ont été unifiés quelques années plus tard.

Les inquiétudes de Hintz se sont surtout portées sur les titres des œuvres plus anciennes, laissant cette volumineuse collection incorporée au SODRE depuis lors sur une note en marge de son texte. C'est une vision de la préservation cinématographique certainement influencée par la pensée cinéphile intéressée par la récupération d'œuvres produites dans les périodes historiques précédentes, qui étaient orphelines en termes de préservation institutionnelle et permettaient d'inventer une tradition cinématographique, dont la cinéphilie des années 1950 et 1960 avait besoin pour la consolidation d'une communauté à ce moment là.

À partir du projet de Hintz se visualisent des transformations ainsi que des continuités quant aux méthodes de collecte qui avaient caractérisé le Cine Arte ou la Cinemateca Uruguaya entre les années 1940 et 1950. Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, ces organisations se sont affiliées à la FIAF, et ont pour mission principale la collecte des œuvres complètes pour leur diffusion et circulation dans l'environnement cinéphile local. Il convient de signaler qu'au départ, les titres internationaux prévalent dans leurs intérêts de collecte. La tâche de conservation du cinéma national proposée par Hintz en 1966 montre un nouvel intérêt pour la création des fonds d'archives patrimoniales. Cette activité repose toujours sur la préservation de certains titres, particulièrement cités dans les témoignages existants et les références des premières tentatives d'histoires d'un cinéma local à l'époque.

En revanche, comme le montre cette note en marge du texte, le SODRE dispose déjà d'une collection volumineuse, d'une valeur patrimoniale incontestable au niveau local. Elle est composée de productions institutionnelles qui témoignent des différentes initiatives de l'État pour montrer que le cinéma n'était pas seulement un répertoire de films produits par des cinéastes ou des amateurs, mais aussi un moyen d'enregistrer et de diffuser des actions des secteurs public et privé dans la société contemporaine[295]. Le projet de Hintz concernant les archives cinématographiques du Cine Arte del SODRE a été un tournant décisif, où le cinéma national est de nouveau au centre de ses inquiétudes. Comme nous l'avons vu, cette inquiétude du cinéphile

[295] Pour plus d'information sur les relations entre les premiers registres cinématographiques et la configuration des discours sur la nation voir : Georgina Torello, *La conquista…. op. cit.*

était déjà présente auparavant, lors de la fondation de la Cineteca de Cine Independiente, issue du secteur associatif du Cine Club del Uruguay. Son inquiétude s'est maintenant déplacée vers le secteur public par le biais du poste qu'il vient d'occuper.

3. *Le prétexte « culturel » pour échapper à la politique : les nouveaux enjeux internationaux*

L'intérêt de Hintz pour les archives cinématographiques produites au niveau national n'a pas limité son activité dans un sens endogène. Au cours de ses premières années occupées à la direction du Cine Arte, il se consacre à régler les questions administratives avec la FIAF, en renouant les relations avec cette organisation internationale. Il s'occupe ainsi de régler les questions relatives aux cotisations impayées à la FIAF. L'absence d'équipe de direction dans l'organisation depuis deux ans n'avait pas permis de suivre les paiements. En ce sens, diverses difficultés étaient également liées à la dévaluation de la monnaie uruguayenne, comme conséquence de la crise économique ainsi qu'aux obstacles de l'organisation pour faire des virements de fonds à l'étranger.

Les directives de Hintz vis-à-vis de la FIAF au cours de cette période présentent à la fois des éléments de continuité et de changement par rapport à la période de Trelles. D'une part, le nouveau directeur suit une politique d'échanges, afin que les films appartenant au réseau de la FIAF puissent être vus en Uruguay. D'autre part, comme nous l'avons remarqué, parmi les objectifs de son projet, il donne la priorité à la collecte de films nationaux[296]. À cette époque, la plupart des cinémathèques latino-américaines sont en dehors du réseau FIAF. Bien qu'Eugenio Hintz ait essayé de ne pas se dissocier de la fédération, il maintient une attitude critique par rapport au faible niveau d'échanges que cette organisation avait eu avec l'Amérique latine. Il organise notamment en 1968 un événement pour commémorer les 25 ans du Cine Arte cherchant ainsi à activer les systèmes de prêt de la FIAF, afin que l'ensemble des films diffusés par ce réseau puisse être vu localement. Après avoir remercié Jacques Ledoux de lui avoir fait parvenir le film *Geheimnisse einer seele* en cadeau, il lui manifeste sa déception par rapport aux activités

[296] Correspondance entre Hintz et le Secrétariat et la Présidence de FIAF, Montevideo - Bruxelles, 1965. Archives FIAF.

de relations internationales précédentes. « Le Festival FIAF n'a pas été un très gros succès, mais nous avons reçu, tout de même, des films de plusieurs pays -quelques-uns fort intéressants »[297].

De la même manière de ce qui s'est passé quelques années auparavant, suite à une demande de Trelles à la FIAF, certaines restrictions concernant les prêts de films sont directement liées à leur diffusion à la télévision. Dans la mesure où le SODRE cherche, dans les années 1960[298], à développer des activités visant à renforcer également sa chaîne de télévision, la possibilité d'inclure des films dans la programmation de la chaîne publique est un problème difficile à résoudre, compte tenu des protocoles établis par la FIAF à l'époque. Cependant, le directeur du Cine Arte reconnaît que, pour la première fois, les échanges faits pour le festival de 1968 témoignent d'une réelle volonté de collaboration.

Hintz avait participé à des activités de coopération internationale entre les archives cinématographiques, en tant que représentant de la Cinemateca Uruguaya, au cours de la période précédente. Son passage par le SODRE lui permet également de rapprocher, de manière amicale, l'activité de ces deux organisations, initialement durement opposées. Depuis le milieu des années 1960, il s'intéresse à la création des outils de communication entre la FIAF et l'ensemble des cinémathèques qui s'étaient séparées de la fédération, suite au conflit avec Langlois et à sa séparation en 1960.

En 1965, cet ensemble de cinémathèques fonde l'Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), visant l'établissement d'un réseau d'échanges continental. À cette époque, le SODRE et la Cinemateca de Cuba sont les seules institutions d'Amérique latine faisant partie de la FIAF[299]. Les efforts de Hintz à ce stade donnent un aperçu de sa vision politique concernant l'insertion des archives cinématographiques sur le plan international. D'un point de vue général, il s'agissait premièrement d'accéder aux principaux titres de l'histoire du cinéma pour sa diffusion en dehors du circuit commercial. Deuxièmement, au cours de cette nouvelle étape du Cine Arte, le rétablissement des liens avec la FIAF s'est également orienté vers la mise en place d'une alliance avec un réseau de cinémathèques à vocation strictement culturelle.

---

[297] *Correspondance d' Eugenio Hintz à Jacques Ledoux*, Montevideo, 13 juillet 1968. Archives FIAF. Le texte original est en français.

[298] *Correspondance de Danilo Trelles à Jerzy Toeplitz*, 18 décembre 1962. Archives FIAF.

[299] Fabián Núñez, 2015, p. 63-81. Fabián Núñez, « Unión de Cinematecas de América Latina. Reflexòes sobre o seu processo histórico (1965-1984) » *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Montevideo : FHCE, nº5, 2020, p. 163-183.

Fabián Núñez a analysé le processus de création et de développement de l'Unión de Cinematecas de América Latina. Il souligne que cette organisation a été fortement influencée par la croissance du cinéma politique et militant sur le continent au cours des années 1960[300] et, probablement, les mesures prises par Hintz ont cherché à affaiblir la présence internationale de ces nouveaux cinéastes émergents. Quelques événements parallèles montrent la consolidation progressive de cette vision des relations internationales au sein du SODRE, qui cherche à affaiblir la présence croissante du cinéma politique au niveau régional. Le premier de ces événements a lieu dans la période précédant la prise du poste de Hintz, lorsque le film *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) est exclu du Festival du film documentaire et expérimental du SODRE, en raison de son contenu politique et, le second en 1967, lorsque le film *Elecciones* (Mario Handler et Ugo Ulive, 1967) est exclu de ce festival pour les mêmes motifs[301].

Les démarches de Danilo Trelles, qui lui ont permis une large diffusion des films produits en Europe de l'Est pendant les années 1950, témoignant d'une certaine indépendance vis-à-vis les orientations politiques du gouvernement en place, semblent trouver leurs limites depuis la première moitié des années 1960.

Malgré les actions de Hintz en faveur de la FIAF, au détriment du développement politique de l'Unión de Cinematecas de América Latina, le directeur du Cine Arte reconnaît que les liens de ce réseau international, n'ont pas, jusqu'à présent, encouragé le développement des cinémathèques en Amérique latine. La position de Hintz vise le renforcement décisif des cinémathèques en Amérique latine, mais dans le cadre d'un programme orienté par les préceptes historiques de la FIAF et loin du projet du cinéma politique influent dans la nouvelle cinématographie du continent. Au cours des premières années de sa gestion, Hintz s'efforce de rapprocher l'organisation régionale des cinémathèques à la fédération internationale. Contrairement à la période précédente, c'est Cine Arte, à ce moment-là, qui entretient un lien étroit avec la FIAF[302].

Fabián Núñez a étudié le processus de création et d'évolution de l'Unión de Cinematecas de América Latina dès 1965 à la fin de la décennie suivante, montrant comment ce réseau

[300] *Idem*.
[301] Voir troisième partie de cette thèse.
[302] Correspondance entre Eugenio Hintz et Jacques Ledoux, 1969-1970. Archives FIAF.

régional a accompagné la radicalisation politique de la génération de cinéastes qui, dans les années 1960, se sont tournés vers le cinéma politique. En ce sens, il est probable que les actions de Hintz, pendant la période embryonnaire de l'Unión de Cinematecas de América Latina, visant à fusionner cette organisation à la FIAF avaient pour but d'affaiblir cette nouvelle hégémonie du cinéma politique, en inscrivant les cinémathèques voisines dans un réseau culturel plus large sur le plan international.

Ce rapprochement des cinémathèques vers la FIAF vise à mettre en exergue la promotion du cinéma en tant que produit culturel, artistique ou patrimonial et à réduire l'expansion du cinéma politique et militant, dans un contexte de crises politiques marqué par les dictatures en Amérique Latine[303]. D'autre part, comme indiqué précédemment, le SODRE et la Cinémathèque cubaine, sont les seules cinémathèques latino-américaines à rester associées à la FIAF, après la crise survenue en 1960. L'intérêt de la FIAF de maintenir des contacts est également lié à sa crainte de perdre de l'influence dans cette région. Au cours de ses premières années de mandat, Hintz doit négocier les moyens de régler les dettes du SODRE auprès de la FIAF et, en 1966, les mesures adoptées par les congrès de la FIAF, associées au maintien du SODRE, ont été franchies[304].

La fédération internationale cherche à ne pas perdre complètement sa sphère d'influence ainsi qu'à réintegrer les cinémathèques latino-américaines. Les négociations afin que le SODRE conserve son adhésion, malgré les dettes contractées, et la création de l'Unión de Cinematecas de América Latina, par les cinémathèques qui ont quitté la FIAF, relancent les débats sur la crise des années 1960. Ernest Lindgren, du British Film Institute, envoie une lettre à Hintz, en juin 1966, en lui disant qu'il le considérait comme la seule personne vraiment engagée et leader des cinémathèques en Amérique du Sud. Bien que les cinémathèques, et Hintz lui-même, aient exprimé leurs difficultés pour faire face aux exigences de la fédération en termes d'honoraires et de frais de virements d'argent, certains délégués européens précisent que le conflit avec la FIAF est avant tout à caractère politique. Lindgren souligne, en 1966, que les difficultés évoquées par Hintz, concernant les contraintes financières pour maintenir l'adhésion à la FIAF ainsi que l'impossibilité d'établir des liens étroits, étant donné l'éloignement des centres d'influence de la fédération, sont des questions qui ont été historiquement soulevées par la FIAF.

[303] Fabián Núñez, *op. cit*.
[304] Correspondance entre Eugenio Hintz et Jerzy Toeplitz, 1965-1966. Archives FIAF.

Cependant, Ernest Lindgren estime que l'Amérique latine n'a jamais sérieusement assuré sa participation à la FIAF, malgré les diverses options que l'organisation lui avait proposées. Il affirme « we have tried for many years to gain your cooperation »[305]. Dans sa lettre, il signale les facilités accordées par la FIAF à l'Amérique latine, telles que la possibilité de réduire la cotisation de 50 % et que l'autre moitié soit au profit de la section latino-américaine ou l'ouverture d'un compte bancaire au nom de la FIAF dans les banques locales afin que les adhérents puissent faire les virements d'argent. Il indique ensuite que malgré ces mesures, la participation économique de ces pays avait toujours été irrégulière. Il remarque : « They have simply accepted as devices for indefinitely prolonging a situation in which you pay nothing at all towards our work. Furthermore, all this suggestions have come from our side, in an effort to meet you, but no South American film archives ever makes suggestions of its own as to how it might meet its obligations to the Federation (...) »[306].

Il conclut donc que dans le cas de l'Amérique latine, il y a un manque de sérieux et d'intérêt. Jacques Ledoux réaffirme la position d'Ernest Lindgren quand, en mars 1968, il affirme expressément que la création de l'UCAL s'est faite avec le soutien de Langlois, et que, c'est peut-être pour cette raison que le SODRE n'avait pas été invité. Dans ce contexte, il suggère à Hintz de rappeler à ses collègues d'Amérique latine que Langlois avait perdu son poste en France[307]. Germán Silveira montre le climat d'inquiétude au sein de la FIAF, quant à la création de l'UCAL avec son profil « anticolonialiste », exprimé dans plusieurs documents, qui mettent en relation directe les nouvelles expressions culturelles et cinématographiques avec un programme de transformation politique[308].

Malgré les objections évoquées, Hintz et le secrétariat de la FIAF se sont efforcés de relier les cinémathèques latino-américaines à la fédération. Au vu des congrès que l'UCAL et la FIAF tiendraient en 1969, le directeur du Cine Arte demande l'avis du secrétaire exécutif de la FIAF pour développer une stratégie d'unification des deux organisations. À cette date,

---

[305] Notre traduction : « nous avons essayé pendant de nombreuses années de gagner votre coopération ». Correspondance d 'Ernest Lindgren à Eugenio Hintz, 10 juin 1966, Archives FIAF.

[306] Notre traduction : « Ils ont simplement accepté comme excuse pour prolonger indéfiniment une situation dans laquelle vous ne payez rien du tout pour notre travail. De plus, toutes ces suggestions sont venues de notre côté, dans le but de vous rencontrer, mais aucune cinémathèque sud-américaine ne fait jamais de suggestions quant à la manière dont elle pourrait remplir ses obligations envers la Fédération. » *Idem*.

[307] Correspondance de Ledoux à Eugenio Hintz, 18 mars 1968, Archives FIAF.

[308] Germán Silveira, *op. cit.*, p. 165-170.

l'Amérique latine compte 11 cinémathèques (hors le SODRE et la Cinémathèque cubaine, déjà membres de la FIAF), qui pouvaient bien rejoindre la fédération internationale. « As I think, and it has been suggested, an agreement through wich all these organizations could join -or rejoint- FIAF, would be highly desirable. There's no reason at all why the Federation should have members spread around the world, ignoring this continent »[309]. Hintz ajoute que, compte tenu que la FIAF est particulièrement intéressée à relier l'Amérique latine, il convient de savoir qu'après la création de l'UCAL certaines cinémathèques latino-américaines comme l'argentine, l'uruguayenne ou encore la brésilienne, se sont considérablement développées et les autres agissent sous cette sphère d'influence.

Elles ont l'avantage de pouvoir échanger des films sans qu'aucun paiement d'adhésion ne soit requis. Bien que les cinémathèques aient reconnu qu'elles avaient un horizon restreint et continental, la réalité n'avait pas changé pour ces institutions du fait de leur appartenance au réseau FIAF, étant donné que « The federation has never done too much for circulated among the latin american members »[310]. Hintz évoque ainsi la situation en Amérique latine par rapport à la FIAF et propose de rechercher des liens de rattachement, lors d'une réunion préliminaire au congrès de l'UCAL. Ledoux répond favorablement à cette proposition, en suggérant des formes de soutien aux cinémathèques latino-américaines afin de réduire les coûts des contre-types[311]. Dans le même sens, les représentants de la FIAF ont essayé de rassembler la présence latino-américaine au congrès de 1969 ainsi que de tenir une session pour traiter spécifiquement les problèmes de cette région[312].

La démarche de Hintz pour tenter une approche entre l'UCAL et la FIAF n'a pas été fructueuse. La différence entre les deux projets revêt une signification politique. Cine Arte retire son adhésion à l'organisation latino-américaine en 1974, car « en la última reunión celebrada en la ciudad de Caracas -Venezuela-, ponencias de contenido político-ideológico [apartaron a la organización] de su finalidad específica, inmiscuyéndose en la política interna de países

[309] Notre traduction : « Comme je pense, et cela a été suggéré, un accord à travers lequel toutes ces organisations pourraient adhérer -ou rejoindre- la FIAF, serait hautement souhaitable. Il n'y a aucune raison pour que la Fédération ait des membres répartis dans le monde entier, ignorant ce continent ». *Correspondance d'Eugenio Hintz à Jacques Ledoux*, 25 février 1969, Archives FIAF.

[310] Notre traduction : « La fédération n'a jamais trop fait pour les membres latino-américains ». *Idem*.

[311] *Correspondance d' Eugenio Hintz à Jacques Ledoux*, 24 mars 1969, Archives FIAF.

[312] *Correspondance de Jacques Ledoux à Eugenio Hintz*, 6 août 1968, Archives FIAF.

hermanos latinoamericanos »[313]. À ce moment-là, Hintz exprime publiquement son rejet à l'égard des positions de l'UCAL[314]. Il convient de signaler qu'à cette date, le coup d'État et l'installation de la dictature militaire avaient déjà eu lieu en Uruguay et le SODRE s'encadrait dans la nouvelle politique de communication mise en place par le régime dictatorial.

4. Incendies et reconstruction des archives

Deux événements ont un impact décisif sur l'avenir du Cine Arte del SODRE au cours de la première moitié des années 1970. En 1971 et 1974, deux incendies ravagent une grande partie des installations du SODRE. Ainsi, les différentes activités exercées par l'entité se sont vues conditionnées du point de vue matériel et institutionnel par les travaux de reconstruction nécessaires suite aux deux incendies. L'incendie de 1974 endommage particulièrement la collection de films.

Incendie du SODRE en 1974. Correspondance entre Eugenio Hintz et la FIAF. Archives FIAF.

[Image 4]

[313] Notre traduction : « lors de la dernière réunion tenue dans la ville de Caracas -Venezuela-, des conférences à contenu politico-idéologique [ont éloigné l'organisation] de son but spécifique, [et ils se sont immiscés] dans la politique intérieure des pays frères d'Amérique latine. » Notification des délégués et président du SODRE Coronel Gustavo Ferrand et architecte Emilio Massobrio à la FIAF, 21 novembre 1974. Archives FIAF.
[314] *Idem*.

La presse de Montevideo se réveille le 5 janvier 1974 avec la nouvelle d'un incendie qui a complètement détruit la collection de films du SODRE. Les journaux soulignent que le veilleur de nuit d'un immeuble situé à proximité du siège du SODRE - sur les rues Mercedes et Andes où se trouvaient alors les archives du Cine Arte - s'était plaint de la présence d'un épais nuage de fumée dans le deuxième étage de l'immeuble. Les pompiers ne réussissent à sauver que quelques films 16 mm, mais ils ont tout de même contrôlé le feu, pouvant ainsi sauvegarder la collection de partitions musicales, la discothèque et la photothèque[315]. Alors que certains articles des journaux parlent d'une collection d'environ 300 films, le journal *El País* risque le chiffre de 800. Si l'on revient sur l'inventaire de 1963, on sait qu'à cette date le SODRE compte déjà plus de 500 films et, compte tenu des activités développées par Hintz depuis le début de son mandat, il est probable que la collection ait augmenté en 1974.

Certains articles de la presse attribuent l'origine de l'incident à l'auto-combustion de films en nitrate de cellulose, mais le journal *El País* associe cet incident à un autre qui s'est produit en 1971 où la salle de l'auditorium a pris feu, affaiblissant considérablement l'activité du SODRE au cours de ces années. *El País* souligne qu' « a partir de aquellos fuegos de 1971, los directivos de Cine Arte cumplieron insistentes gestiones para trasladar los archivos de ese Departamento a otro local más apropiado (menos sujeto a riesgos) que los viejos estantes de Mercedes y Andes »[316]. Hintz informe qu'à cette époque « el flamante depósito en el predio que ocupa Canal 5 sobre Bulevar Artigas » était sur le point d'être achevé. [317] Cependant, l'article du journal remarque que :

> los demorados ritmos uruguayos, esos que suelen tomarse años para una labor de salvaguardia indispensable que en otras latitudes se cumple en pocos meses, son hoy los responsables de una pérdida que la cultura nacional sabrá lamentar… El depósito nuevo a punto de terminarse, deberá esperar décadas para poder cobijar una lista de films como los

[315] « En un incendio desatado ayer en la madrugada se perdió la valiosa cinemateca del SODRE » *El País*, 5 janvier 1974. « Films invalorables se quemaron en el SODRE », S.d., Articles de presse envoyé à la FIAF. Archives FIAF.
[316] Notre traduction : « à partir de ces incendies de 1971, les directeurs du Cine Arte ont déployé d'énormes efforts pour déplacer les archives de ce département vers un autre endroit plus approprié (moins sujet aux risques) que les anciennes étagères situées [à l'angle de la rue] Mercedes et de la rue Andes. » J.A., « Ayer se quemaron los archivos. Así se perdieron más de ochocientas películas » *El País*, Montevideo, 5 de enero de 1974, p. 8. Articles de presse envoyés à la FIAF. Archives FIAF.
[317] Notre traduction : « le tout nouvel espace aménagé sur l'immeuble occupé par Canal 5 sur Boulevard Artigas » *Idem.*

que se hicieron humo hace pocas horas[318].

La critique du journal *El País* à l'encontre de la décision de l'État en matière de patrimoine public a signifié aussi l'impossibilité de :

> retroceder a viejas temporadas del SODRE, donde Cine Arte era una manera de ingresar al universo expresionista alemán, el realismo poético de la pre-guerra francesa, a los comienzos del realismo sueco de los años 40, el mejor cine de marionetas checo, a los grandes documentaristas escandinavos y holandeses, a mucho testimonino del período nazi, a varios testimonios del viejo cine ruso, a maestros de la escuela documental norteamericana[319].

La perte était encore plus grave dans la mesure où de nombreux exemplaires étaient uniques en Amérique du Sud et même dans le monde entier. Un autre point particulièrement pertinent que l'article souligne concerne l'existence d'un accord tacite entre le Cine Arte et la Cinemateca Uruguaya, selon lequel les institutions ne devaient pas acquérir les mêmes titres avec l'objectif d'augmenter l'ensemble de films disponibles dans le pays hors du circuit commercial.

Les comparaisons des catalogues analysés dans le chapitre précédent montrent une grande divergence entre les deux cinémathèques. Les conflits permanents entre les deux institutions au cours des années 1950 ne semblent pas refléter un accord tacite sur leurs politiques d'acquisition. Cependant, avec le renouvellement des équipes de direction des institutions au milieu des années 1960, une synergie s'est sûrement mise en place pour déterminer la modalité de reconstruction des archives du SODRE dans la période ultérieure. En effet, comme nous le verrons, cette institution s'est concentrée sur la collection de films produits en Uruguay, pendant les étapes les plus primitives, pour sa part, la Cinemateca Uruguaya conserve une collection internationale et rassemble une grande partie du cinéma produit dans le pays, dans le domaine des ciné-clubs.

---

[318] Notre traduction : « les rythmes uruguayens retardés, ceux qui prennent habituellement des années pour une tâche de sauvegarde indispensable, qui sous d'autres latitudes est accomplie en quelques mois, sont aujourd'hui responsables d'une perte que la culture nationale regrettera ... Le nouveau dépôt, sur le point d'être terminé, devra attendre des décennies pour pouvoir abriter une liste de films comme ceux qui sont partis en fumée il y a quelques heures. » *Idem*.

[319] Notre traduction : « remonter aux anciennes saisons du Cine Arte du SODRE, qui était une manière d'entrer dans l'univers expressionniste allemand, le réalisme poétique de la pré-guerre en France, le réalisme suédois du début des années 1940, le meilleur cinéma de marionnettes tchèque, les grands réalisateurs de documentaires scandinaves et hollandais, beaucoup de témoignages de la période nazie, plusieurs témoignages de l'ancien cinéma russe, des professeurs de l'école du documentaire nord-américain. » *Idem*.

Dès ses premières communications sur le sujet, Hintz signale qu'il fallait saisir cette crise comme une opportunité et accélère tous ses efforts pour l'achèvement définitif des nouveaux dépôts. Il initie des contacts tant avec la FIAF qu'au niveau local pour l'acquisition de nouveaux films. En avril 1974, les conseiller et président du SODRE, Gustavo Ferrano et Emilio Massori informent Jacques Ledoux de la FIAF « de la regrettable disparition de la cinémathèque du Cine Arte del SODRE à la suite d'un incendie survenu au début de cette année ». Ils soulignent que les pertes étaient « incalculables » étant donné que la collection avait entièrement brûlé. Au moyen d'une note, ils font une demande formelle à la FIAF afin de reconstruire la cinémathèque[320]. Les contacts avec la FIAF à ce stade visent à l'encourager à l'envoi de films afin de programmer des projections, ce qui permet à la section Cine Arte de rester active.

Cependant, du point de vue de la reconstruction des archives, les principaux efforts de Hintz se sont concentrés sur la poursuite de la collection de films produits en Uruguay. Ces initiatives sont un moyen de pression devant l'Administration pour l'achèvement des travaux des dépôts situés à la chaîne publique de télévision numéro 5. Il convient de rappeler qu'en 1966, Hintz informe de l'incorporation des archives du Département de photo cinématographie du Ministère de l'Instruction publique au SODRE, dans une note en marge de son article sur la reprise du cinéma national. À cette époque, cet ensemble est passé au rang de priorité secondaire par rapport à la sauvegarde des titres plus anciens de la cinématographie dans le pays. Au lendemain de l'incendie, il devient un patrimoine particulièrement convoité, dans la mesure où il constitue un ensemble spécifique de films justifiant l'achèvement des travaux d'entrepôt. Hintz souligne que ce dossier a été « verbalement » mis à la disposition du Cine Arte et demande à ce qu'il passe directement sous la « garde » de l'agence[321].

L'épisode s'est déclenché à partir d'un dossier où l'on cherchait à formaliser les conditions d'échange de films avec la Cinemateca Uruguaya, après la destruction complète des archives du Cine Arte[322]. Comme nous l'avons vu, les deux institutions mènent une politique de rapprochement et d'articulation depuis le milieu des années 1960 et la proposition de mettre par écrit leurs échanges cherche à formaliser cette pratique. On sait qu'à cette date, la Cinemateca

[320] Correspondance de Gustavo Ferrano (conseiller) et Emilio Massori (président) du SODRE à Jacques Ledoux, 24 avril 1974. Archives FIAF. Le texte original est en français.
[321] *Dossier : Cine Arte : canjes de películas con Cinemateca Uruguaya*. Archives du SODRE. Direction Générale. février à décembre 1974. Je remercie très spécialement Mariana Amieva le signalement de ce dossier.
[322] *Idem*.

Uruguaya souhaite déposer ses nitrates dans les dépôts du SODRE qui était encore en construction[323]. D'autre part, la mise à disposition de ses films a pour but de soutenir Cine Arte après l'incendie. Hintz remarque au directeur général du SODRE, Diego Errandonea, avoir reçu de la Cinemateca Uruguaya une copie « de la primera película sonora uruguaya, *Dos Destinos*, en 35mm, con base de nitrato, que por razones de seguridad me apresuré a trasladar al depósito. Entiendo que por ser una película nacional, existe un interés prioritario por adquirir esta copia (...) »[324].

Cine Arte propose des films d'échange internationaux pour pouvoir intégrer ce film dans sa collection de manière permanente[325]. Dans ce contexte, Cinemateca Uruguaya met à la disposition de Cine Arte une série de films qui ont fait partie de sa collection. De cet ensemble de titres, Hintz indique qu'il ne juge pas nécessaire d'investir des fonds dans la copie de films internationaux. Le seul, qui selon lui, méritait d'un investissement de contretypage était *José Artigas. Protector de los pueblos libres* d'Enrico Gras, car c'est un film uruguayen. En tout état de cause, Hintz a détecté qu'une copie du film se trouve dans les archives du Département de photo cinématographie du ministère de l'Instruction publique et demande en conséquence son transfert aux archives de Cine Arte. « Sin perjuicio entonces del interés en rehacer el negativo (a signalé Hintz) -o de procurar encontrar el original en el Ministerio de Defensa Nacional que produjo el film-, estimo que sería una medida de orden disponer que la citada copia pase a la custodia de Cine Arte (…) »[326].

À compter du mois de janvier 1974, Hintz annonce en même temps, dans la presse et dans un courrier à la FIAF, que les travaux sont pratiquement terminés. Cependant, en novembre de cette année, les dossiers administratifs concernant ces travaux présentent encore des retards de différente nature. La possibilité que les fonds d'archives du Département de photo cinématographie du Ministère de l'Instruction Publique puissent être sous la garde de Cine Arte

[323] Rapport de la *Cinemateca Uruguaya* à la FIAF. c. 1978-1981. Archives FIAF.
[324] Notre traduction : « du premier film sonore uruguayen, *Dos Destinos* 35 mm, à base de nitrate, que pour des raisons de sécurité je me suis empressé de transférer au dépôt. Je comprends que compte tenu du fait qu' il s'agit d'un film national, il y ait un intérêt prioritaire à acquérir cette copie … » *Dossier : Cine Arte : canjes de películas con Cinemateca Uruguaya*. Archives du SODRE. Direction Générale. février à décembre 1974.
[325] Correspondance entre Eugenio Hintz et le Directeur Général du SODRE Diego Errandonea. *Dossier : Cine Arte : canjes de películas con Cinemateca Uruguaya*. Archives du SODRE. Direction Générale. février à décembre 1974.
[326] Notre traduction : « Sans préjudice donc de l'intérêt de refaire le négatif (a souligné Hintz) - ou d'essayer de trouver l'original au ministère de la Défense qui a produit le film -, je crois que ce serait une mesure d'ordre que l'exemplaire susmentionné soit placé sous la garde de Cine Arte … » *Idem*.

justifiait la finalisation des travaux. Le fonctionnaire Artigas Hernández rapporte que le fonds d'archives comprend :

> una lista de 68 negativos… la copia de la película Artigas, como también dos copias de una película en un acto sobre la visita de S.A.R. El príncipe Felipe durante su permanencia en el Uruguay, película que fue filmada a pedido del Ministerio de Relaciones Exteriores para regalarle una copia al mismo. Los negativos aquí archivados, salvo mejor opinión, tendrían que ser depositados en la cámara de aire acondicionada que se está construyendo en el canal para películas de Cine Arte[327].

Sur la base de ces informations, la direction générale du SODRE avertit de l'urgence de voir les travaux achevés. Hintz ainsi l'indique :

> 1. el equipo de aire acondicionado ya está en posesión de proveeduría. 2. El suscripto se informó sobre su instalación con los fabricantes y a raíz de ello solicitó por expediente separado la compra de una tabla de madera para hacer el cajón exterior que debe ir empotrado a la pared, junto con el aparato. 3. Se ha hecho un informe conducente a la confección de estanterías de hierro para contener las películas, que no está definido aún. Fuera de esto sólo falta instalar en el depósito dos puertas y una mesa de mármol. Dado que este trabajo, junto con la instalación del aire acondicionado, debe hacerse por intermedio de obras públicas, según me lo expresó verbalmente el sr. presidente del Consejo Directivo, estimo que hace falta una gestión oficial del Instituto ante el Ministerio, urgiendo la terminación de las obras[328].

Le manque de ressources budgétaires n'a permis d'achever les travaux qu'en novembre, en attendant la disponibilité d'argent pour l'achat des étagères. En 1975, Hintz informe la FIAF que les fonds d'archives ont finalement été transférés dans le nouveau dépôt

[327] Notre traduction : « une liste de 68 négatifs… la copie du film *Artigas,* ainsi que deux copies d'un film de la visite de Monsieur le prince Felipe pendant son séjour en Uruguay, un film qui avait été filmé à la demande du ministère des Affaires étrangères pour lui en remettre une copie. Les négatifs archivés ici, sauf un meilleur avis, devraient être déposés dans la chambre climatisée qui est en cours de construction dans la chaîne de télévision publique pour Cine Arte. » *Idem*.

[328] Notre traduction : « 1. La demande de l'équipement de climatisation est déjà chez un fournisseur. 2. Le soussigné s'est renseigné sur son installation auprès des fabricants et, par conséquent, a demandé par dossier séparé l'achat d'une planche de bois pour fabriquer le tiroir extérieur qui doit être encastré dans le mur, avec l'appareil. 3. Un rapport a été élaboré suggérant la réalisation d'étagères en fer pour abriter les films, ce qui n'est pas encore défini. En dehors de cela, la seule chose qui manque est d'installer deux portes et une table en marbre dans le dépôt. Étant donné que ces travaux ainsi que l'installation de la climatisation, doivent être effectués par des travaux publics, comme me l'a exprimé verbalement M. le Président du Conseil, je crois qu'une gestion officielle de l'Institut auprès du ministère est nécessaire, afin d'accélérer l'achèvement des travaux. » *Idem*.

et souligne qu'à cette date, les films réalisés en Uruguay par la Direction nationale du tourisme, dans le cadre d'une politique de promotion de l'agence, sont passés sous la garde du SODRE. À cela s'ajoutent 87 films documentaires également produits en Uruguay ainsi que le don de 233 négatifs originaux en nitrate de cellulose de Fernando Pereda, ce qui représentait une avancée substantielle dans les politiques de préservation du patrimoine cinématographique local. Le directeur de Cine Arte ajoute qu'une somme spécifique a été approuvée dans le budget national pour effectuer des tâches de copie de sauvegarde sur film d'acétate de cellulose. Grâce aux collections nationales et internationales, Hintz indique que pour cette période, la collection compte 1 200 titres, dont 604 uruguayens[329].

Dans la brochure institutionnelle de Cine Arte publiée en 1979, d'autres collections enrichissent Cine Arte après l'incendie, comme celle de Carlos Alonso ou les archives cinématographiques produites par la Direction nationale des relations publiques (DINARP)[330]. Dans le catalogue de Cine Arte, inclus dans une brochure publiée en 1979 par l'institution, seuls 369 titres sont recensés, dont 109 nationaux. Le chiffre est très différent de celui annoncé par Hintz dans le courrier précité. Ce catalogue n'est pas un document interne présenté à la FIAF, mais une brochure éditée par l'institution. Malgré le volume total de films présentés, les codes d'entrée numériques des films montrent des lacunes importantes. Par exemple, entre le film identifié sous le numéro 610 (*Cerro Largo*, Carlos Alonso, 1928-1930) et le 1032 (*Classiques du cinéma suédois* , Sd, Sf) aucun titre n'est mentionné. Le dernier numéro d'enregistrement est le 1049. Les lacunes de cette publication peuvent être associées aux films qui ont été envoyés au cours de la période précédente pour saisie sous contrat et qui ne sont pas retournés en Uruguay[331].

Parmi les mesures adoptées au cours de cette période, un budget spécifique est disponible pour la réalisation de copies de sauvegarde. Il s'agit de l'une des principales mesures adoptées pour la conservation des fonds d'archives soulignées par Hintz[332]. L'inauguration de dépôts pour la conservation des originaux, la collecte des fonds d'archives produits en Uruguay ainsi que la réalisation de copies de sauvegarde en tant que moyen de conservation à long terme constituent des activités sans précédent dans le domaine institutionnel. Dans ce sens, un changement dans la

[329] Eugenio Hintz, *Rapport de Cine Arte du SODRE à la FIAF*, 1975, Archives FIAF.
[330] *Cine Arte del SODRE. 1929 Cincuenta años de aplausos 1979.* Brochure institutionnelle. Archives FIAF.
[331] *Idem*. Voir : « Catalogue de Cine Arte del SODRE en 1979 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/.
[332] *Cine Arte del SODRE…, op. cit.*

politique institutionnelle se met en place et les questions strictement associées à la conservation comportent le noyau des activités de Cine Arte. Les éléments manquants dans le catalogue officiel peuvent être associés à la dispersion de certaines parties de ces fonds, provoquée par les activités de contretypage.

Dans une lettre envoyée à Raymond Borde en septembre 1978, Hintz signale qu ' :

> Special attention was placed as usual in the preservation of nitrate films. Several acetate negative of prints wich needed urgent attention, were made in local laboratories; other titles were sent abroad to the National FIlm Archives in Ottawa and the Bundesarchiv in Koletz for processing, following personal arrangements made with these organisation[333].

Ce nouvel engagement a des limites liées à l'absence de laboratoires pour mener à bien ces tâches. En 1981, Hintz se plaint auprès de Wolfgang Klaue, de la Fiaf, du fait que 42 films envoyés à Prague pour faire des internégatifs, ne sont pas revenus :

> Several years ago, following an exchange of ideas and suggestions from Mr. Jay Leyda -when he was still in Germany - I sent to Prague 42 primitive films (original prints) for a seminar on identification, which was scheduled coinciding with FIAF Congress. I know the films arrived safely, but I have had no news about them since then. The idea was that the films could stay in Europe, if negative prints were returned in exchange. But neither the originals nor the negatives have been sent back. I would appreciate it if you could officially raise this question in Rapallo and eventually let me know what happened. It all seems pretty irresponsable and I do expect an explanation. And some reparations in the worst of cases[334].

---

[333] Notre traduction : « une attention particulière a été accordée comme d'habitude à la préservation des films de nitrate. Plusieurs négatifs en acétate de tirages demandant une attention urgente ont été réalisés dans les laboratoires locaux ; d'autres titres ont été envoyés à l'étranger aux Archives nationales du film à Ottawa et au Bundesarchiv à Koletz pour traitement, à la suite d'arrangements personnels conclus avec ces organisations. » *Correspondance de Eugenio Hintz à Raymond Borde*, 21 septembre 1978. Archives FIAF. Le texte original est en français.

[334] Notre traduction : « Il y a plusieurs années, suite à un échange d'idées et de suggestions de M. Jay Leyda - alors qu'il était encore en Allemagne - j'ai envoyé à Prague 42 films primitifs (tirages originaux) pour un séminaire sur l'identification, qui devait coïncider avec le Congrès de la FIAF. Je sais que les films sont arrivés sains et saufs, mais je n'ai pas eu de nouvelles d'eux depuis lors. L'idée était que les films puissent rester en Europe, si des négatifs étaient retournés en échange. Mais ni les originaux ni les négatifs n'ont été renvoyés. J'apprécierais si vous pouviez officiellement soulever cette question à Rapallo et éventuellement me faire savoir ce qui s'est passé. Tout cela semble assez irresponsable et j'attends une explication. Et quelques réparations dans le pire des cas. » Correspondance de Eugenio Hintz à Wolfgang Klaue , 27 mars 1981. Archives FIAF.

En ce qui concerne l'envoi de films à l'étranger, Hintz souligne également dans sa lettre adressée à Raymond Borde en 1978, qu'il a contribué au Séminaire sur les films primitifs tenu à Brighton lors du congrès de la FIAF cette année-là : « [we] sending out 62 original films for the seminar, something that all our colleagues must have been aware of, and I feel that this effort of ours, sending valuable material across the Atlantic and our good will shown towards the Federation and the success of the Seminar, is the best proof of our existence and is much more important than a piece of paper. I trust you will agree on that »[335].

La remarque présente un intérêt particulier en raison des lacunes en matière d'information concernant la participation d'Amérique latine au Séminaire de la FIAF, tenu à Brighton en 1978, où un groupe important de cinéphiles et d'historiens du cinéma se sont réunis et des films provenant d'un large éventail de cinémathèques ont été projetés dans le but d'identifier les films anciens[336].

Malgré l'importance de la mise en œuvre d'un plan de contretypage par Hintz, l'envoi de copies à l'étranger implique des procédures dans lesquelles le retour des films n'a pas été consigné dans le courrier précité. Les tâches associées aux archives de Fernando Pereda sont réalisées sur la base d'un accord avec la Cineteca di Bologna. Les films sont envoyés en Italie. En 1997, Juan José Mugni, le directeur à l'époque, indique que les originaux se trouvent dans ce

[335] Notre traduction : « [nous] avons envoyé 62 films originaux pour le séminaire, ce dont tous nos collègues ont dû être conscients, et j'ai le sentiment que cet effort de notre part, l'envoi de matériel précieux de l'autre côté de l'Atlantique et notre bonne volonté manifestée envers la Fédération et le succès du Séminaire, est la meilleure preuve de notre existence et est bien plus important qu'un morceau de papier. J'espère que vous serez d'accord là-dessus. » Correspondance d' Eugenio Hintz à Raymond Borde, 21 septembre 1978. Archives FIAF.

[336] Sur la participation de l'Amérique du Sud au Congrès de FIAF à Brighton voir : Andrea Cuarterolo, Ángel Miquel, Fabián Núñez et Georgina Torello, « A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF 'Cinema 1900-1906' » *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 2018, p. 312-356.

pays et que neuf copies de sauvegarde des 57 films envoyés ont été retournées en Uruguay[337].

Au-delà des indications des films manquants, le catalogue publié en 1979 constitue une photographie de ce que l'agence a pu collecter après l'incendie de 1974. Comme au cours de la période précédente, il s'agit essentiellement de films anciens, ayant donc un profil principalement patrimonial et historique. La configuration du catalogue lui-même, privilégie les périodes de l'histoire du cinéma. Contrairement aux périodes précédentes, les films ont été classés selon leur provenance : nationaux ou étrangers, les premiers occupant un tiers du catalogue. Si nous revenons à l'inventaire de 1963, seuls six films uruguayens sont consignés parmi plus de 500 entrées. Cela montre une différence marquée dans la conception et l'évolution de la politique de collecte et de conservation des archives du SODRE. Les films nationaux sont associés à des archives institutionnelles, telles que la Division de la photo cinématographique du ministère de l'Instruction publique, la Commission nationale du tourisme ou encore des producteurs nationaux, comme Carlos Alonso, qui ont fait des dons de leurs collections, montrant ainsi un intérêt particulier pour les titres des premières périodes de l'histoire du cinéma[338].

À leur tour, les titres internationaux proviennent également d'importants collectionneurs

---

[337] Juan José Mugni, *Rapport du Archivo Nacional de la Imagen à la FIAF*, 1997, Archives FIAF. En ce qui concerne les films de la collection Pereda, différentes restaurations mises en ligne récemment montrent des travaux réalisés en se servant de copies correspondant à cette cinémathèque. Ceci montrerait leurs utilisations par les archives européennes. Le premier cas identifié est *Voyage à la lune* (Segundo de Chomon, 1909) https://www.youtube.com/watch?v=zypS_Kb0b7o&app=desktop. Il convient de noter que ce film, qui apparaît dans le catalogue de la Cinemateca Uruguaya, avait appartenu à la Cineteca de Cine Independiente dans la période précédente, selon les catalogues analysés dans l'Annexe numérique : Catalogues de films (Zotero). En revanche, le film disponible signale que la restauration a été faite à partir d'une copie « *held in the collections of the Archivo Nacional de la Imagen Sodre-Montevideo, was restored in 1997 by the Royal Film Archive of Belgium and the Cineteca del Comune di Bologna* ». Dans les cas des cinémathèques associatives nommées, Eugenio Hintz a fait partie des différents projets et au moment du don officiel il était aussi le directeur de Cine Arte. C'est-à-dire que le titre précité dans le catalogue pouvait être aussi une copie de la collection Pereda. L'autre exemple identifié par rapport aux données existantes sur internet est celui de *La Chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1928). Selon l'information du catalogue en ligne de la Cinémathèque Française « La Chute de la maison Usher a été restauré en 1997 par la Cinémathèque Royale de Belgique et la Cinémathèque française, en collaboration avec la Cineteca del Comune di Bologna, le Nederlands Filmmuseum et l'Archivo Nacional de la Imagen – Sodre (Montevideo). En 2013, le film a été restauré numériquement par la Cinémathèque française et mis en musique par Gabriel Thibaudeau d'après sa partition, interprétée par l'Octuor de France. » https://www.cinematheque.fr/henri/film/48361-la-chute-de-la-maison-usher-jean-epstein-1928/
Des informations plus précises sont notées dans le catalogue de restauration : « La restauration des couleurs fut établie à partir d'une copie positive nitrate noir et blanc et teintée provenant de la Collection Fernando Pereda de l'Archivo Nacional de la Imagen – Sodre (Montevideo). » https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=48361#restauration

[338] Voir : « Catalogue de Cine Arte del SODRE en 1979 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ et Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cine Arte du SODRE en 1979.

locaux, tels que Fernando Pereda qui, au milieu des années 1970, avait officiellement fait le don de sa collection à l'institution. Malgré les allers-retours susmentionnés, pendant cette période, les fonds d'archives de Cine Arte ont été substantiellement modifiés, témoignant ainsi d'un changement dans la politique officielle de conservation. Comme conséquence de l'incendie seuls dix titres du catalogue de 1963 ont été repris en 1979. Cependant, comme nous l'avons vu, les actions de reconstruction de cette collection se sont concentrées sur la conservation et l'archivage de la collection de filmographie nationale. D'autre part, ces premières mesures de collecte ont permis la conservation de films produits dans les institutions, hormis certains cinéastes comme Carlos Alonso, qui avait donné sa production aux archives publiques. Comme nous le verrons, la production cinématographique d'auteur dans le domaine des ciné-clubs n'est pas déposée au Cine Arte mais à la Cinemateca Uruguaya.

Le cinéma militant, qui se développe dans les années 1960, n'est pas non plus préservé au Cine Arte. Contrairement à leur vocation autonome en matière culturelle, qui caractérisait le SODRE depuis sa création à la fin des années 1920 et Cine Arte au début des années 1940, les activités du SODRE, depuis le milieu des années 1960, commencent à perdre, peu à peu, cette autonomie. Cela se voit renforcé par une politique globale développée pendant la période dictatoriale en matière de production audiovisuelle[339]. Les archives du Cine Arte vers la fin des années 1970 constituent une expression de ce processus.

[339]Aldo Marchesi, *op.cit*.

CINQUIÈME CHAPITRE

LES DEUX CÔTÉS DU COMPTOIR
CINEMATECA URUGUAYA (1967-1978)

Si la lógica industrial del cine se aplicara también a la literatura, ¿qué pasaría si las bibliotecas tuvieran que destruir a los dos o tres años de publicadas las obras de García Márquez, de Onetti, de Vargas Llosa, cumpliendo exigencias de la industria editorial? Nadie sabría nada de nuestros mayores escritores ni de todos los demás. Tendríamos un país inculto (…) [340]

[340] Notre traduction: « Si la logique industrielle du cinéma avait été également appliquée à la littérature, que se passerait-il si les bibliothèques devaient détruire les œuvres de García Márquez, Onetti et Vargas Llosa deux ou trois ans après leur parution, conformément aux exigences de l'industrie éditoriale? Personne ne saurait rien de nos plus grands écrivains ni de tous les autres. Nous aurions un pays sans instruction … » Christian Dimitriu, « Cinemateca Uruguaya. Entrevista con Manuel Martínez Carril » *Journal of Film Preservation* , Bruxelles, FIAF, 2009, nº 79-80, p. 39.

1. *Entre régionalisme et internationalisme : renouvellement de la Cinemateca Uruguaya*

Vers la deuxième moitié des années 1960, la Cinemateca Uruguaya commence à entamer également un processus de renouvellement de ses responsables. Carlos María Domínguez souligne qu'en 1967 Walther Dassori subit une intervention chirurgicale, devant s'arrêter pendant plusieurs mois. Dans ce contexte, ses jeunes collaborateurs, Luis Elbert et Manuel Martínez Carril, âgés de 23 et 29 ans respectivement, prennent des responsabilités dans l'organisation. Luis Elbert est étudiant en médecine et occupe un poste d'employé administratif à l'Université de la République. À 17 ans, il rejoint le Cine Club Universitario en tant que membre suppléant de la direction et éditeur de la revue *Nuevo Film* avec Álvaro Sanjurjo. À cette époque, il commence à rédiger des critiques dans la section spectacles du journal *Época* et à traduire des revues étrangères de l'anglais, du français et de l'italien.

Quant à Martínez Carril, il s'introduit dans le monde du cinéma pendant son adolescence. En raison de son penchant pour la littérature surréaliste, il s'intéresse au cycle *Méliès et le cinéma fantastique,* organisé par la Cinemateca Uruguaya en 1953. Il entre ainsi dans le monde de la cinéphilie à travers le Cine Club Fax, avec son camarade du Lycée Français, Walter Achugar. Il fait des études en économie et en droit et travaille pendant quelque temps dans le journal *El Popular.* Il s'introduit dans le domaine de la critique cinématographique sous le pseudonyme de Guillermo Tell dans le journal *La Mañana*, où il devient secrétaire de rédaction. Au milieu des années 1960, il est président de l'Association uruguayenne des critiques de cinéma, membre de la direction du Cine Club del Uruguay et rédacteur en chef des *Cuadernos del Cine Club* . Il est également journaliste à la *Gaceta Universitaria* et chef du département des publications de l'Université de la République[341].

Au cours de la seconde moitié des années 1960, ces deux collaborateurs du référent historique de la Cinemateca Uruguaya, Walther Dassori, tentent des stratégies pour revitaliser l'activité de cette organisation. À cette époque, les ciné-clubs comptent des milliers de membres et il fallait donc renouveler les collections et les activités afin de pouvoir faire face à l'afflux

[341] Carlos María Dominguez, *op. cit.*, p. 93-95.

croissant du public. Selon Carlos María Domínguez, Luis Elbert et Manuel Martínez Carril ont tous deux demandé dans les comités de direction de leurs ciné-clubs la possibilité de « activar la Cinemateca para conseguir películas, canjes, comprar y copiar films de valor »[342]. Ces jeunes membres des ciné-clubs ont remarqué le travail particulièrement solitaire de Walther Dassori. Selon les récits recueillis par Carlos María Domínguez sur cette expérience, Luis Elbert et Martínez Carril commencent des activités de catalogage des films qui étaient dispersés entre le « Cine Club, en el diario El País, debajo de la cama de Dassori, en la carbonera de su oficina »[343] et ils reprennent contact avec l'Argentine et São Paulo à la recherche de nouveaux échanges. Germán Silveira indique que les nouveaux référents se sont proposé d'élargir le public de la Cinemateca Uruguaya, au moins dans le domaine de cercles cinéphiles[344].

Carlos María Dominguez cite une lettre de Dassori datée du 17 avril 1969 adressée au directeur de la Cinémathèque de l'Université chilienne où il déclare qu'après son intervention chirurgicale en 1967 « hubo un reacondicionamiento de mis tareas, no para que disminuyeran, por cierto, sino para concentrarlas mayormente en aquello que significa retribución económica »[345]. À cette époque, Dassori occupe un poste salarié à l'Institut de Cinématographie de l'Université (ICUR), sous la direction de Rodolfo Tálice. Comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail, son engagement auprès de l'ICUR s'est renforcé au fur et à mesure que les conflits entre son directeur et le cinéaste Mario Handler s'intensifient. Son entrée dans le secteur public, avec un poste rémunéré, le soulage probablement dans les tâches quotidiennes et logistiques de la Cinemateca Uruguaya. Walther Dassori ajoute dans sa lettre que « la crisis de este país obliga a todos, tarde o temprano, a un balance similar »[346]. En tout cas, il reconnaît que son « obligado alejamiento durante la operación y convalecencia, hizo que se aproximaran a la tarea unos cuantos muchachos, realmente magníficos, que la llevaron hasta un nivel nunca

[342] Notre traduction : « réactiver la Cinemateca pour obtenir des films, des échanges, des achats et copier des films de valeur » *Idem.* p. 96.
[343] Notre traduction : « Cine Club, le journal *El País*, sous le lit de Dassori, dans le hangar à charbon de leur bureau » *Idem.* p. 96.
[344] German Silveira, *op. cit.*, p. 161.
[345] Notre traduction : « il y a eu une réorganisation de mes tâches, non pas pour les réduire, certes, mais pour les concentrer surtout sur ce qui porte sur la rémunération financière. » Carlos María Dominguez, *op. cit.*, p. 101. Correspondance de Dassori à Kerry Oñate, 17 avril 1969. Archives personnelles de Dassori (Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya). Copie numérique réalisée par le Groupe d'Études Audiovisuelles de l'Université de la République conservée au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université de la República.
[346] Notre traduction : « la crise dans ce pays oblige tout le monde, tôt ou tard, à un équilibre similaire. » *Idem.*, p. 101.

alcanzado »[347]. Parmi les caractéristiques particulièrement signalées figurent la nouvelle capacité de la Cinemateca Uruguaya à atteindre un grand nombre de ciné-clubs sur tout le territoire national ainsi que les actions renouvelées en faveur de la fondation de l'Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), en 1965.

Les démarches pour la création de l'UCAL visent à relier le réseau des cinémathèques latino-américaines qui avait quitté la FIAF en solidarité avec Langlois en 1960. Walther Dassori est un représentant actif de la fondation de l'UCAL, lors du VII[e] Festival international du film de Mar del Plata en 1965[348]. Ont pris part à la réunion initiale, Rolando Fustiñana de la Cinemateca Argentina, Ruda Andrade de la Cinemateca Brasileira de São Paulo, Pedro Chaskel de la Cineteca Universidad de Chile, Manuel González Casanova du Département de la cinématographie de l'UNAM, Miguel Reynel de la Cinemateca de la Universidad Agraria du Pérou et Walther Dassori de la Cinemateca Uruguaya[349]. Selon Carlos María Domínguez, le Festival a rassemblé, à la fois, Langlois et le président de la FIAF, Jerzy Toeplitz et, même si les différences entre les deux référents de la cinéphilie européenne se sont manifestées lors de l'événement, la réunion des cinémathèques latino-américaines s'est tenue dans un climat de soutien à Langlois et de recherche d'autonomie par rapport à la fédération internationale historique. Quelques mois plus tard, lors du Premier Festival de Rio de Janeiro organisé par Langlois, sous les auspices de l'Union nationale des musées du cinéma, l'UCAL ratifie sa naissance, avec la présence de représentants du Venezuela et de la Colombie[350].

Fabián Núñez souligne qu'après ses premières années d'existence, un scénario de conflit progressif au sein de l'organisation distingue deux tendances: la première cherche à relier ce réseau de cinémathèques aux mouvements associés au Nouveau cinéma latino-américain, sous l'influence de la révolution cubaine et de la radicalisation de la gauche politique sur le continent. La seconde, orientée par le cinéaste brésilien Nelson Pereira Dos Santos, estime que ce qui est essentiel c'est le public, qui doit s'identifier au cinéma latino-américain, sans prétendre que la

[347] Notre traduction : « retrait forcé pendant son intervention chirurgicale et sa convalescence a amené des garçons vraiment magnifiques à aborder la tâche, l'amenant à un niveau jamais atteint auparavant. » *Idem*, p. 101-102.
[348] Archives personnelles de Dassori (Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya). Copie numérique réalisée par le Groupe d'Études Audiovisuelles de l'Université de la République conservé au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université de la República. Sur l'histoire de l'UCAL voir : Fabián Núñez, *op. cit*.
[349] *Idem*.
[350] *Idem*.

figure du cinéaste soit porteuse d'aucune vérité. Fabián Núñez décrit en détail la radicalisation progressive de ce conflit au sein de l'UCAL[351]. La Cinemateca Uruguaya s'est fortement impliquée dans le développement de cette organisation[352]. Cependant, elle a également collaboré dans les négociations visant à ramener ce groupe d'entités à l'intérieur de la FIAF.

Dans ce contexte, la Cinemateca Uruguaya semble développer une double stratégie : l'une au niveau régional et l'autre au niveau international. Fabián Núñez rappelle un témoignage de Martínez Carril dans une interview réalisée en 2009, où il affirme que, bien qu'au départ l'UCAL ait été fondée avec un « deseo de integración, aunque pronto ese organismo se transforma en fuentes de discordia »[353]. Dans le paragraphe indiqué par Fabián Núñez, Martínez Carril affirme que :

> En un momento, se dio un intento de hegemonía política de concepción foquista en lo político y en lo cultural por parte de los cubanos (no de Héctor García Mesa, lo aclaro) y las cinematecas que estaban en la misma tendencia, más un grupo animado por el principio teórico de ' todo el poder a los cineastas '. Eso es lo que surge de reuniones de UCAL en Viña del Mar y luego en Venezuela, cuando se produce el punto de quiebre. A partir de ahí, hay dos líneas de pensamiento : la que está en torno de Cuba, y otra, que es un poco la nuestra también, y que se desarrolla alrededor del proyecto de Nelson Pereira Dos Santos, en Río, según la cual es el público y la gente, y no nosotros, quienes tenemos la verdad revelada. La verdad está en la gente. La gente ¿ qué es y qué cine le puede interesar ? Pensemos en la gente y no si vamos a manejar o no, a la gente. La discusión sobre eso fue inacabable. UCAL desaparece simplemente porque se desvanece[354].

Dans une autre partie de l'interview, Martínez Carril explique comment certaines de ces

[351] Fabián Núñez, « La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura » *Archivos de la Filmoteca*, octobre 2017, nº 73, p. 43-56.
[352] *Idem*.
[353] Notre traduction : « avec un désir d'intégration … bientôt cet organisme devient une source de discorde » Christian Dimitriu (interview) « Cinemateca Uruguaya - entrevista con Manuel Martínez Carril » *Journal of Film Preservation*, mai 2009, nº 79-80, p. 43.
[354] Notre traduction : « À un moment donné, il y a eu une tentative d'hégémonie politique de la part des Cubains (pas par Héctor García Mesa, je précise) et des cinémathèques qui étaient dans la même tendance, plus un groupe animé selon le principe théorique qui vise à donner « tout pouvoir aux cinéastes ». C'est ce qui ressort des réunions de l'UCAL à Viña del Mar et plus tard au Venezuela, lorsque le point de rupture survient. A partir de là, il y a eu deux axes de réflexion : l'un autour de Cuba, et l'autre, qui était un peu le nôtre aussi, qui se développe autour du projet de Nelson Pereira dos Santos à Rio, selon lequel c'est le public et les gens, et pas nous, qui avons la vérité révélée. La vérité est dans les gens. Les gens : qu'est-ce que c'est le cinéma pour eux et quel cinéma peut leur intéresser ? Pensons aux gens et non pas à la question de savoir si nous allons les gérer ou pas. La discussion à ce sujet était interminable. L'UCAL disparaît simplement parce qu'elle disparaît. » Fabián Núñez, *op. cit.*, p. 67.

différences idéologiques étaient globalement associées au type de cinéma qui devait être produit en Amérique du Sud pour être diffusé. Ce sont des débats classiques de l'environnement cinématographique latino-américain liés aux dégrés d'identification du public local avec le cinéma produit dans ces pays. En ce sens, il affirme qu' :

> A fines de los sesenta, en medio de las discusiones, digamos ideológicas, surgen dos visiones claras. Por un lado los cineastas poseedores de la verdad que debían expandirla e imprimirla en el público. Por otra parte, la idea de que el cine que se haga debía ser promotor de una cultura popular identificatoria, y hasta la ' chanchada ' brasileña cumplía ese objetivo cultural[355].

C'est dans cette seconde tendance que Martínez Carril identifie l'influence de Nelson Pereira Dos Santos. Les deux passages de l'interview sont complémentaires et précisent également quel type de cinéma local Martínez Carril juge approprié de conserver dans la Cinemateca Uruguaya afin d'être diffusé selon le contexte et les possibilités de chaque organisation.

Martínez Carril souligne également dans cette interview que la sortie de la Cinemateca Uruguaya de l'UCAL a lieu en 1969. La distance dans le temps teinte la mémoire du protagoniste, qui associe la sortie de l'UCAL à sa demande de réaffiliation à la FIAF cette année-là. Or, les documents analysés par Fabián Núñez sur l'UCAL rendent compte de sa participation après cette date. Contrairement à la mémoire du cinéphile uruguayen, il est possible d'observer dans ses demandes d'adhésion à la FIAF, entre 1969 et 1970, le besoin de maintenir active l'organisation latino-américaine. Malgré les débats internes mentionnés ci-dessus, il y avait un consensus à l'UCAL sur le besoin de projeter les collections latino-américaines et la discorde était principalement liée au type de cinéma à montrer[356].

Du point de vue local, Luis Elbert signale dans des interviews réalisées par Germán Silveira que, même si la Cinemateca Uruguaya était indépendante, selon ses statuts, à toute identité politique, les années 1960 avaient conditionné l'ensemble des organisations culturelles

[355] Notre traduction : « à la fin des années 1960, au milieu des discussions idéologiques, deux visions ont clairement émergé. D'une part, les cinéastes détenteurs de la vérité qui tenaient à répandre « leur vérité » et à l'insuffler au public. D'autre part, l'idée que le cinéma devait être le moteur d'une culture populaire identitaire et que même la « chanchada » brésilienne répondait à un objectif culturel. » Christian Dimitriu (interview), *op. cit.*, p. 53.
[356] Fabián Núñez, *op. cit.*

du point de vue politique. Dans le cas de la Cinemateca Uruguaya, Luis Elbert signale le rapprochement informel de cette institution avec le Parti Communiste, par le biais de Dassori qui en était membre et d'Oribe Irigoyen qui écrivait sur la Cinemateca Uruguaya dans le journal de ce parti politique, *El Popular*. Cette affinité renvoie à la position adoptée à l'UCAL. D'un point de vue général, elle représente les secteurs de la culture qui n'ont pas adopté une position radicale en ce qui concerne la lutte armée en Amérique latine. Quoi qu'il en soit, la relation entre la Cinemateca Uruguaya et le Parti Comuniste ne reposait pas sur un lien organique. De plus, la très forte présence du cinéma nord-américain dans sa collection ainsi que sa programmation avait déclenché l'un des scénarios de conflit avec les membres de la Cinemateca del Tercer Mundo[357], qui avaient dénoncé la Cinemateca Uruguaya comme porte-parole de la United State Information Office (USIS) dans la revue *Cine Cubano*[358].

Les témoignages de la Cinemateca Uruguaya ont insufflé à la mémoire collective, l'idée que cette institution avait préservé le cinéma international à faible diffusion commerciale. L'analyse du catalogue présenté à la FIAF dans les années 1970 nous permet d'affirmer que, la collection internationale est notamment diffusée après l'installation de la dictature en 1973. En revanche, à cette date-ci la Cinemateca Uruguaya compte un nombre significatif de titres uruguayens. Les positions adoptées par la Cinemateca Uruguaya, dans le cadre de la FIAF portent principalement sur la revendication des besoins de programmation pour les cinémathèques latino-américaines étant donné que la mission de préservation prévalait à la FIAF à ce moment-là.

La Cinemateca Uruguaya rejoint de nouveau la FIAF au début des années 1970. Globalement, elle défend principalement les activités associées à la projection et maintient des conceptions similaires à celles exprimées par Henri Langlois pendant les années 1950. Cinemateca Uruguaya considère que le seul moyen d'assurer la permanence des cinemathèques latino-americaines repose sur les activités de diffusion qui permettaient l'encaissement de recettes. Dans le modèle historique de la Cinémathèque française, la projection avait permis de soutenir et de donner de l'autonomie à cette organisation ainsi que d'enrichir ses collections. Dans les années 1970, de nombreux pays européens réussissent à mettre en place des politiques publiques de préservation des films et peuvent alors se concentrer sur les activités de

[357] Cette organisation sera analysée dans la quatrième partie de cette thèse.
[358] Germán Silveira, *op. cit.*, p. 161-164.

conservation en elles-mêmes. Dans le cas latino-américain, Martínez Carril souligne que la précarité financière des institutions ne leur permet pas de se concentrer exclusivement sur la conservation et exige une politique de programmation pour pouvoir se soutenir[359].

Dans la même interview de 2009, Martínez Carril exprime l'intérêt tardif de l'Uruguay pour la préservation des films produits localement :

> El fenómeno de orden cultural que me parece significativo, es que en Montevideo, pero también en Buenos Aires y São Paulo, se siguen considerando como modelos a las cinematecas europeas (…) La toma de conciencia de que hay un patrimonio nacional y que nosotros somos nosotros y no los otros, en el caso del cine deriva de la primera intención de acceder antes que nada a las películas europeas o internacionales, es decir los modelos ajenos. Y se acompañaba por un cierto desprecio generalizado por lo propio. El fenómeno se revierte cuando Paulo Emilio en São Paulo empieza a insistir en lo propio, lo identificatorio, y se toma conciencia sobre la necesidad de preservar y analizar lo propio. Ese es, en breve, el esquema ideológico de la cosa[360].

Comme nous le verrons, vers la fin des années 1970, cette institution conserve déjà une centaine de films uruguayens à caractère expérimental et politique. La sélection semble correspondre aux positions défendues par la Cinemateca Uruguaya à l'UCAL depuis le milieu des années 1960 qui cherchent à contrebalancer l'avancée du cinéma militant, plus radicalisé, inscrit dans le flux du Nouveau cinéma latino-américain. En ce sens, le processus de réaffiliation à la FIAF n'implique pas un abandon de l'UCAL, mais la mise en place d'une stratégie simultanée aux niveaux régional et international, dans un contexte de véritable détérioration de la vie démocratique du pays. L'engagement de la Cinemateca Uruguaya visant à acquérir et à diffuser le cinéma international à travers le réseau FIAF ainsi que son éloignement des tendances les plus radicales de l'UCAL, semblent associés aux tentatives de survie de l'institution dans un

[359] Correspondance entre la Cinemateca Uruguaya et la FIAF. 1969-1971. Archives FIAF.

[360] Notre traduction : « Le phénomène à caractère culturel qui me semble significatif est qu'à Montevideo, mais aussi à Buenos Aires et à São Paulo, les cinémathèques européennes sont toujours considérées comme des modèles ... La conscience qu'il y a un patrimoine national et que nous sommes nous et pas les autres, et dans le cas du cinéma, cela se traduit par l'intérêt d'accéder tout d'abord à des films européens ou internationaux, c'est-à-dire à des modèles étrangers. Et cela s'accompagnait d'un certain mépris généralisé de notre propre identité. Cette situation se retourne lorsque Paulo Emilio, à São Paulo, commence à insister sur ce qui nous est propre et identitaire et il y a une prise de conscience de la nécessité de préserver et d'analyser notre identité. Voilà, en bref, le schéma idéologique de la chose. » Christian Dimitriu, *op. cit*., p. 40-41.

contexte de crise de la vie démocratique de l'Uruguay et de l'avènement du coup d'État.

Contrairement à la période précédente, à ce stade, les relations entre la Cinemateca Uruguaya et le Cine Arte maintiennent des niveaux de synergie non atteints pendant la période dirigée par Danilo Trelles. Ainsi, en avril 1970, la Cinemateca Uruguaya demande sa réintégration à la FIAF, alors même que les conditions de l'UCAL ne permettent pas de réaliser cette opération en bloc avec tous les pays d'Amérique latine. Manuel Martínez Carril écrit au président de la FIAF Jerzy Toeplitz,

> Hubiéramos deseado que nuestro pedido de reingreso a FIAF se hubiera presentado colectivamente con el de todas las cinematecas de UCAL, pero las dudas y también las demoras de otras cinematecas latinoamericanas en decidir esta cuestión nos mueve a hacerlo independientemente, sin que nuestro pedido signifique revocar el principio de reafiliación colectiva , que hemos sostenido y que sostenemos como secretaría de UCAL[361].

En septembre 1970, la Cinemateca uruguaya est acceptée comme membre « correspondant » de la FIAF. Ce nouveau lien, ainsi que les coïncidences entre les deux institutions uruguayennes marquent une nette différence par rapport à la décennie précédente et établissent, dans l'environnement local, un cadre d'articulation entre le Cine Arte del SODRE et la Cinemateca Uruguaya, en tant qu'institutions établies pour la préservation et la diffusion cinématographiques[362].

Fabián Núñez souligne la radicalisation progressive de l'UCAL au début des années 1970 et son identification ferme avec les tendances du Nouveau cinéma latino-américain. Paradoxalement, un tournant s'est produit à son tour lors du Cinquième Congrès de l'UCAL tenu à Montevideo en 1971 où Hintz, du Cine Arte, et la Cinemateca Uruguaya cherchent à établir des dispositifs d'articulation afin que ladite tendance au sein de l'UCAL ne prospère pas. Dans ce cadre, une réaffiliation à la FIAF de tous ses membres est proposée, cherchant ainsi à exercer une emprise loin des tendances à la radicalisation politique du mouvement cinéphile. Contrairement

[361] Notre traduction : « nous aurions aimé que notre demande de rentrée à la FIAF soit présentée collectivement avec celle de toutes les cinémathèques de l'UCAL, mais compte tenu des doutes et aussi des retards d'autres cinémathèques latino-américaines à trancher cette question, on se propose de le faire de manière indépendante, sans que notre demande n'entraîne la révocation du principe de réaffiliation collective, que nous avons défendu et que nous défendons en tant que secrétariat de l'UCAL. » Correspondance de Martínez Carril à Jerzy Toeplitz, 9 avril 1970. Archives FIAF.

[362] Correspondance entre la Cinemateca Uruguaya et la FIAF. 1969-1971. Archives FIAF.

au SODRE, qui a quitté cet organisme en 1974, la Cinemateca Uruguaya conserve son engagement envers l'UCAL. Cependant, leurs positions ainsi que la décision de se réaffilier à la FIAF, au début des années 1970, montrent une rupture avec les tendances les plus radicales de cette organisation, dans un contexte où, du point de vue pragmatique, il est nécessaire d'assurer la continuité de l'institution, malgré le contexte politique général[363].

Comme nous l'avons mentionné, la réintégration de la Cinemateca Uruguaya à la FIAF, dans cette nouvelle période, relance les débats sur le rôle que doivent jouer les cinémathèques. Dans une lettre adressée par Jacques Ledoux à Luis Elbert et à Martínez Carril, peu de temps après avoir été admis comme membres provisoires de la FIAF, Ledoux remarque que si le modèle d'archives cinématographiques était remis en question, quelle que soit la formule adoptée, il fallait lutter pour la conservation d'une collection de films. Il ajoute « we believe that without preservation of a film collection, with all the implications it involves, there can be a lot of interesting organisation but no film archive »[364]. Ledoux mentionne dans un courrier précédent n'avoir pas reçu le catalogue de la Cinemateca Uruguaya, soulignant le besoin de créer des liens autour de l'échange de films et les besoins en matière de copie de films pour leurs archives. Les rapports de la Cinemateca Uruguaya renforçant les spécificités des cinémathèques des pays d'Amérique latine ou le besoin de mener des activités associées à la diffusion, était une exigence pour donner de la visibilité aux archives en question. Pour sa part, Martínez Carril signale dans ses rapports les différentes tâches que la Cinemateca Uruguaya mène à l'époque, associées non seulement aux archives mais aussi à la programmation et à la promotion culturelle et éducative dans le domaine cinématographique.

Quelques années plus tard, Martínez Carril insiste sur ce point auprès du Secrétaire Général de la FIAF, Robert Daudelin, lorsqu'il affirme que :

> Notre idée (et je la crois valable pour un certain nombre de cinémathèques du Tiers Monde) est que la cinémathèque dans nos pays doit inévitablement faire un travail plus ample que les cinémathèques des pays plus riches. Dans nos pays, il n'y a pas d'autres organisations (publiques ou privées) qui accomplissent les tâches

[363] *Idem*.
[364]Notre traduction : « nous pensons que sans préservation d'une collection de films, avec tout ce que cela implique, il peut y avoir beaucoup d'organisations intéressantes, mais pas d'archives de films. » Lettre de Jacques Ledoux à Luis Elbert et Manuel Martínez Carril, Bruxelles, 20 juillet 1971. Archives FIAF.

> plus élémentaires du développement de la culture cinématographique. Alors, chez nous, une cinémathèque en tant que seule archive n'a pas beaucoup de sens mais, plus important : dans ces conditions elle manquerait de toute possibilité réelle de travail. Tout au contraire, si la cinémathèque peut créer une conscience critique, si la cinémathèque nourrisse (sic) ses membres avec l'élan nécessaire pour les projeter vers la création, ou vers une attitude critique à propos du cinéma, alors, ce public pourra comprendre tout le cinéma en tant qu'un fait culturel. Dans d'autres pays (l'Europe, l'Amérique du Nord) il y a d'autres institutions qui s'occupent de la diffusion critique, de l'enseignement du cinéma, d'entreprendre des publications, de projeter les meilleurs films de tous les temps. Mais, en Uruguay et dans presque tous les pays d'Amérique du Sud, le seul organisme capable d'accomplir cette tâche est la cinémathèque. Si la cinémathèque ne crée pas son public, si la cinémathèque (et je veux préciser, seulement dans des pays comme les nôtres) est seulement un musée, avec toutes les clôtures propres d'un couvent, alors, dans ce cas : a) la cinémathèque ne pourra pas survivre par manque de reflet sur les gens ; b) la cinémathèque dans ce cas serait un organisme socialement et culturellement inutile. c) le plus important, elle n'aurait pas de films à sauvegarder parce qu'elle ne pourrait pas les acquérir ni les préserver ni faire leur éventuelle diffusion[365].

Les positions de la Cinemateca Uruguaya reprennent les controverses historiques au sein de la FIAF, qui tout de même reste en dehors des aspects politiques et militants qui concernent les positions politiques les plus radicales qui commencent à se manifester vivement au sein de l'UCAL, au cours de la seconde moitié des années 1970. Quant à la question spécifique de la conservation des archives, la Cinemateca Uruguaya insiste sur le besoin d'envisager un modèle en Amérique latine qui ne devrait pas être fait à l'image et à la ressemblance de ce qui s'est passé dans les pays européens. Martínez Carril ajoute en ce sens :

> Nous voyons tous avec envie les archives européennes et nord-américaines. Nous savons apprécier les conditions de travail de presque toutes les cinémathèques d'Europe et nous désirons pouvoir un jour être comme elles, pouvoir compter avec la même technologie, les mêmes ressources matérielles, le même degré de formation du personnel, etc. Nous savons aussi que nous avons beaucoup à apprendre de ces archives, surtout du travail méthodique qu'elles accomplissent.

[365] Correspondance de Martínez Carril a Robert Daudelin, Montevideo 23 de octubre de 1969. Archives FIAF. Le texte original est en français.

> Mais il y a un point clé : la méthodologie du travail doit s'adapter aux conditions matérielles et psychologiques du propre pays. On doit comprendre qu'une cinémathèque d'Amérique Latine aujourd'hui ne peut pas être très proche d'une cinémathèque dans un pays développé et riche, et non par décisions des curateurs latinoaméricains, mais par des exigences du milieu. On ne doit pas nous exiger d'être comme les archives des pays riches. Nous ne voulons pas qu'ils soient comme nous. Chacun selon ses possibilités doit faire tout son possible pour sauvegarder le cinéma : nous le faisons et nous désirons pouvoir le faire le mieux possible. Mais aidez-nous avant tout en comprenant ce qui se passe dans nos archives![366]

Comme le précédent secrétaire exécutif, Robert Daudelin répond courtoisement aux rapports de Martínez Carril, remarquant la sympathie que cette organisation a suscitée en lui et l'enthousiasme qu'elle a réussi à transmettre à Mme Francis, déléguée de la FIAF lors de sa visite en Uruguay mais, en tout état de cause, il demande que les rapports mettent davantage l'accent sur ses « activités en tant qu'archives du film : acquisitions, préservation, catalogage, etc »[367].

Les difficultés de paiement connues pendant les années 1950 et 1960 se sont prolongées dans les années 1970. Peu de temps après que la Cinemateca Uruguaya ait été acceptée à la FIAF, les courriers que la fédération adressait aux organisations uruguayennes pour faute de paiement étaient réguliers. La crise politique et l'avènement du coup d'État de 1973 en Uruguay rend encore plus difficile le paiement des frais à l'organisation internationale. Cependant, les deux organisations conservent leur adhésion à la fédération tout au long de la période. À ce stade, la manière dont elles ont établi le dialogue et le lien réciproque avec la fédération se démarque, minimisant même les conflits bien connus entre les deux organisations dans la période antérieure à 1965.

2. *État, « culture cinématographique » et positions émergentes*

Parallèlement, dans le domaine cinéphile, différentes positions se sont également

[366] *Idem*.
[367] Correspondance de Daudelin à Martínez Carril, 30 novembre 1969. Archives FIAF. Le texte original est en français.

exprimées, intéressées par la diffusion du cinéma local. L'entrée de la télévision a non seulement eu un impact sur les types de consommation des films et leurs moyens de circulation, mais elle a également révélé de multiples points de vue concernant la professionnalisation dans le secteur audiovisuel. À titre d'exemple, au début de 1967, le Cine Universitario del Uruguay relance sa revue sous le titre *Nuevo film*[368]. Dans son éditorial, la publication déclare que l'objectif était de « ocuparse en serio del cine (...) [y] servir al conocimiento y apreciación de este arte tratando de explicar sus distintos aspectos, y por esta vía lograr una elevación del nivel cultural »[369]. Bien que ce même éditorial ait laissé à chaque auteur les interprétations ou évaluations sur diverses questions, il précise que la revue, dans son ensemble, cherchait à avoir une « finalidad didáctica por encima de cualquier enfoque »[370].

Le panorama du cinéma uruguayen de la fin des années 1960 décrit par Daniel Arijón n'est pas exempt d'opinions que positionnent clairement les différents groupes associés à la production cinématographique. Dans son article « Cine uruguayo : una infancia permanente », l'auteur classe les cinéastes de sa génération parmi des groupes : amateurs, cinéastes, fonctionnaires des départements du cinéma, « pigistes » qui travaillent aussi dur pour l'Uruguay que pour l'étranger, hommes d'affaires fondamentalement associés à la production de films publicitaires et ceux qui font des essais dans le domaine du long métrage argumentatif. Il souligne que seules les trois dernières catégories étaient constituées du « germe de la création cinématographique » et classe ce groupe, à son tour, parmi ceux qui le faisaient pour le seul plaisir et par curiosité pour la connaissance de nouveaux moyens techniques, ceux qui ont pris l'activité comme un moyen d'accès à certains cercles sociaux et « unos pocos [que] se acercan al cine para usarlo como un arma de denuncia social. Les interesa el panfleto, la documentación de la miseria, la creación de un escozor en la conciencia del raleado público al que exponen sus obras. Sus ideas serán discutibles o no, pero las sirven de la forma más mediocre posible »[371].

---

[368] Notre traduction : « traiter sérieusement du cinéma ... [et] de servir à la connaissance et à l'appréciation de cet art en essayant d'expliquer ses différents aspects, et de cette manière atteindre une élévation du niveau culturel » Cine Universitario del Uruguay, *Nuevo Film*, nº 1, 1967 (nouvelle époque).

[369] *Idem*.

[370] Notre traduction : « but didactique au-dessus de toute approche ». *Idem*.

[371] Notre traduction : « quelques-uns [qui] s'approchent du cinéma afin de l'utiliser comme une arme de dénonciation sociale. Ils s'intéressent au pamphlet, à la documentation de la misère, à la création d'une piqûre dans la conscience du maigre public auquel ils exposent leurs œuvres. Leurs idées seront discutables ou non, mais elles s'en servent de la manière la plus médiocre possible. » Daniel Arijón, « Cine uruguayo : una infancia permanente » *Nuevo Film*, nº 1, 1967 (nouvelle époque), p. 121.

La position de Daniel Arijón est fortement influencée par une vision sur la professionnalisation du cinéma associée à l'adoption du modèle de production et de circulation cinématographiques proposé par les grandes entreprises de l'industrie, ou par les chaînes de production principalement associées à la production audiovisuelle pour la télévision. José Wainer lui répond fermement dans *Marcha* et publie une critique retentissante de la publication dans son ensemble et souligne à propos de l'article d'Arijón que « después de trazar un panorama parcial y caprichoso, y desahogar algunos créditos pendientes contra críticos y colegas, termina reclamando al cine uruguayo autocrítica (...) »[372]. Le journaliste de *Marcha*, qui dès le milieux des années 1960 avait encouragé, dans les pages de l'hebdomadaire, le développement de la production d'un cinéma politique et militant, qu'Arijón caractérisait de manière presque parodique, soulignait durement que la solution du cinéma national apportée par l'article de *Nuevo Film* était la « producción de largometrajes en inglés para conquistar el mercado norteamericano y la implantación rigurosa de la libre empresa »[373].

Dans les lettres adressées au courrier des lecteurs du même hebdomadaire, un article anonyme critique vivement les considérations de José Wainer sur le magazine *Nuevo Film*, arguant qu'une culture cinématographique « no se construye de la noche a la mañana » et que « por algo hay que empezar, aunque sean 'los cortos comerciales que consume la televisión vernácula', que permiten en algunos casos adquirir la técnica, el hábito del lenguaje cinematográfico, que luego se utilizarán en los largometrajes »[374]. Comme dans le domaine des distributeurs et exploitants de films, les débats dans le domaine de la critique cinématographique révèlent également des points de vue différents sur le cinéma local.

Carlos María Dominguez souligne qu'au début de 1967 le ministre de l'Instruction publique, Luis Hierro Gambardella, tient une série de réunions avec des représentants de l'Association uruguayenne de la critique, de la Cinemateca Uruguaya, du Cine Club del Uruguay,

[372] Notre traduction : « après avoir dressé un panorama partiel et capricieux et déversé certains « compliments » pendants à des critiques et collègues, il finit par revendiquer l'autocritique du cinéma uruguayen … » José Wainer, « Anestésico y encaje antiguo » *Semanario Marcha*, 30 juin 1967, p. 23.
[373] Notre traduction : « production de longs métrages en anglais pour conquérir le marché nord-américain et la mise en œuvre rigoureuse de la libre entreprise. » *Idem*.
[374] Notre traduction : « ne se construit pas du jour au lendemain … il faut commencer par quelque chose, même si ce sont 'les courts métrages commerciaux consommés par la télévision vernaculaire', qui dans certains cas, permettent d'acquérir la technique, l'habitude du langage cinématographique, qui sera utilisé plus tard dans les longs métrages. » A. S. « Nuevo Film » *Semanario Marcha*, 14 juillet 1967, p. 3.

du Cine Universitario et des cinéastes indépendants. Le but de cette réunion était d'examiner la manière dont l'État pouvait intervenir dans le monde du cinéma. Selon l'auteur, ces réunions ont permis de discuter des questions urgentes telles que les exonérations douanières, la subvention pour obtenir des négatifs et des copies ou l'incorporation du dépôt légal. Cependant, ces conversations n'ont pas débouché sur des projets et des mesures spécifiques[375].

A l'issue de ces rencontres, en février 1967 ce groupe de critiques et de membres des ciné-clubs remet au ministre un rapport faisant état de la situation du cinéma uruguayen à cette époque. L'introduction du rapport avertit que « el comentario general es que [Uruguay] (...) que posee una cultura cinematográfica bastante desarrollada, no produce películas, conserva precariamente el material fílmico de valor histórico y/o artístico que tiene, y tampoco ha logrado establecer un sistema adecuado para la preparación de técnicos »[376].

La question des « archives cinématographiques » apparaît comme un sujet spécifique, à l'ordre du jour des groupes associés à l'industrie cinématographique. À vrai dire, la partie du rapport relative aux questions des archives se limite fondamentalement aux archives de la Cinemateca Uruguaya. Les représentants des associations cinématographiques qui ont participé à la réunion avec le ministre indiquent que l'organisation « conserva un acervo fílmico sumamente importante desde el punto de vista de la historia y el arte cinematográfico »[377]. Le regard porté sur les archives présenté dans ce rapport est clairement soumis à la préservation du cinéma international. Parmi leurs principales fonctions, le rapport indique celle de fournir des films aux ciné-clubs et aux institutions culturelles pour leurs activités. Dans les échanges entre les autorités de l'État et les organisations cinéphiles, on signale particulièrement l'absence du Cine Arte del SODRE et des représentants de la production cinématographique de l'Université de la République ou de l'hebdomadaire *Marcha*. Les organisations qui font partie des réunions sont représentées plutôt par des représentants des ciné-clubs et de la Cinemateca Uruguaya. On a analysé précédemment, l'importance de la Cinemateca Uruguaya, lors de la création de l'Unión

[375] C. M. Dominguez, *op. cit.*, p. 89-90.

[376] Notre traduction : « le commentaire général est que [l'Uruguay] ... qui a une culture cinématographique assez développée ne produit pas de films, préserve de manière précaire le matériel cinématographique de valeur historique et / ou artistique qu'il possède et n'a pas été en mesure d'établir un système approprié pour la formation des techniciens. » « Informe al ministro de Instrucción Pública. Boletín de la *Asociación de Críticos del Uruguaya* », 1967. Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya. Je remercie spécialement Cecilia Lacruz de m'avoir indiqué ce document. On signale également l'article de M. Martínez Carril, « Informe al ministro », *La Mañana*, Montevideo, 4 mars 1967.

[377] Notre traduction : « préserve un patrimoine cinématographique extrêmement important du point de vue de l'histoire et de l'art cinématographique. » « Informe al ministro de Instrucción Pública ...», *op. cit.*

de Cinematecas de América Latina (UCAL), une organisation qui rapidement fut influencée par l'expansion du nouveau cinéma politique en Amérique latine dans les années 1960. Bien que la Cinemateca Uruguaya ait été particulièrement impliquée dans la formation de cette organisation, le rapport n'en fait pas mention non plus.

Au contraire, le document présenté aux autorités du ministère souligne les relations avec l'Union mondiale des musées, une organisation qui à l'époque est dirigée par Henri Langlois et fait également allusion aux liens avec la FIAF, bien qu'ils n'aient pas encore officiellement repris leur demande d'adhésion audit réseau international. Dans ce contexte, les premiers points à l'ordre du jour relatifs à la question des archives soulevée auprès des autorités gouvernementales par la Cinemateca Uruguaya visent à améliorer la diffusion culturelle d'un cinéma international de qualité. Le besoin des ressources pour soutenir les fonds d'archives de cette organisation avait pour principal intérêt son « mantenimiento como moneda de intercambio con otras cinematecas para ampliar así el acervo uruguayo »[378], ajoutant qu'en Uruguay il y avait des copies difficiles à obtenir ailleurs, comme *The Birth of a Nation* (David Griffith, USA, 1915). Nous verrons qu'au cours de ces années, la Cinemateca Uruguaya a collecté des titres uruguayens d'intérêt pour les réseaux locaux et latino-américains, mais ce volet de l'organisation n'est pas vraiment mis en exergue dans son discours public auprès des autorités à l'époque.

Le projet de collecte du cinéma national est mené par Hintz au Cine Arte del SODRE depuis sa prise de fonctions à la direction de cette institution en 1965. Cependant, cette question n'a pas été évoquée dans le rapport adressé au ministre, où les propositions proviennent principalement des organisations cinéphiles privées. Dans le cadre du rôle social et culturel que la Cinemateca Uruguaya prétend accomplir, elle remarque l'absence de subventions de l'État pour le déroulement des tâches de copie de films et leur conservation ainsi que le besoin de rétablir les exonérations douanières pour l'entrée des films en Uruguay. Ce qu'identifie l'Uruguay en matière de culture cinématographique, pour ce groupe d'organisations, était sa connaissance des auteurs canoniques des pays européens et nord-américains. L'absence du Cine Arte du SODRE met en relief les archives de la Cinemateca Uruguaya et lui donnent à cette institution un rôle prépondérant en matière de conservation de films. Enfin, un autre point évoqué par le rapport concerne le dépôt légal et le besoin pour la Cinemateca Uruguaya d'assurer cette responsabilité

[378] Notre traduction : « maintien comme monnaie d'échange avec d'autres cinémathèques pour élargir la collection uruguayenne ». *Idem*.

au niveau local.

Dans ce sens, le rapport ne fait pas référence aux films produits en Uruguay. En ce qui concerne le dépôt légal, la Cinemateca Uruguaya réclamait la possibilité de collecter des films commerciaux, au-delà de l'expiration des droits d'exploitation. En d'autres termes, bien que la question du dépôt légal ait été introduite, comme moyen de réglementer et de rendre compatibles les droits d'exploitation avec les besoins de conservation du patrimoine et sa diffusion culturelle, les aspects associés à la production nationale n'ont pas été spécifiquement abordés. Ce concept est évoqué comme suit :

> la obligatoriedad de depositar en la cinemateca las copias, después de su explotación comercial, que deben destruirse, al vencerse los plazos de exhibición. Hay que subrayar, aunque sea obvio, que el depósito legal vigente en varios países, (...) excluye todo propósito comercial, lo que comprende sólo los derechos de conservación del material y su exhibición con fines culturales (cine clubes, centros de estudio, docencia, etc.)[379].

Pour cette communauté de cinéphiles, établie dans le domaine des ciné-clubs et de la Cinemateca Uruguaya, le « cinéma national » était un phénomène qui n'existait toujours pas. Peu avant, Dassori fait un rapport sur l'état actuel de l'industrie cinématographique en Uruguay où il affirme :

> Si se considera industria cinematográfica como sinónimo de actividad fílmica estable, con medios apropiados de producción (estudios, laboratorios, etc.) y experiencia y posibilidades de apoyo económico oficial o privado suficientes para la realización de películas (especialmente en 35 mm), puede afirmarse que, prácticamente, no existe industria cinematográfica en Uruguay. Esta inestabilidad y esta ausencia tienen su explicación en el hecho básico de que se trata de un país pequeño, sin mercado suficiente para compensar, en las exhibiciones nacionales, por ejemplo, más del 10 por ciento del costo de un largo metraje común, y sin probabilidades inmediatas de competir con el mercado extranjero, aparte de las conocidas dificultades de canalización predeterminada,

[379] Notre traduction : « l'obligation de déposer les copies à la cinémathèque, qui doivent être détruites à l'expiration des délais de projection après leur exploitation commerciale. Il faut souligner, bien qu'il soit évident, que le dépôt légal en vigueur dans plusieurs pays, ... exclut toute finalité commerciale, qui ne comprend que les droits de conservation du matériel et de sa projection à des fins culturelles (ciné-clubs, centres d'études, enseignement , etc.) ». *Idem.*

por intereses, de las vías de distribución[380].

Les porte-paroles du domaine associatif ont exprimé que, à contre-courant et malgré l'absence du contexte, la rareté de la production cinématographique dans le pays avait été entre les mains de ces initiatives privées qui avaient favorisé une production naissante et amateure. Dassori souligne également que l'arrivée de la télévision avait permis de soutenir l'activité des laboratoires locaux de développement et de copie. Cependant, le soutien de ces laboratoires associés à la chaîne de production cinématographique par le biais de la télévision ne constituait pas, selon le cinéphile, un facteur de dynamisme pour l'industrie cinématographique elle-même puisque de nombreuses activités nécessitaient toutefois d'un déplacement obligatoire vers Buenos Aires.

Héritières de cette même conception, dans le rapport présenté au ministre, les associations de cinéphiles misent sur le besoin de créer un institut de formation de techniciens et de cinéastes. Cet institut, compte tenu de la culture cinématographique internationale qui caractérisait déjà l'Uruguay, permettrait le développement d'un cinéma propre, avec une capacité de développement dans le domaine de l'industrie. Le porte-parole dans la presse des points de vue présentés au ministre était Manuel Martínez Carril, de la Cinemateca Uruguaya. Il affirme dans un long article du journal *La Mañana* que :

> la clave final está en el público. Sin un público debidamente preparado para entender lo que lee no puede haber literatura nacional. Sin aficionados que respalden más o menos masivamente el cine de calidad, los distribuidores tendrán sus dudas antes de importar la obra de arte cinematográfico que al mismo tiempo no es comercial. Y sin un público que sepa de cine y sin creadores potenciales nunca habrá cine nacional, o en todo caso no habrá un buen cine nacional. Toda la educación que se imparte en la materia corre por cuenta de entidades privadas que llevan una contabilidad al día y

[380] Notre traduction : « Si l'industrie cinématographique est considérée comme synonyme d'activité cinématographique stable, avec des moyens de production appropriés (études, laboratoires, etc.) et une expérience et des possibilités suffisantes de soutien financier officiel ou privé pour la réalisation de films (notamment 35 mm), on peut dire qu'il n'y a pratiquement pas d'industrie cinématographique en Uruguay. Cette instabilité et cette absence s'expliquent surtout par le fait qu'il s'agit d'un petit pays, sans marché suffisant pour compenser dans les programmations nationales, par exemple, plus de 10 % du coût d'un long métrage commun, et sans possibilités immédiates de concurrencer sur le marché étranger, en dehors des difficultés connues d' acheminement, en raison des réseaux de distribution. » Dassori, *Estado actual de la industria cinematográfica en el Uruguay*, février 1962. Archives personnelles de Dassori (Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya. Copie numérique réalisée par le Groupe d'Études Audiovisuelles de l'Université de la République conservée au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université de la République.

> carecen de superávits que le permita hacer las cosas mejor o cubrir las lagunas de la así llamada cultura cinematográfica[381].

Le ministre n'ayant pas répondu aux membres des associations et faisant suite à une série de réunions et d'entretiens officiels destinés á élaborer un plan au niveau de l'État, Martinez Carril reprend le sujet quelques mois plus tard sous le pseudonyme de Guillermo Tell dans le journal *El Popular* du Parti Comuniste. Il rappelait que « (...) ya es costumbre. Cada nuevo ministro de cultura que aparece se propone averiguar qué pasa con el cine y con la cultura cinematográfica. Con excepción del abúlico Carlos Manini Ríos (...) »[382] Pour le responsable de la Cinemateca Uruguaya, qui avait contribué à l'élaboration des propositions, le pays souffre d'une crise profonde, alors que les projets traités par les autorités demeurent déconnectés de la réalité. Il affirme, déçu que :

> con ese plan de trabajo por delante en materia cinematográfica el Ministro de Cultura tiene para ir tirando hasta una nueva reorganización de gabinete. En seis o siete meses difícilmente llegará a alguna solución, pero entonces cambiarán las autoridades y mientras tanto ministro, subsecretarios, críticos, realizadores y demás habrán mantenido la ilusión de que en Uruguay se trabaja. (...) ¿Quién convence a entidades privadas (por ejemplo, Cinemateca Uruguaya) para que entreguen sus películas a un archivo oficial cuando el Estado tiene antecedentes funestos como administrador de los bienes culturales?[383]

---

[381] Notre traduction : « la clé réside dans le public. Sans un public correctement préparé à comprendre ce qu'il lit, il ne peut y avoir de littérature nationale. Sans les spectateurs qui soutiennent un cinéma de qualité plus ou moins massifs, les distributeurs auront des doutes avant d'importer l'œuvre d'art cinématographique, qui n'est pas en même temps commerciale. Et sans un public qui connaît le cinéma et sans créateurs potentiels, il n'y aura jamais de cinéma national, ou en tout cas il n'y aura pas de bon cinéma national. Toute l'éducation qui est donnée en la matière est fournie par des entités privées qui tiennent une comptabilité à jour et manquent d'excédents qui leur permettent de mieux faire les choses ou de combler les lacunes de la prétendue culture cinématographique. » M. Martínez Carril, « Informe al Ministro » *La Mañana*, Montevideo, 4 mars 1967.

[382] Notre traduction : « Il est d'usage que chaque nouveau ministre qui apparaît manifeste son intérêt pour connaître ce qui se passe dans le domaine du cinéma et de la culture cinématographique, à l'exception de l'apathique Carlos Manini Ríos… » G. Tell (M. Martínez Carril), « El ministro se interesa » *El Popular*, Montevideo, 25 juillet 1968. Carlos Manini Ríos, politicien conservateur et Ministre de l'Instruction Publique pendant le gouvernement de Óscar Gestido.

[383] Notre traduction : avec ce plan de travail ... en matière cinématographique, le ministère pourra tirer jusqu'à une nouvelle réorganisation du cabinet. Dans six ou sept mois, il sera difficile de trouver une solution. D'ici là, les autorités changeront et entre-temps le ministre, les sous-secrétaires, les critiques, les cinéastes et autres auront entretenu l'illusion que l'Uruguay travaille [...] qui convainc les entités privées (par exemple la Cinémathèque uruguayenne) pour faire livrer leurs films dans des archives officielles, alors que l'État a un bilan désastreux en tant qu'administrateur de biens culturels ? *Idem*.

D'un point de vue global, il est important de souligner que, vers les années 1960, l'Uruguay possède une chaîne de production amateur et que, contrairement à l'Argentine ou le Brésil, il n'y a pas d'industrie du cinéma. La production cinématographique, en général, n'est pas soumise à une réglementation, contrairement à d'autres biens culturels tels que la littérature ou la musique. Le cinéma politique conserve un caractère alternatif à celui produit dans d'autres domaines, en raison de ses contenus, objectifs et pratiques de diffusion. Cependant, sa chaîne de production était relativement similaire à celle de la plupart des personnes qui produisait du cinéma localement. Contrairement à d'autres débats associés aux archives du cinéma militant produit en Europe à la même époque, où le contenu politique et militant situait cette production dans un environnement alternatif non soumis aux réglementations officielles, en Uruguay, l'absence de toute réglementation a dissous cette dichotomie. Par conséquent, la production et la collecte de films étaient principalement associées à l'intérêt des collectionneurs, des ciné-clubistes ou des animateurs des festivals locaux.

L'augmentation de cette production locale, globalement faite sous des pratiques amateurs, dans la deuxième moitié des années 1960 ainsi que les besoins technologiques et de connaissances liés à l'introduction de la télévision en Uruguay, intensifient le débat sur les perspectives de la production cinématographique, les stratégies de professionnalisation du média et le développement de politiques publiques pour l'encourager. Malgré l'augmentation de la production cinématographique « amateur », les acteurs de la critique, de la programmation et de la collecte en Uruguay, estiment nécessaire de renforcer la diffusion d'une culture cinématographique internationale, associée à la diffusion de titres culturels et au développement des politiques visant la création d'espaces de formation sur le sujet. Au sein de l'hebdomadaire *Marcha* différentes voix se sont exprimées à propos de cette vision des circuits cinéphiles classiques. José Wainer, Mario Handler et Walter Achugar ont été des participants actifs dans le débat sur ces questions, à partir d'une position orientée vers le développement d'un cinéma documentaire local, détracteur du cinéma commercial des États-Unis et qui rendrait visibles les problèmes urgents en Amérique latine.

Carlos María Domínguez s'est penché sur les processus d'éloignement entre la communauté cinéphile classique et celle qui s'est réunie autour de l'hebdomadaire *Marcha*, et qu'y a formé un ciné-club et par la suite organisé la Cinemateca del Tercer Mundo à la fin des

années 1960. L'auteur met l'accent sur les différents conflits liés aux tendances politiques de gauche qui se sont développées au cours de cette période. Il affirme que « las diferencias partidarias, en el país y en la izquierda, con sus vertientes soviética, cubana, china, anarquista, y su caótico borbollón de banderas, adhesiones y conflictos, revistieron el fin de un período cultural que en el mundo de la crítica cinematográfica uruguaya también marcó una ruptura »[384].

Comme le souligne Carlos María Domínguez, sans aucun doute, Hugo Alfaro, le membre historique de l'hebdomadaire *Marcha* qui commence sa carrière dans le domaine de la cinéphilie classique et par la suite abrite le Nouveau cinéma latino-américain, favorise ce processus de transformation et protège au sein de l'hebdomadaire ces nouvelles voix dissidentes. Il affirmait vers la fin des années 1960 « … todos hemos dormido alguna vez la siesta, de espaldas al país. La asociación de ideas que se me ocurre es: Momias. No la gran momia cultural que el país haya querido darse -si hay algo sano en todo esto es que el país ni se enteró- sino el sueño de la momia propia, parasitaria, adosada al país en crisis y envuelta en la cinta aisladora de la Cultura Cinematográfica »[385]. Et il ajoute plus tard que « si el sistema que lanza, promueve y distribuye el cine comercial del gigantesco aparato de las comunicaciones de masas, busca desinformar y adormecer a la gente, contestemos el reto, hagámonos oír, busquemos la manera de que lleguen al público los documentos sobre los hechos que los demás ocultan o desinforman »[386].

De cette manière, Alfaro embrasse les voix de nouveaux acteurs tels que José Wainer dans le domaine de la critique, Mario Handler dans celui de la production ou Walter Achugar dans celui de la distribution et la programmation. Alfaro cherche ainsi à montrer un point de vue différent concernant la production de films en Uruguay. Comme nous le verrons dans la troisième et quatrième partie de ce travail, ces groupes expriment le besoin de montrer le cinéma qui met en évidence la crise en Uruguay et en Amérique latine et se sont opposés aux habitudes de

[384] Notre traduction : « les différences entre les partisans de gauche, avec leurs courants pro-soviétiques, anarchistes ou en défense de la révolution cubaine ou chinoise et leur 'bulle chaotique' de drapeaux politiques, d'adhésions et de conflits ont marqué la fin d'une période culturelle qui, dans le monde de la critique cinématographique uruguayenne a également marqué une rupture. » Carlos María Domínguez, *op. cit.*, p. 106.

[385] Notre traduction : « … nous avons tous fait la sieste à un certain moment, en tournant le dos au pays. L'association d'idées qui me vient à l'esprit est : les momies. Non pas la grande momie culturelle que le pays a voulu se donner - s'il y a quelque chose de sain dans tout ça, c'est que le pays n'en sait même pas rendu compte de tout cela- mais le rêve de sa momie propre, parasite, attachée au pays en crise et enveloppée dans le ruban isolant de la culture cinématographique. » H. Alfaro, *Ver para querer*, Montevideo : Biblioteca de Marcha, nº5, 1970, p. 148.

[386] Notre traduction : « si le système qui lance, promeut et distribue le cinéma commercial du gigantesque appareil de communication de masse, cherche à désinformer et à engourdir les gens, répondons au défi, faisons-nous entendre, trouvons un moyen d'atteindre le public au moyen de récits sur les faits cachés ou déformés par d'autres. » *Idem*.

production et de programmation qui caractérisent le milieu de l'époque. Ainsi, ils créent progressivement leurs propres espaces de production, de programmation et de collecte, ce qui explique pourquoi ces films n'ont pas été conservés dans les cinémathèques déjà consolidées à la fin des années 1960 et au cours des années suivantes. D'autres pôles de productions n'ont pas été conservés par différentes raisons, liées notamment à la biographie politique des cinéastes en question. Les positions autour du cinéma qu'il fallait montrer ou produire en Uruguay ont conditionné les décisions concernant les films à conserver. Aussi bien la Cinemateca Uruguaya dans le secteur privé, que le Cine Arte del SODRE dans le secteur public, commencent un processus de transformation vers la moitié des années 1960. Les discussions sur le cinéma qui caractérise véritablement la production locale ont été traversées par les acteurs chargés de la production eux-mêmes, et aucune réglementation officielle ne s'était mise en place. De toute façon, leurs critères de collecte nous permettent de comprendre ce qui a été conservé et pour quelles raisons.

Le fondateur de la Cinemateca Uruguaya, Dassori, prédit comme « avenir miracle » , celui que les cinémathèques préparent et que « sus pacientes polillas de archivo no verán »[387]. Le miracle de revoir ce qui s'est passé dans le passé[388]. Cette « manie » des « cinémathécaires » à laquelle Dassori faisait allusion, peu de temps après ces controverses, se verra conditionnée par la survie de ces organisations, après l'installation du régime dictatorial. Les scénarios de production cinématographique politique et militante que nous étudierons ensuite, se sont développés dans un contexte principalement associé à des conflits de divers groupes d'intérêts dans le domaine de la production, la programmation et la collecte, orphelins d'une politique publique à ce sujet. Les exemples analysés dans cette section constituent donc des prises de positions conflictuelles dans ce domaine entre différents secteurs associés au reste de la chaîne de production, de circulation et de consommation. Nous verrons ci-après, les choix de la Cinemateca Uruguaya par rapport à ce qui devait être conservé. Ceci montre leurs conceptions vis-à-vis du cinéma produit en Uruguay et le contexte dans lequel il circulait ou pas entre les années 1960 et 1970.

[387] Notre traduction : « leurs patients papillons des archives ne verront pas ». Walther Dassori, « Apuntes para una nota sobre Cinematecas en la Revista Nuevo Film », S.f., Archives personnelles de Walther Dassori (Centre de Documentation de Cinemateca Uruguaya. Copie numérique réalisée par le Groupe d'Études Audiovisuelles de l'Université de la République conservée au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université de la República.
[388] *Idem*.

3. *Derrière le comptoir. Les archives de la Cinemateca Uruguaya.*

> Casi todos los cinetecarios del mundo se parecen un poco. Son unos tipos raros con olor a nitrato de celulosa. Llegan hasta el nivel de la intriga o del escándalo por defender su madriguera [389].

La stratégie pour effacer les anciens conflits entre la Cinemateca Uruguaya et le Cine Arte del SODRE, aux yeux de la fédération international, est exprimée avec éloquence par Hintz lorsqu'il affirme au secrétaire de la FIAF « From the very beginning Cine Arte and Cinemateca Uruguaya have maintained friendly relations in the understanding that we share the common task of film preservation, and whenever possible try to complement our work »[390]. Dans le même contexte, la Cinemateca Uruguaya rapporte à la FIAF un inventaire complet en 1978, en précisant que la collection contient des matériaux au format 35 mm et 16 mm. Bien qu'elle indique que la collection est située en centre-ville, elle signale également son intention de déposer tous les nitrates dans les dépôts construits par Cine Arte, qui avaient une température et humidité contrôlées, renforçant ainsi la vocation de travail collaboratif.

Dans un rapport présenté auparavant par la Cinemateca Uruguaya à l'Unión de Cinematecas de América Latina en novembre 1965, Walther Dassori rapporte qu'à l'époque les archives de films se trouvaient à l'Institut General Electric (1030 avenue 18 de julio, Montevideo) et que même si le siège administratif avait déménagé, les fonds d'archives étaient restés à cet endroit. Il précise que les programmations de films d'archives se font dans le nouveau site, en raison du déménagement des salles de l'Institut General Electric et que le siège administratif de la Cinemateca Uruguaya se trouve 1359 rue Colonia. Dans le même rapport, la Cinemateca Uruguaya indique le début de « conversaciones con el Sr. Eugenio Hintz, nuevo Director de la

[389] Notre traduction : « Presque tous les 'cinémathécaires' du monde se ressemblent un peu. Ce sont des gars bizarres avec une odeur à nitrate de cellulose. Ils sont capables d'utiliser l'intrigue ou le scandale pour défendre leur terroir. » Paroles de Walther Dassori, après le conflit entre Langlois et Toeplitz lors de la réunion pour la création de l'UCAL en 1965, cité par Carlos María Dominguez, *op. cit*, p. 83

[390] Notre traduction : « Depuis le tout début, Cine Arte et Cinemateca Uruguaya ont entretenu des relations amicales, étant entendu que nous partageons la tâche commune de préservation des films et essayons autant que possible de compléter notre travail. » Correspondance d'Eugenio Hintz à Daudelin, 25 mars 1981. Archives FIAF.

Cineteca de Cine Arte del SODRE de Montevideo, sobre posibilidades prácticas de colaboración entre dicha cineteca y la Cinemateca Uruguaya »[391].

En décembre de la même année, la Cinemateca Uruguaya informe l'UCAL de la réalisation d'un « cycle de films d'archives », renforçant l'importance de l'utilisation de la collection à des fins d'exposition et célébrant l'inauguration du siège administratif de l'Institut General Electric. Le cycle rend compte du type de films que la Cinemateca Uruguaya conserve à cette époque et qui est composé des « films *Lumière* (France, 1963), d'Henri Langlois », montrant ainsi la continuité des liens entre cette organisation et la Cinémathèque Française. À l'occasion, ils ont montré aussi *Broken Blossoms* (David Griffith, USA, 1919), *Safety Last* (Harold Lloyd, USA, 1923), *La passion de Jeanne D'Arc* (Carl Th. Dreyer, France, 1928), *The Circus* (Charles Chaplin, USA, 1928), *L'âge d'or* (Luis Buñuel, France, 1928-1930), et *The time in the sun* (matériel de Sergei M. Eisenstein pour *Que viva Mexico* compilé par Mary Seton, USA, 1939-1940). Il a été estimé que les séances avaient accueilli environ 2 100 spectateurs (grand public et spécialistes)[392].

Les stratégies de conservation et de copie de sécurité des films sont également associées à la possibilité de leur diffusion. La documentation d'époque montre une très grande préoccupation de Dassori quant à la possibilité technique de pouvoir développer des laboratoires capables de faire les travaux de copies[393]. L'inventaire envoyé par la Cinemateca Uruguaya à la FIAF vers 1978 constitue une photographie des activités évoquées ci-dessus. Il s'agit d'un ensemble de 1 208 films au total. Il est possible d'observer un fort engagement en faveur de la collecte des films internationaux. Le catalogue se caractérise par une description détaillée des titres, des réalisateurs, de l'année de réalisation, de l'origine par pays et de la ventilation entre les longs métrages et les courts métrages dans la plupart des cas[394]. Au total, 660 longs métrages et 506 courts métrages ont été recensés.

[391] Notre traduction : « conversations avec M. Eugenio Hintz, nouveau directeur de la Cineteca de Cine Arte del SODRE de Montevideo, sur les éventuelles pratiques de collaboration entre ladite cinémathèque et la Cinemateca Uruguaya. » Rapport à UCAL présenté par Cinemateca Uruguaya, novembre 1965, Archives personnelles de Walther Dassori (Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya. Copie numérique réalisée par le Groupe d'Études Audiovisuelles de l'Université de la République, conservée au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université de la República.

[392] *Idem*.

[393] *Idem*.

[394] Catalogue présenté par Cinemateca Uruguaya dans le rapport à la FIAF, 1978. Archives de la Cinémathèque de Toulouse. Voir : « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

La Cinemateca Uruguaya s'est caractérisée par sa capacité d'accumulation en matière de collection. Sur les 130 titres examinés au milieu des années 1950, 81 se répétaient à la fin des années 1970, ce qui montre à quel point les tâches de collecte de cette organisation étaient de nature cumulative, contrairement à ce que nous avons observé dans le cas de Cine Arte. L'analyse du catalogue nous montre les multiples stratégies de la Cinemateca Uruguaya au niveau international et régional. D'une part, l'intérêt prédominant de l'organisation pour la collecte de la filmographie internationale et, d'autre part, sa progressive vocation pour la préservation des titres nationaux et régionaux, avec un critère sélectif et en fonction de leurs préférences par rapport au cinéma produit localement.

La tendance à la prédominance du cinéma international s'est maintenue par rapport au premier catalogue analysé, avec 1 115 titres étrangers. Cependant, comme nous le verrons, l'accumulation de films nationaux constitue un phénomène d'intérêt particulier dans ce catalogue et ouvre de nouvelles perspectives d'analyse par rapport à la conservation du cinéma militant.

3.a. Le cinéma international comme tradition

En ce qui concerne les films internationaux, il convient de signaler quelques particularités par rapport à ce qui a été analysé concernant Cine Arte. Bien que le catalogue soit divisé en longs métrages, courts métrages et pays d'origine, nous ferons un bref aperçu de son contenu par périodes historiques. Le catalogue édité par le SODRE à la fin des années 1970 se caractérise par la prépondérance des films anciens et des archives produites dans le domaine institutionnel alors que celui de la Cinemateca Uruguaya contient, tout au long de la période, des films de périodes très variées de l'histoire du cinéma, en donnant la priorité aux titres d'auteur plutôt qu'aux documents institutionnels.

Les films les plus anciens qu'on a réussi à identifier sont *L'homme à la tête de caoutchouc* (Georges Méliès, France, 1896-1901 c.) et *Une femme au bain* (traduit dans le catalogue comme *Desnudo femenino*, Pathé Frères, France, 1896), suivi de *Le Magicien* (George Méliès, France, 1898) et, même si les données ne sont pas précisées dans l'inventaire, il existe une référence aux films *Lumière 1895*. Le catalogue comprend 95 films produits entre le début de l'histoire du cinéma et 1919. Premièrement, on remarque une forte présence du cinéma

nord-américain avec 58 titres, dont la plupart sont de Charles Chaplin et de David Wark Griffith. L'autre pays fortement représenté dans les productions les plus anciennes conservées par la Cinemateca Uruguaya est la France. Parmi les 28 titres identifiés, se remarquent des copies de Pathé Frères, Méliès ou Max Linder. Dans une moindre mesure, des films italiens ou suédois ont été consignés pour cette période, montrant ainsi une précieuse collection de films des premières périodes de l'histoire du cinéma mondial. Dans le cas des films produits entre les années 1920 et 1930, l'inventaire enregistre 200 films dont, à nouveau, 50 % d'entre eux sont d'origine nord-américain.

À la filmographie de Charles Chaplin, s'ajoutent des auteurs tels que Buster Keaton, Pat Sullivan, John Ford ou encore des dessins animés de Walt Disney, pour ne donner que quelques exemples. La présence française dans le catalogue se voit diminuée dans cette deuxième période, où seuls 34 titres sont enregistrés. Cependant, des cinéastes qui seront fortement représentés dans le catalogue tels qu'Abel Gance, Jean Renoir, Marcel Carné ou Marcel l'Herbier apparaissent dès ces années. Parmi l'éventail d'auteurs qui figurent dans le catalogue, la présence de Louis Delluc ou de Man Ray se démarque également, montrant ainsi un inventaire enrichi d'auteurs classiques ou avant-gardistes associés à la culture francophile. À la cinématographie française et nord-américaine s'ajoutent différentes tendances du monde anglo-saxon associées aux films de suspense d'Alfred Hitchcock ou au développement de la tradition documentaire liée à l'anthropologie, à travers les films de Robert Flaherty.

Les films produits entre 1940 et 1950 constituent le noyau le plus large et le plus diversifié en termes de titres et de pays d'origine du catalogue. Une fois de plus, on remarque une forte présence du cinéma nord-américain, en donnant une continuité à de nombreux auteurs introduits lors des premières étapes et en multipliant la diversité de cinéastes et des sujets présentés. Outre la présence permanente de la France et des États-Unis, le cinéma allemand, avec des réalisateurs tels que Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Friedrich Wilhelm Murnau ou Leni Riefenstahl occupe une place privilégiée, en rejoignant des œuvres anciennes comme *Le Cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene. Contrairement à ce qui a été analysé concernant les fonds des archives du SODRE, où les pays d'Europe de l'Est y étaient largement représentés jusqu'aux années 1960, dans ce cas, la représentation de l'Union soviétique, de l'Allemagne de l'Est ou de la Tchécoslovaquie, fait partie d'un ensemble plus large. L'une des caractéristiques majeures de ces

deux décennies est la présence de films suédois dirigés par Alf Sjörberg et Ingmar Bergman, des réalisateurs qui ont marqué la mémoire collective de la communauté cinéphile uruguayenne de ces années[395].

Le catalogue introduit des œuvres de réalisateurs japonais comme Akira Kurosawa ou du cinéma expérimental représenté par le canadien Norman McLaren ou l'américaine Maya Deren. Le catalogue comprend également les principaux titres du néo-réalisme italien et l'introduction progressive des films latino-américains provenant du Cuba, du Chili, de l'Argentine ou du Brésil. Il s'agit de la liste la plus complète du cinéma international enregistrée jusqu'alors en Uruguay et elle contient des films sortis quelques années avant l'élaboration de ce catalogue, ce qui la différencie énormément de la collection du Cine Arte de la même période.

3.b. Les films uruguayens : dans l'attente d'être revus

Parmi les éléments moins diffusés, on trouve 93 titres nationaux, principalement des courts métrages. Il convient de rappeler que dans le catalogue de 1954, la Cinemateca Uruguaya ne compte que six titres uruguayens dont quatre se répètent à la fin des années 1970. Contrairement aux films uruguayens collectés par le SODRE à cette époque, la plupart des films conservés par la Cinemateca Uruguaya témoignent du développement de la production amateur réalisée dans les ciné-clubs entre les années 1950 et 1960, enregistrant également des films produits à la fin du XIX^{e} siècle et aux années 1970. En ce qui concerne la collecte de l'histoire du cinéma national, c'est sans doute le fonds d'archives de la Cinemateca Uruguaya le plus complet à l'époque. Néanmoins, il convient de rappeler que les propos exprimés publiquement à l'égard de la collecte du cinéma national étaient notamment présents dans le discours d'Eugenio Hintz au SODRE[396].

À la fin des années 1970, la Cinemateca Uruguaya conserve l'un des plus anciens enregistrements de la filmographie locale *Carrera de bicicletas* (Félix Oliver, Uruguay, 1898) ainsi qu'une bonne partie des titres produits par ce pionnier du cinéma uruguayen entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle. Vers les années 1920 et le début des années suivantes le catalogue montre les principaux longs métrages de l'époque tels que *Almas de la costa* (Juan

[395] G. Silveira, *op. cit*.
[396] Voir l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978.

Antonio Borges, 1923-24), *Del Pingo al volante* (Roberto Kouri, 1929) ou *Dos destinos* (Juan Etchebehere, 1937). Il comprend également des films de Glücksmann, Henry Maurice, Emilio Peruzzi ou Enrique Amorim. Les années 1940 à 1960 intègrent pratiquement tous les auteurs de ce que Mariana Amieva appelle « l'amateur avancé ». La Cinemateca Uruguaya conserve dans ses archives une bonne partie des titres présentés ou qui ont obtenu des prix dans les concours des ciné-clubs.

Il semble que, la promotion du cinéma international dans le discours public de la Cinemateca Uruguaya a permis à cette organisation de conserver à l'époque le plus grand fonds d'archives du cinéma national. Cela inclut des films du cinéma social, politique et militant, réalisés dans la période précédant la dictature. Les films conservés semblent être également liés aux positions de ladite organisation manifestées lors des débats locaux ou de l'Union des cinémathèques latino-américaines, où elle se montre favorable aux tendances cinématographiques éloignées de la radicalisation politique progressive de l'époque.

4. La « culture cinématographique » engagée.
Films à contenu politique conservés par la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature

Comme nous l'avons analysé tout au long de cette partie, en 1965 commence une période féconde pour l'histoire du cinéma uruguayen. Le conflit associé au boycott des multinationales de distribution du cinéma hollywoodien ; les échanges entre la communauté cinéphile et les pouvoirs publics en vue d'une éventuelle régulation de l'activité cinématographique ; les premières programations rétrospectives du cinéma national qui ont eu lieu à cette époque ; le renouvellement des dirigeants du Cine Arte del SODRE et de la Cinemateca Uruguaya ; les nouvelles tendances et voix qui se sont manifestées au niveau régional sur la nécessité de miser sur un cinéma qui s'identifie avant tout à la culture latino-américaine et enfin la radicalisation politique de certains courants cinématographiques, constituent des exemples qui ont suscité une attention particulière, par rapport à la cojoncture qui a commencé au milieu des années 1960[397].

[397] Dans de nombreuses discussions, laboratoires et séminaires de GEstA nous avons partagé avec Cecilia Lacruz, le sens de l'année 1965 dans la chronologie du cinéma uruguayen de la seconde moitié du XX^{e} siècle, question qui méritera une étude spécifique. En ce qui concerne la diffusion des films produits en Uruguay, on signale spécialement le travail de C. Lacruz, « 1965 : Contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur » *Revista Cine Documental*, n^{a}18, 2018, p. 37-61.

Malgré les événements mentionnés et les changements dans le milieu du cinéma local, les titres conservés par Cine Arte, produits en Uruguay pendant les années 1960, se limitent à des réalisations faites à la demande de différents organismes publics. Certains films produits dans le cadre de la Commission nationale du tourisme sont particulièrement remarqués. Le projet de création des « archives cinématographiques nationales » était principalement associé à la préservation des titres anciens du cinéma uruguayen.[398] De plus, ce sont les années où les premiers scénarios de censure de films produits en Uruguay se sont mis en place, lors du Festival international de films documentaires et expérimentaux du SODRE. En 1960, le film *Como el Uruguay no hay* d'Ugo Ulive a été refusé et, en 1967, il en était de même avec *Elecciones* de Mario Handler et Ugo Ulive. Dans les deux cas, le refus de la programmation du festival était lié à leur contenu politique. Par conséquent, leur inclusion en tant que titres dans des « archives cinématographiques nationales » est un phénomène au-delà de ce qui était institutionnellement concevable à l'époque.

Dans le cas de la Cinemateca Uruguaya, on sait qu'en 1978, vingt des films conservés ont été produits en Uruguay entre 1965 et 1975. Les deux titres produits en 1975 portent sur les *Cent ans de la Faculté de médecine* et sur le barrage de Salto Grande[399]. Les deux films ont été produits dans le cadre des activités du Département des médias de communication technique de l'Université de la République, contrôlé par la dictature militaire, et ne font pas partie de ces films dont la conservation pourrait mettre en péril la Cinemateca Uruguaya, en tant qu'organisation culturelle entre 1973 et 1985. Un autre titre qui ne sera pas inclus dans cette analyse est *George Méliès* de José Bauzas, réalisé en 1970 car il n'aborde pas un sujet lié à l'Uruguay à l'époque[400].

Dans leur ensemble, les 17 titres enregistrés par la Cinemateca Uruguaya en 1978, qui composent ce qui a été produit entre 1965 et 1974, constituent des vestiges de la cinématographie « amateur », attentive à la crise que traversait alors le pays. Les titres comprennent indistinctement des productions documentaires et de fiction. Dans les chapitres précédents, nous avons analysé différents points de vue concernant le cinéma qui commence à être produit sur le continent au milieu des années 1960. Comme nous l'avons vu, les responsables de la Cinemateca Uruguaya, Dassori, Manuel Martínez Carril et Luis Elbert, depuis le milieu des années 1960,

[398] Voir : l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cine Arte du SODRE en 1979.
[399] En ce qui concerne les films produits par le DMTC voir : I. Wschebor, *op. cit*.
[400] Voir l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978.

étaient enclins à des alliances régionales qui adoptent des positions associées à un cinéma sensible à la réalité sociale latino-américaine, cependant ils se sont écartés des positions plus radicales exprimées par l'UCAL[401]. La radicalisation de la gauche, surtout après 1967, encourage le développement de nouvelles pratiques et points de vue concernant le rôle que le cinéma devrait jouer dans les processus pour transformer la société. Comme nous le verrons, ce sont les départements de cinéma de *Marcha* et de la Cinemateca del Tercer Mundo qui seront particulièrement attachés à ces tendances.

Concernant les ciné-clubs, Álvaro Sanjurjo Tucón signale un net recul de l'activité du Cine Club del Uruguay dans le contexte antérieur au coup d'État de 1973[402] et divers témoignages, comme ceux de Carlos Scavino et Jaime E. Costa ou Mario Raimondo, montrent une période de fracture interne du Cine Universitario[403]. Dans ce dernier cas, certaines positions se sont penchées sur l'idée qu'il était nécessaire de montrer l'éventail des tendances cinématographiques existantes, en tenant compte de leur appréciation esthétique, tandis que d'autres se sont inclinées à produire et à diffuser un cinéma qui rende compte de la réalité que traversait le pays, se rapprochant de la position de la Cinemateca Uruguaya à ce sujet. L'actuelle archiviste de cette institution a collationné les 17 films conservés par la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature. Deux films ne sont plus disponibles : *C'etait mon frère* (Alain Labrousse, 1967) et *Registro de Actividades* (Sda, 1971).

Dans ce dernier cas, une comparaison des catalogues par titres est complexe car ils peuvent avoir été modifiés au fil du temps. Globalement, ce sont des courts métrages documentaires ou de fiction attribués à un courant sensibilisé aux questions sociales et à la crise que traversait l'Uruguay dans la seconde moitié des années 1960 et au début de la décennie suivante. Pris dans leur ensemble, les films conservés par l'institution constituent des œuvres produites par le cinéma « amateur », principalement liées aux ciné-clubs et sont en consonance avec ce que la Cinemateca Uruguaya a jugé opportun de préserver du cinéma produit localement.

---

[401] Au sujet de la position de la Cinemateca Uruguaya au sein de l'UCAL voir : F. Nuñez, *op. cit.* et G. Silveira, *op. cit.*, p. 165-170.
[402] A. Sanjurjo Tucon, « El Cine Club que la dictadura nos quitó » *Asociación Críticos de Cine del Uruguay*, Disponible sur: http://accu.uy/index.php/2016/10/24/el-cine-club-que-la-dictadura-nos-quito/
[403] J. E. Costa y C. Scavino, *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, 2009, p. 81-87 et M. Raimondo, *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*, Montevideo, Planeta, p. 254-255.

Quatre films de ceux qui figurent dans la liste obtenue ont été datés dans le catalogue de 1978 comme productions de 1965. Le premier est *Carlos : cine-retrato de un caminante* (Mario Handler), qui sera analysé dans le troisième partie, dans la section relative aux productions faites dans le cadre de l'Université de la République[404]. Selon les listes présentées par la revue *Nuevo Film*, ce film a été intégré à la Cinemateca Uruguaya en 1968[405]. Suite au conflit entre Mario Handler et Rodolfo Tálice pendant la seconde moitié des années 1960, Tálice demande le retour de toutes les copies de *Carlos* à l'ICUR. Parmi les copies retournées entre 1969 et 1970, les dossiers font référence à une copie qui se trouvait au Cine Universitario. Cependant, une copie du film est toujours expédiée par la Cinemateca Uruguaya en 1978. Ce phénomène pourrait être lié au fait que Dassori participe aux deux institutions, à l'ICUR en tant que fonctionnaire, jusqu'à la dictature, et à la Cinemateca Uruguaya. Dassori avait peut-être conservé l'une des copies du film dans les archives de la Cinemateca Uruguaya, compte tenu de l'intensification des conflits à l'Université de la République.

Le deuxième film consigné en 1965 par le catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1978 est *Primera Marcha Cañera*, produit sous la direction de José Bouzas et Walther Dassori. Ce film apparaît dans le catalogue présenté dans le revue *Nuevo Film* en 1969 dans le cadre des acquisitions des archives de la Cinemateca Uruguaya entre novembre 1968 et avril 1969.[406] Dans le catalogue de 1978 et dans la liste publiée par *Nuevo Film* en 1969 , le film est daté de 1965 et, dans ce second cas, le titre précise *Primera marcha de la caña de azúcar y obreros de Fray Bentos*. Tvzi Tal a daté ce film de 1962 puisque cette année a eu lieu la première marche des travailleurs de la canne à sucre du nord de l'Uruguay de Bella Unión (département d'Artigas) à Montevideo.[407] Cependant, en 1964, la première marche pour la Terre a eu lieu, partant du département d'Artigas (Uruguay) à Montevideo. Les images pourraient correspondre à cette manifestation, qui inaugure une série d'événements similaires entre 1964 et 1968[408].

[404] Pour une analyse approfondie de *Carlos…* voir troisième partie de cette thèse.
[405] « En los primeros meses de 1968 ha incorporado a su archivo de films », *Nuevo Film*, Montevideo, nº 3, 1968, p. 34.
[406] « Cinemateca Uruguaya. Entre el 1º de noviembre de 1968 y el 15 de abril de 1969 ha adquirido para su archivo los siguientes films » *Nuevo Film*, Montevideo, nº 4, 1969, p. 39.
[407] T. Tal, « Cine y revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo » *Revista Araucaria*, nº 9, 2003, p. 78.
[408] A. Juncal Pérez, « Memorias a la intemperie : la primera marcha por la tierra en Uruguay », *Clepsidra*, nº 3, 2015, p. 92-109.

La chercheuse Cecilia Lacruz et l'archiviste de la Cinemateca Uruguaya, Lorena Pérez, ont effectué une inspection du film. D'après ce qui a été identifié jusqu'à présent, Cecilia Lacruz a identifié seulement les travailleurs du frigorifique, mais pas les producteurs de canne à sucre. Il s'agit probablement du Frigorífico de Fray Bentos. À leur tour, les titres du film ont été inclus avec un support de film différent du reste. À l'occasion de leur inspection, elles ont identifié une coupe et, par conséquent, une éventuelle édition ultérieure du titre, ce qui rend le contenu du film encore plus incertain[409]. Concernant la production de ce film, Carlos María Domínguez mentionne conjointement le tournage « sobre una huelga y una marcha de los obreros frigoríficos de Fray Bentos a Montevideo »[410] et « la marcha de los cañeros, en documental blanco y negro, mudo, de siete minutos »[411]. Il indique également l'achèvement de ces travaux en 1962, dans le cadre du groupe dénommé *Groupe Cuatro*, composé par Bouzas, Dassori, Oribe Irigoyen et Omero Capozzoli[412].

Il est intéressant de noter que les deux autres titres qui apparaissent dans le catalogue de 1978 comme productions de l'année 1965 sont *Encuentro* de Oribe Irigoyen (1927-2014) et *Los ojos del Monte* d'Omero Capozzoli (1923-2001). Ce sont des courts métrages de fiction, produits dans le cadre des concours organisés par les ciné-clubs. Bien qu'ils ne soient pas associés à des pratiques cinématographiques « militantes » , la trajectoire des deux réalisateurs ainsi que le contenu du deuxième film méritent qu'on s'y attarde ici, dans la mesure ou il ont été conservés dans la Cinemateca Uruguaya pendant la période dictatoriale.

Dans le premier cas, il s'agit du premier et unique court métrage réalisé par Oribe Irigoyen, critique de cinéma dans le journal *El Popular* (organe officiel du Parti Communiste d'Uruguay). Lors du raid dans le journal le 9 juillet 1973, Oribe Irigoyen est emprisonné pendant quelques jours, puis s'exile. Après un bref séjour à Madrid, il s'installe à Moscou où il est chargé de la rédaction de la revue officielle du Parti Communiste d'Uruguay *Estudios*, à la demande de son secrétaire général, Rodney Arismendi. Il retourne en Uruguay peu de temps avant la fin de la dictature. Son film *Encuentro* a remporté le deuxième prix pour les œuvres du cinéma national au

[409] Je remercie Cecilia Lacruz pour les informations relatives à l'inspection de ce film.
[410] Notre traduction : « d' une grève et d'une marche des travailleurs des chambres froides de Fray Bentos vers Montevideo ». Carlos María Dominguez, *op. cit.*, p. 75
[411] Notre traduction : « la marche des producteurs de canne à sucre, un documentaire de sept minutes, sans paroles, en noir et blanc » *Idem.*
[412] *Idem*.

Festival international du film documentaire et expérimental du SODRE et fait partie de la programmation du premier festival du film indépendant américain en 1965, organisé par l'Institut General Electric et le Cine Club del Uruguay[413]. Il a été filmé en noir et blanc au format 16 mm, comme une grande partie du cinéma « amateur » à l'époque, et Irigoyen souligne qu'il a utilisé un film Triple X à haute sensibilité.[414] Esteban Otero souligne en 1965 que le film avait « muy buen nivel y excelente dominio del lenguaje cinematográfico. El defecto señalable del film es su texto, excesivamente recargado »[415].

Dans le deuxième cas, *Los ojos del monte*, il s'agit d'un film d'Omero Capozzoli, qui avait rejoint le Cine Club del Uruguay et en était l'un de ses directeurs au moment du coup d'État. En outre, il était membre de l'Association uruguayenne des critiques de cinéma[416]. Ce film a été réalisé à partir du conte homonyme d'Alfredo Gravina, un écrivain uruguayen qui, depuis les années 1940, écrit des romans sociaux décrivant les conditions de vie des secteurs populaires. *Los Ojos del Monte* est un récit de la façon dont les « gauchos », habitants créoles et caractéristiques de la campagne en Uruguay, ont affronté les envahisseurs portugais[417].

Gravina et Capozzoli s'identifient très tôt au Parti Communiste d'Uruguay. Capozzoli était journaliste de l'hebdomadaire *Justicia* (organe officiel du Parti Communiste) dans la période antérieure à 1957 et avait participé au journal *El Popular* (organe officiel du même parti) dès 1957. Outre son activité cinématographique, il développe une partie de sa production dans le domaine des arts plastiques et, dans ce cadre, il collabore avec diverses institutions telles que l'École nationale des beaux-arts ou le Musée d'art précolombien. La préservation de ces films de fiction à la Cinemateca Uruguaya s'inscrit dans cet ensemble d'actions menées par des réseaux de ciné-clubs, réceptifs à la production cinématographique qui décrit la réalité sociale en Uruguay, la plupart d'entre eux proches des courants communistes. Comme nous l'avons vu, Walther Dassori ou Capozzoli étaient les référents des deux ciné-clubs qui, généralement, ont été considérés comme des organisations concurrentes ou adversaires. Ces activités de production et

[413] C. Lacruz, *op. cit.*
[414] « Entrevista a Oribe Irigoyen » *La Onda Digital*, Montevideo, S.d.
[415] Notre traduction : un très bon niveau et une excellente maîtrise du langage cinématographique. Le défaut du film est son texte, excessivement surchargé. E. Otero, « El VI Festival de Cine Documental » *Revista Temas*, nº 3, 1965, p. 54.
[416] « Nombres para el recuerdo » *Asociación de Críticos de Cine del uruguay*, disponible sur : http://accu.uy/index.php/2016/02/08/nombres-para-el-recuerdo/
[417] J. Ruffinelli, *op. cit.*, p. 537

la conservation de cet ensemble de films constituent l'expression de sensibilités et d'identités politiques transversales et communes entre les membres de ces deux clubs dans les années 1960.

Un autre film gardé par la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature est *Y en eso llegó Fidel*. Le catalogue envoyé à la FIAF en 1978 enregistre ce titre en 1967, mais les recherches de Cecilia Lacruz indiquent que sa production a été réalisée pendant la campagne électorale de 1962.[418] Il fait partie de cette série de productions à caractère militant, associée à ce réseau d'intervenants des ciné-clubs. Le film a été téléciné par Cecilia Lacruz dans le cadre de ses recherches et, en 2016, il a été projeté lors de la Première Conférence sur l'histoire, la mémoire et le présent de la gauche en Uruguay, organisée par la Faculté des sciences humaines et de l'éducation et les Archives générales de l'Université de la République[419]. Il constitue un film de propagande du groupe politique Frente Izquierda de Liberación (FIdeL), une alliance politique entre le Parti Communiste d'Uruguay et certains secteurs indépendants ou scindés des partis traditionnels, pour la campagne électorale de 1962. Cecilia Lacruz souligne que ce film a été produit par le Grupo 7 et ½, sous la coordination de Walther Dassori. Selon la chercheuse, il s'agissait d'une expérience associée à la formation et à la production cinématographiques au début des années 1960[420].

Parmi les films de fiction « amateurs », réceptifs à la réalité politique, deux titres d'Omar Parada (1922-1987) se détachent : *Tal vez mañana* (1966) et *Montevideo hoy* (1968). À l'instar des courts métrages de fiction évoqués précédemment, la trajectoire cinématographique fictive produite par Parada ne faisait pas initialement partie de ce travail de thèse puisque notre enquête portait sur le cinéma documentaire et militant. Cependant, la présence de deux de ses films dans le catalogue ouvre de futures questions de recherche par rapport au cinéma de fiction et à la dénonciation politique. Parada était un étudiant activiste dans les années 1940 et un promoteur de cinéclubisme en Uruguay. Il est directeur du Cine Universitario dans les années 1970 et très tôt

[418] Voir : l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978. dans le catalogue il est consigné comme une réalisation de 1967, mais la campagne dans laquelle il est réalisé est celle de 1962. C. Lacruz, *Presentación : Y en eso llegó Fidel (Grupo 7 y 1⁄2, bajo la dirección de Walther Dassori)*, Primeras Jornadas sobre memoria, historia y presente de la izquierda en el Uruguay, Montevideo, 8 et 9 septembre 2016. Le film fut téléciné par la Cinemateca Uruguaya sous la demande de Cecilia Lacruz et il est disponible pour consultation en salle de visionnage.
[419] *Idem*.
[420] *Idem*.

forme la société de production Grupo Cine Montevideo, qui a permis la réalisation de plusieurs de ses films. Dans la rétrospective nationale du cinéma de 1966, José Wainer souligne que :

> (…) tras un prolongado ostracismo, Omar G. Parada retorna con un ambicioso ensayo argumental, movido por un plausible designio de ambición. En un medio donde lo primero son las dificultades, Parada y su equipo no le sacan el cuerpo, y no siempre resultan, en definitiva, dominados por ellas. Hay en su film tangibles adquisiciones técnicas, que mejoran el cánon común de nuestros aficionados, en ciertos aspectos, hay también una reflexión plausible sobre el mundo en nuestros días, y una estructura narrativa bastante insólita, manejada con precisión. Referidas a su contexto local, estas conquistas, que lo son y muy reales, no sobrepasan, sin embargo, los niveles comunes; se miden solo por referencia a ellos (...)[421]

Cet article fait référence au film *Tal vez mañana*, qui porte sur un personnage de Montevideo qui, face à l'actualité internationale, craint l'explosion d'une bombe atomique sur notre territoire. Il a été décrit comme un film qui s'aventure dans la science-fiction.[422] Le deuxième film de Omar Parada indiqué dans le catalogue de 1978 daté de 1968 est *Montevideo hoy*. Un fragment est conservé à la Cinemateca Uruguaya et sa saisie par les forces conjointes est signalée dans plusieurs témoignages[423]. Selon les informations disponibles, le film couvre la période allant de 1968 à 1972 et, dans certains cas, il est précisé que sa production a été réalisée dans le cadre d'activités menées par Omar Parada à l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République[424]. Le fragment conservé à la Cinemateca Uruguaya a été mis à disposition par sa famille ainsi que plusieurs des œuvres de Omar Parada. En 2014, ses archives cinématographiques et documentaires ont été cédées à la Cinemateca Uruguaya où elles se trouvent actuellement.

---

[421] Notre traduction : « après un long ostracisme, Omar G. Parada revient avec un essai ambitieux. Dans un environnement où les difficultés passent avant tout, Parada et son équipe en font face et ne sont pas toujours, finalement, dominés par elles. Il y a des résultats techniques tangibles dans son film, qui améliorent le canon commun de nos fans. Sous certains aspects, il y a aussi une réflexion plausible sur le monde de nos jours, et une structure narrative assez inhabituelle, manipulée avec précision. Renvoyées à leur contexte local, ces conquêtes, réelles et bien réelles, ne dépassent cependant pas les niveaux courants ; elles sont mesurées à titre indicatif uniquement. » J. Wainer, « Nacionales en Cine Club. Cierre con déficit » *Semanario Marcha*, Montevideo, 23 décembre 1966, p. 28.

[422] Le film est disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oNAoD_5jep8. Voir : l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978.

[423] Les documents sur Omar Parada ont été donnés à la Cinemateca Uruguaya et sur la base de ces informations une entrée a été réalisés sur wikipédia disponible sur : https://es.wikipedia.org/wiki/Omar_Parada_(director_de_cine)

[424] *Idem* .

Le groupe de ciné-clubs et de cinéastes « amateurs » susmentionnés participe à la première rencontre nationale des gens du cinéma organisée par la Cinemateca Uruguaya en 1971. L'organisation de cette rencontre est annoncée par le Cine Universitario à la fin de l'année précédente et la réunion a lieu dans ce ciné-club[425]. Le tournage cinématographique de cette rencontre réalisé par Horacio Mayer, chef du département de tournage du Cine Universitario, a été conservé à la Cinemateca Uruguaya en 1978 où il se trouve encore aujourd'hui. La documentation produite dans le cadre de cette réunion peut être consultée dans les archives personnelles de Walther Dassori au Centre de documentation de la Cinemateca Uruguaya et une copie numérique a été faite par GESTA[426].

D'autres titres comme *Nuevo Cine* (1967) de Daniel Betancourt ou *Sepelio d'Arturo Recalde* (Sda, 1969) figurent dans le catalogue de 1978, malgré l'absence d'informations précises sur leur origine. Dans ce dernier cas, le film était également mal daté dans le catalogue, qui le consignait comme un tournage datant de 1971, alors que Arturo Recalde, employé municipal, a été assassiné par la Garde métropolitaine, lors d'une mobilisation le 21 janvier 1969[427]. Le catalogue indique aussi la conservation du film *Orientales al frente* (Ferruccio Musitelli/ Frente Amplio, 1971) qui sera analysé dans la troisième partie, dans le cadre des archives de Musitelli lui-même. Cependant, il convient de signaler que différents témoignages indiquent que les tournages de l'enterrement d'Arturo Recalde ont été réalisés par Musitelli et, en conséquence, les boîtes datés de 1971 avec des identifications peu précises telles que *Registro de actividades* ou l'enterrement d'Arturo Recalde, peuvent être associés aux archives du même cinéaste. Il s'agit tout de même d'un enterrement qui fut filmé par divers acteurs à l'époque. Notamment, dans les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo, il existe des tournages relatifs à cet événement.

Du point de vue des productions cinématographiques militantes, conservées par les archives de la Cinemateca Uruguaya en 1978 et associées aux ciné-clubs, *La Rosca* du Grupo América Nueva (1971) se démarque. Entre la fin des années 1960 et de la décennie suivante, l'influence du cinéma politique dans le milieu local provoque des débats et des fractures au sein

[425] « Próximo encuentro de cine uruguayo », dans *La Mañana*, Montevideo, 3 décembre 1970, p. 7.
[426] *Carpeta Primer encuentro nacional de gente de cine*, Montevideo, 23-26 février 1971. Archives personnelles de Walther Dassori.
[427] Informations disponible sur : https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/sites/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/files/documentos/publicaciones/RECALDE%20RODR%C3%8DGUEZ%2C%20Arturo.pdf

du Cine Universitario. Selon le témoignage de Jaime E. Costa et de Carlos Scavino « (…) la eterna discusión entre los esteticistas y los militantes, entre los que iban al cine a paladear una obra maestra y quienes estaban más interesados en el cine como instrumento de acción política que como objeto de pasivo entretenimiento »[428], ont accentué les conflits internes de ce ciné-club, dans un contexte de croissance des mobilisations sociales et de radicalisation des mouvements politiques de gauche.

Certaines activités des ciné-clubs au début des années 1970 montrent l'intérêt envers les nouveaux courants du cinéma politique latinoaméricain. La presse annonçait des programmations de cinéma politique dans les ciné-clubs entre 1970 et 1971. En août 1970, le Cine Club de l'Uruguay projette un cycle de films du cinéaste cubain Santiago Álvarez[429] et des programmations de cinéma militant s'annoncent aussi au Cine Universitario[430]. Les cycles du Cine Universitario sont accompagnés d'une série de conférences sur l'« Actualité du cinéma direct : signification sociale et racines historiques » où des personnalités de ces organisations comme Miguel Castro, Walther Dassori, Luis Elbert ou encore Manuel Martínez Carril ont exprimé leurs opinions sur des sujets tels que le cinéma direct et combattant, le néoréalisme italien ou le réalisme américain[431].

Une nouvelle génération active dans Cine Universitario a suivi le cours théorico-pratique de cinéma dispensé dans l'intention de produire le film *Ay Uruguay*[432]. En tant qu' « épreuve d'aptitude », les jeunes Nelson Carro et Omar de los Santos, avec la collaboration de Juan Carlos Rodríguez Castro dans l'animation et d'Andrés Castillos dans la conception et le scénario du film, ont produit sous le nom de *Grupo América Nueva*, le documentaire *La Rosca.* Le titre fait allusion à une expression qui désignait ce qu'on appelait à l'époque le « fil oligarchique », qui représentait les groupes de pouvoir économique et politique, qui s'associent entre eux dans le but de concentrer leur pouvoir respectif, au détriment des classes sociales les moins favorisées. Le film commence par l'image d'un fil mécanique, qui est serré à une vis et la métaphore exprime

[428] Notre traduction : « ... l'éternelle discussion entre esthéticiens et militants, entre ceux qui vont au cinéma pour savourer un chef-d'œuvre et ceux qui s'intéressent davantage au cinéma comme outil d'action politique, et non comme objet de divertissement passif » . E. Costa et C. Scavino, *op. cit.*, p. 90.
[429] « En los cineclubes » *La Mañana*, Montevideo, 5 août 1970, p. 7.
[430] *Idem*., « Cine de protesta en el Universitario » *El Popular*, Montevideo, 26 août 1970, p. 10.
[431] « Director de Cine Universitario » *La Mañana*, Montevideo, 7 de junio de 1970, p. 27.
[432] On reviendra sur ce film dans la troisième partie de cette thèse, dans le contexte de la participation de Ferruccio Musitelli dans la conception du projet.

que le fil est utilisé pour « serrer et serrer ». Après cette présentation, une animation interprète l'histoire des classes dirigeantes en Uruguay, depuis la colonisation jusqu'aux années 1960.

L'argument général aboutit à une invitation à ne pas continuer à voter pour les partis traditionnels, ceux qui, à l'époque, gouvernaient avec le soutien des secteurs dominants et reproduisaient ces relations de pouvoir.[433] Comme l'affirme Pablo Alvira, ce film fait partie d'une série des films qui structurent plus explicitement un récit de remise en cause globale du système, dans un contexte de critique du capitalisme et de la démocratie « libérale » ou « bourgeoise »[434]. Le scénario d'Andrés Castillos s'inspirait des rapports préparés par Guillermo Bernard, le comptable, Vivián Trías, le dirigeant du Parti Socialiste d'Uruguay et Eduardo Galeano, l'écrivain uruguayen. Les jeunes Nelson Carro et Omar de los Santos faisaient partie d'une nouvelle génération du Cine Universitario, qui contestait la production d'un cinéma à contenu politique dans l'organisation. Le film a été présenté lors d'une séance de ce ciné-club, sans l'approbation de l'ensemble du conseil d'administration.[435] Peu de temps après, ce film a été censuré par décret du pouvoir exécutif, avec tous les films victimes de la perquisition subie par la Cinemateca del Tercer Mundo en 1972[436]. Le film a été conservé à la Cinemateca Uruguaya, où Nelson Carro a travaillé jusqu'au milieu des années 1970, jusqu'à ce qu'il s'exile au Mexique en 1977.

Pour finir, nous soulignons la présence de quatre films d'Alain Labrousse (1937-2016). D'origine française, Labrousse déménage en Uruguay au milieu des années 1960 pour travailler comme professeur de littérature au Lycée français de Montevideo. Très tôt, il organise des ateliers de cinéma dans le cadre de ses activités d'enseignement. Pour ce faire, il obtient deux caméras, l'une 16 mm, sans son, et l'autre en format Super 8. Ces activités de sensibilisation à la culture dans le domaine de l'éducation étaient des approches novatrices dans l'enseignement secondaire[437]. Pendant son séjour à Montevideo, Labrousse s'est rapproché des activités du Cine Club del Uruguay; il établit un lien d'amitié avec Manuel Martínez Carril, ancien élève du Lycée français, et rencontre Elena Salgueiro, sa première épouse.

---

[433] Voir : l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978. Le film fut téléciné par Cinemateca Uruguaya sous la demande de Cecilia Lacruz et il est disponible pour consultation en salle.
[434] P. Alvira, *op. cit.*, p. 191-192.
[435] J. E. Costa et Carlos Scavino, *op. cit.*, p. 92-93 et M. Raimondo, *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*, Montevideo, p. 214 et 254-255.
[436] Voir quatrième partie de cette thèse.
[437] JP, « Docencia y cine » *Semanario Marcha*, Montevideo, 24 avril 1968, p. 28.

À partir des ateliers de vulgarisation culturelle destinés aux étudiants, il réalise les trois courts métrages de fiction dont il fera ensuite don aux archives de la Cinemateca Uruguaya : *C'était mon frère* (1967), *Un an de vie* (1968) et *Miss Amnesia* (1970). La projection du premier court métrage au Cine Club del Uruguay en avril 1968, a été annoncée dans un article intitulé *Cine y Docencia* dans l'hebdomadaire *Marcha*. La mise en œuvre d'ateliers qui ne se limitaient pas aux activités théâtrales ou vocales, traditionnellement mises en place dans l'enseignement secondaire, a été considérée comme une nouveauté. Labrousse lui-même a précisé qu'il avait cru « descubrir en el cine una ocupación que convoca integralmente las posibilidades de expresión del alumno (…) »[438]. *Marcha* soulignait les « valores simpáticos de la tarea de equipo, de la movilización de un grupo de muchachos y de un manejo sobrio e inteligente de los materiales » dans ces courts métrages[439].

Le caractère du tournage avait une composante traditionnelle et domestique, avec la participation d'Elena, son épouse qui, dans *Miss Amnesia*, jouait le rôle principal. Ce dernier court métrage était basé sur l'histoire homonyme de Mario Benedetti, sur le cycle d'amnesie d'une femme, après des épisodes d'abus sexuels[440]. Lors de sa présentation au Cine Club del Uruguay en 1970, Oribe Irigoyen rédige une critique qui confirme la participation active de Labrousse dans cette organisation[441]. *Miss Amnesia* fut élue comme meilleur film national par l'Association de critiques cinématographiques de l'Uruguay en 1971[442].

L'introduction d'éléments novateurs dans les techniques d'enseignement a été accompagnée par les tournages de Labrousse, sur les mobilisations croissantes à Montevideo en 1968. Le bâtiment du Lycée français à Montevideo était situé avenue 18 de Julio (artère principale de la ville), à 100 mètres du siège de l'Université de la République.[443] C'était l'une des principales scènes de mobilisation de rue et aussi de répression par la police. Labrousse a pu filmer depuis les toits environnants et, parmi les particularités, on note des images couleur des manifestations à l'occasion du meurtre de Liber Arce, premier étudiant assassiné par la police en

[438] Notre traduction : « découvrir que le cinéma est un métier qui convoque pleinement les possibilités d'expression de l'étudiant … ». *Idem*.
[439] Notre traduction : « valeurs sympathiques du travail d'équipe, de la mobilisation d'un groupe de jeunes étudiants et d'une manipulation sobre et intelligente des matériaux ». *Idem*.
[440] J. C. Álvarez, « Montevideo ante la cámara » *La Mañana*, Montevideo, 11 août 1970, p. 9. Voi aussi : https://www.literatura.us/benedetti/amnesia.html
[441] O. Irigoryen, « Buen corto uruguayo » *El Popular*, Montevideo, 14 Aout 1970, p. 11.
[442] « Los críticos eligieron » *La Mañana*, Montevideo, 24 janvier 1971, p. 13.
[443] Voir : l'Annexe papier : Films uruguayens dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya en 1978.

août 1968[444]. Labrousse a commencé sa carrière en Uruguay, mais a fait plus tard une vaste tournée dans plusieurs pays d'Amérique latine. Très tôt, en 1971, il écrit un livre sur les Tupamaros et enregistre des entretiens avec différents membres de ce groupe, en pleine croissance à l'époque[445].

Au début des années 1970, il retourne à Paris avec Elena, qui y réside encore aujourd'hui. Les films que la Cinemateca Uruguaya avait en 1978 ont été donnés par Labrousse avant son départ[446]. Cependant, à son arrivée à Paris, il prend contact avec le Taller de Montevideo, composé, entre autres, des artistes uruguayens Armando Bergallo et Héctor Vilche, qui se trouvent à Londres. Vers 1971, ils commencent un travail documentaire avec la collaboration de Bénédicte Kermadec. Dans un premier temps, le but des documentaristes, en contact avec des collectifs cinématographiques tels que le groupe Dziga Vertov, était de chercher à relier la situation des mineurs anglais et boliviens. Le projet a pris un nouveau tournant, dans la mesure où ils ont commencé à recevoir plusieurs bobines de films, avec des scènes de ce qui se passait dans les différents pays d'Amérique latine. Dans le cas de l'Uruguay, Labrousse leur a donné tout ce qu'il avait filmé en Uruguay ainsi que d'autres tournages réalisés à la même période. Ils les ont utilisés pour le film *Las semillas de la Aurora*, présenté en 1971[447].

En 1972, le groupe qui avait travaillé autour du Taller de Montevideo pour *Las Semillas de la Aurora*, Labrousse et Salgueiro, entre autres, crée le comité de soutien aux prisonniers politiques uruguayens à Paris. C'était un comité qui regroupait la communauté d'exilés uruguayens en France et faisait des campagnes internationales destinées à dénoncer la situation des prisonniers politiques en Uruguay. A partir des activités du comité, un deuxième film a été produit en 1976, *Uruguay : connaissez vous ?*, qui comprend également des images filmées par Labrousse pendant son séjour en Uruguay[448]. Après sa mort en 2016, les archives que Labrousse

[444] « Projections des manifestations lors de l'assassinat de Liber Arce par les ciné-clubs : Cinemateca Uruguaya » *Semanario Marcha*, Montevideo, 7 novembre 1969. Dans celle-ci il est précisé que le film était en couleur. « Cine de protesta en el Universitario » *El Popular*, Montevideo, 26 août 1970, p. 10.
[445] A. Labrousse, *Les Tupamaros : guérilla urbaine en Uruguay*, Paris, Seuil, 1971 ; A. Labrousse, *Tupamaros : de la guerrilla al partido de masas*, Santiago de Chile, Tercer Mundo, 1971. Postérieurement, Labrousse a écrit un second livre sur le MLN-T : A. Labrousse, *Una historia de los tupamaros : de Sendic a Mujica*, Montevideo, Fin de Siglo, 2009.
[446] Entretiens d'Isabel Wschebor avec Elena Salgueiro, 2017-2019.
[447] *Las semillas de la Aurora* (1971). Médiathèque du Musée de la Mémoire de Montévidéo, disponible en salle. Don de Bénédicte Kermadec. Entretien d'Isabel Wschebor avec Bénédicte Kermadec et Elena Salgueiro, Paris, 2019.
[448] *Idem*.

avait conservées, qui comprennent notamment ses études ultérieures dans des pays très différents d'Amérique latine sur le phénomène lié au trafic de drogue, mais aussi les entretiens aux membres du MLN-T, ont été donnés à la Bibliothèque de Documentation pour l'Histoire Contemporaine (BDHIC) à l'Université de Nanterre par sa deuxième épouse, Margrit Vermes[449].

En revanche, en 2015, Bénédict Kermadec a décidé de retourner en Uruguay tous les films qui lui avaient été envoyés, où il y avait probablement aussi des films de Labrousse qui étaient restés dans les archives du comité. Deux envois ont été réalisés. Le premier avec trois films, rapportés au Musée de la Mémoire à Montevideo par Leo Harari, ancien membre du comité, lors d'un voyage en Uruguay. Un ensemble de boîtes a été envoyé par valise diplomatique de l'ambassade d'Uruguay en France, mais ces boîtes n'ont jamais été délivrées en Uruguay[450]. Dans le colis qui est arrivé à destination par la main de Leo Harari, il y avait une copie du film *Liber Arce Liberarse*. Jusque-là, aucune copie du film n'avait été identifiée en Uruguay. Après avoir fouillé les archives du comité, en cherchant les copies des films de Labrousse qui auraient pu atteindre l'Uruguay grâce à ces actions dans le cadre de cette recherche, j'ai identifié l'existence de cette copie, qui a été numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle de l'AGU. Jusqu'à présent, au ministère des Affaires étrangères, personne ne nous a donné de réponse quant à l'endroit où se trouve la valise diplomatique envoyée en 2015, malgré les demandes répétées du Musée de la mémoire et du LAPA-AGU. Les archives audiovisuelles de Labrousse restantes, relatives à l'Uruguay, sont conservées chez sa deuxième épouse, Magrit Vermes. Aussi bien Margrit Vermes qu'Elena Salgueiro, après notre contact à la suite de la présente enquête, ont exprimé leur souhait que les films uruguayens puissent être rapportés en Uruguay pour leur récupération, ce qui ouvrira *a posteriori* de nouveaux champs de recherches par rapport aux archives du cinéma militant, produits en Uruguay à la fin des années 1960.

Le catalogue de la Cinemateca Uruguaya, qui confirmait la présence de certains films militants ou produits par des membres des ciné-clubs qui se sont engagés dans des activités

[449] Entretiens d'Isabel Wschebor avec Margrit Vermes et Denise Merkel, Paris, 2018.

[450] Selon le document existant à l'Ambassade d'Uruguay en France, les films qui ne sont pas arrivés étaient deux grandes bobines d'images et documents filmés *Uruguay 67-72* et *Tupamaros*. Document envoyé de l'Ambassade d'Uruguay en France à Isabel Wschebor, lors de sa demande sur les films qui avaient été envoyés de l'Ambassade en Uruguay. Le document indique l'envoi de *Las Semillas de la Aurora*, *Uruguay ¿connaissez-vous ?*, les films *Liber Arce, Liberarse*, *Me Gustan los estudiantes* et *Répression Uruguay*, qui sont effectivement donnés au Musée de la Mémoire. Il manquerait cependant les deux premières bobines précitées.

politiques dans la période antérieure au coup d'État, à été envoyé en Europe en 1978, dans le cadre des rapports présentés régulièrement à la FIAF ainsi que dans le cadre d'une demande précise de cette organisation relative au détail des archives que la Cinemateca Uruguaya avait conservées. Bien que la récupération du patrimoine cinématographique uruguayen est plus fortement associée sur le plan institutionnel au Cine Arte, il convient de signaler qu'au milieu des années 1970, la Cinemateca Uruguaya conserve 11 longs métrages et 82 courts métrages uruguayens et maintient la capacité de préserver des films de différentes périodes de l'histoire du cinéma. On signale également que les catalogues envoyés par les cinémathèques membres à la FIAF n'étaient pas des documents publics. L'identification de ce document, dans les courriers de la FIAF à la Cinémathèque de Toulouse, nous a permis d'analyser ces différents aspects. Le fait que certains titres, censurés à l'époque de la dictature, aient été inclus dans le catalogue est dû au fait que sa diffusion était limitée à un usage interne à la FIAF.

Après le projet et le démarrage de la construction de dépôts pour la conservation des archives cinématographiques mené par la Cinemateca Uruguaya au début des années 1980, des films uruguayens produits en nitrate de cellulose appartenant à la collection du SODRE ont été déposés aux archives de cette organisation où ils sont conservés jusqu'à présent. Les archives de la Cinemateca Uruguaya montrent une collection internationale d'un intérêt particulier pour la FIAF. Parmi les aspects les moins connus, la sélection des films uruguayens que la Cinemateca Uruguaya a jugé important de conserver, malgré le contexte de l'époque, a été rendue visible grâce à cet inventaire. Même si au début des années 1970 la Cinemateca Uruguaya devait attendre pour déposer ses films dans les dépôts du SODRE, sa croissance lui permet, à la fin de cette période, de construire ses propres dépôts et d'abriter les collections publiques.

Le parcours des deux archives montre de multiples dimensions dans les processus d'institutionnalisation du patrimoine cinématographique ainsi que des conditions de développement qui ont favorisé la croissance du domaine associatif, par rapport au département existant dans le secteur public. Les deux cinémathèques se sont articulées à la fin de la période. Cette articulation pour la préservation du cinéma est également associée à l'apparition de nouvelles tendances qui les interpellent. Il est intéressant de noter que les cinéastes liés à ces nouveaux courants du cinéma sont ceux dont l'oeuvre n'est pas préservée dans aucune des institutions classiques et qui créent de nouveaux espaces, parmi lesquels se trouve la Cinemateca

del Tercer Mundo, qui fera l’objet d’analyse dans la quatrième partie de cette thèse.

Dans les sections précédentes, nous avons souligné la création des deux institutions qui, au milieu des années 1960, sont devenues les principales organisations à assurer la collecte de films en Uruguay. Comme nous l'avons vu, les pratiques de conservation des films dans les cinémathèques sont fortement associées aux actions et positions des référents desdites institutions. Dans ce cadre, nous avons signalé dans la deuxième moitié des années 1960, un nouvel intérêt pour la collecte de titres uruguayens, contrairement à ce qui s'est passé dans la période précédente, où les cinémathèques collectaient et diffusaient presque exclusivement des films internationaux.

Dans le cas du Cine Arte del SODRE, Eugenio Hintz exprime le besoin de créer les « archives cinématographiques nationales ». Ses propos aboutissent à la collecte des titres plus anciens du cinéma uruguayen et à des archives produites dans le secteur public comme le Département de photo-cinématographie du ministère de l'Instruction publique ou la Commission nationale du tourisme. De son côté, la Cinemateca Uruguaya crée une stratégie globale. Du point de vue de son discours public, l’organisation continue à encourager la collecte du cinéma international pour sa diffusion dans le circuit des ciné-clubs afin de renforcer les activités de diffusion de la culture cinématographique au niveau local. L'objectif étant d'assurer la continuité du modèle de cinémathèque promu par Henri Langlois depuis les années 1950. Cependant, au cours de cette période, l'organisation développe une nouvelle stratégie afin de mettre à jour ses archives et d’encourager l'organisation des cinémathèques latino-américaines qui avaient quitté la FIAF au début des années 1960 et fondé l'Union des cinémathèques latino-américaines (UCAL) depuis 1965.

Cette nouvelle organisation latino-américaine acquiert progressivement sa propre identité, dans le cadre de l'expansion du cinéma militant en Amérique laitne. La Cinemateca Uruguaya adhère aux tendances les plus modérées de ce nouveau mouvement. Elle accompagne le besoin de promouvoir un cinéma de production latino-américain, qui tient compte des identités et des besoins du public de ces pays, conformément aux idées du célèbre cinéaste brésilien Nelson Pereira Dos Santos, s'éloignant ainsi des expressions de radicalisation politique du mouvement cinématographique local. Du point de vue de ses archives, cela se traduit par le recueil de nombreux titres produits par les communautés des ciné-clubs entre les années 1940 et 1960 ainsi

que de certains films du cinéma militant qui ne représentaient pas les tendances les plus radicales dans le cas uruguayen.

Ainsi, la conservation des films uruguayens dans les archives cinématographiques instituées à l'époque est conditionnée par les positions exprimées par les référents institutionnels sur la scène nationale et internationale. Les catalogues analysés dans les sections précédentes sont une photographie de ce que ces institutions ont décidé de conserver. Après avoir étudié ce relevé, nous examinons dans la troisième et quatrième partie de cette recherche, ce qui n'a pas été conservé par ces institutions.

TROISIÈME PARTIE

Nul n’est prophète en son pays
Films hors des archives et boîtes hors des catalogues

SIXIÈME CHAPITRE

UNIVERSITÉ, PRODUCTION ET CIRCULATION DU CINÉMA POLITIQUE (1965-1967)

1. L'Université intra-muros

Vers le début des années 1960, le jeune étudiant en ingénierie Mario Handler rejoint l'Institut Cinématographique de l'Université de la République (ICUR), institution créée en 1950 par Rodolfo Tálice, médecin parasitologue et professeur de biologie générale et expérimentale. Il s'agit d'un service principalement engagé dans la production et la diffusion de films scientifiques et documentaires dans les milieux de l'enseignement supérieur et de la recherche[451]. Au cours des années précédentes, Mario Handler avait suivi des ateliers et assisté à des conférences sur le cinéma scientifique proposées par le photographe et cinéaste, Plácido Añón à l'ICUR. Bien qu'il s'agisse d'une question rarement abordée dans la bibliographie, Añón avait introduit des solutions techniques en Uruguay, telles que l'image directe, la netteté et le calibrage optique en photographie et au cinéma, ce qui avait profondément influencé Mario

[451] I. Wschebor, *op. cit.*

Handler tout au long de sa carrière[452]. D'un autre côté, Mario Handler avait fait plusieurs courts métrages expérimentaux avec le cinéaste « amateur » Alfredo Castro Navarro, lié au Cine Universitario. Alfredo Castro Navarro était, avec Plácido Añón, l'un des premiers spécialistes de la technique photographique et cinématographique en Uruguay[453]. Vers la fin des années 1950, Mario Handler accompagne aussi Alberto Miller lors de la réalisation du film *Cantegriles* (1958). Ce fut sa première expérience de contact avec la vie quotidienne des secteurs marginaux en Uruguay[454].

D'autre part, à partir du début des années 1960, Mario Handler maintient des liens avec Ugo Ulive, qui s'était rapproché de la production cinématographique depuis la carrière théâtrale. En 1960, Ugo Ulive produit le film *Como el Uruguay no hay*, qui avait été censuré au Festival de Cinéma Documentaire et Expérimental du SODRE, en raison de son évocation ironique de certains aspects de la réalité uruguayenne[455]. Ce film précède le développement d'un cinéma critique dans le pays et, nous verrons dans la quatrième partie, qu'il intégrera quelques années plus tard le catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo. Mario Handler a réalisé aussi quelques clichés photographiques du film de Ulive *Un vintén pal Judas* (1959)[456] qui en sont, en revanche, les seules images restantes[457]. Finalement dans les premières années de sa carrière, Mario Handler s'est également aventuré dans le monde de la photographie en

[452] *Idem*.

[453] Alfredo Castro Navarro a produit les courts métrages expérimentaux, *La Multa* , *Trolleybus*, *Buena Inversión*, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. Voir les informations sur quelques courts métrages disponibles sur la base de données Atom des Archives générales de l'Université, notamment les films *Trolleybus* (1950-1956) et *Buena Inversión* (1958 c.) dans le fond privé Mario Handler : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/aih-ap-mh-01-02. *La Multa* (1967) est disponible aussi et sa numérisation fut faite sous la commande de GEstA. https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/la-multa.

[454] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 142-150. Voir le film dans « Films indépendants qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[455] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 11-18. Pour une analyse approfondie de la carrière de Ugo Ulive, sa production théâtrale et cinématographique ainsi que le contexte de censure du film *Como el Uruguay no hay,* voir : C. Lacruz, *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*, Buenos Aires : Université de Buenos Aires, 2020 (Thèse doctorale, inédit), p. 9-84. Voir les informations du film dans « Films indépendants qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ .

[456] Le « *Judas* » est une tradition héritée par les colonies américaines de l'Espagne, qui consiste à brûler un bonhomme qui symbolise quelqu'un que la communauté refuse. Il est fait à la main par les enfants, qui demandent des pièces de monnaie les jours qui précèdent la destruction du bonhomme. En Uruguay particulièrement le « *Judas* » est brûlé en fin d'année avec des feux d'artifices. Le mot « *vinten* » veut dire pièce de monnaie et « *p'al* » est une abréviation de « *para el* » dans le langage populaire, ce qui complète l'expression des enfants quand ils demandent une monnaie pour le judas en fin d'année.

[457] Le seul document qui reste de ce film, est le numéro 4-5 de la *Revue Cahiers du Ciné-Club*, Montevideo, 1961, avec l'édition de tous les documents, script du film et clichés photographiques.

effectuant des clichés pour la Revue *Reporter* et dans le journal uruguayen *El País*[458] et quelques années plus tard, dans le cadre de ses activités universitaires, il réalise des photographies pour la *Gaceta Universitaria*[459].

Après la mort d'Añón en 1961, Mario Handler devient le cinéaste en chef de l'Institut Cinématographique de l'Université de la République. En 1963, il obtient une bourse en Allemagne de l'Est[460], grâce à laquelle il connaît plusieurs instituts cinématographiques en Europe, où il réalise plusieurs courts métrages parmi lesquels se distingue le film *En Praga* (ICUR, 1964)[461]. Son travail comme réalisateur de documentaires, son expressivité photographique et la nécessité de témoigner la société d'un point de vue critique allaient montrer de nouveaux centres d'intérêt dépassant le cadre purement auxiliaire de la science expérimentale, qui avait caractérisé l'ICUR pendant les années précédentes[462]. À son retour d'Europe, Mario Handler sépare progressivement son travail cinématographique de la recherche scientifique[463]. Dans le cadre de ses fonctions de photographe et cinéaste en chef de l'ICUR, il propose de nouveaux projets documentaires portant sur certains aspects sociaux et politiques de l'Uruguay, exprimant ainsi une vision claire de la dénonciation de la crise dans le pays depuis la décennie précédente.

Au cours de cette seconde période, sa production avait déjà un caractère nettement personnel, s'éloignant définitivement du travail de recherche expérimentale. Dans ce cadre, entre 1965 et 1967, il produit plusieurs courts métrages à l'ICUR, tels que *Cañeros* (ICUR, 1965), *El Entierro de la Universidad* (ICUR, 1965), *Llamadas* (ICUR, 1966)[464] ainsi que les films *Carlos, cine retrato de un caminante en Montevideo* (ICUR, 1965) et *Elecciones* (ICUR, 1967, en collaboration avec Ugo Ulive)[465]. Dans tous les cas, un changement significatif peut être observé dans les sujets traités par Mario Handler à l'Institut Cinématographique de

[458] H. Concari, *Mario Handler. Retrato de un caminante (entrevista)*, Montevideo, 2012, p-30-31.
[459] *Idem*., p. 29.
[460] Procès-verbal du Conseil Central Universitaire, Montevideo, 18 mars 1963. Archives de l'Université de la République.
[461] Voir la référence au film dans « Films réalisés à l'ICUR qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/.
[462] I. Wschebor, *op. cit.*.
[463] À partir de la technique apprise de Plácido Añón, Mario Handler réalise deux films : *Yacimiento fosilífero Edevónico del Uruguay* (ICUR, 1963) sous la direction scientifique de Rodolfo Méndez Alzola et *Rotíferos sociales* (ICUR, 1962) avec l'avis scientifique de Walter Dioni. Voir : Isabel Wschebor, *op. cit.*
[464] Voir les références aux films dans « Films réalisés à l'ICUR qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[465] *Idem*.

l’Université ainsi que dans son style cinématographique, exprimant une vision critique qui ne prétendait pas être soumise à certains codes de films institutionnels, caractéristiques des réalisations faites dans les institutions publiques.

Du point de vue de l'histoire du cinéma politique et social, la plupart de ces œuvres s'inscrivent dans une période du documentaire antérieure à la radicalisation politique progressive du cinéma après 1967[466]. Selon Cecilia Lacruz, il s'agit de films qui ont caractérisé les années qui ont précédé le début du cinéma militant où, selon la chercheuse « l'épopée du peuple » s'est exprimée à travers la reconnaissance de la pauvreté croissante et de cet « autre Uruguay invisible » pour les images institutionnelles qui avait été montrées du pays jusqu’alors. Cecilia Lacruz souligne à juste titre que, dans cette première période, le regard social reste principalement associé à un peuple *«* excluido viviendo de la basura, deambulando por la ciudad o alienado por la política tradicional »[467]. Dans *Elecciones* et *Carlos* ce n'était plus une voix off qui « expliquait » les images qui se suivaient tout au long de l'enregistrement et ce n'étaient pas non plus des images silencieuses pour l'observation expérimentale. Dans ces films, la voix des protagonistes était celle qui rendait compte de leur situation.

Dans une perspective de longue durée, nous pouvons remarquer que cette période antérieure à 1967 est marquée par une filmographie plus inspirée par une relation entre le cinéma et l'anthropologie, dont Mario Handler est un exemple pionnier en Uruguay. En ce sens, le cinéma militant épique produit entre 1967 et 1969 constituerait une période spécifique, associée à la radicalisation politique de l'époque, mais le témoignage social serait l'empreinte générique de cette filmographie documentaire. Comme nous le verrons dans la quatrième partie, après la période épique du cinéma militant et la résurgence de la répression institutionnelle, les films produits dans la période qui a immédiatement précédé le coup d'État, tels que celui dirigé par Mario Handler *Fray Bentos : une epidemia de Sarampión* (Faculté de Médecine avec les équipements de la Cinemateca del Tercer Mundo, 1973) ou des tournages qui n’ont pas été édités à l’Hôpital psychiatrique Dr. Bernardo Etchepare[468] ainsi qu’une bonne partie de la

[466] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 325-336.
[467] Notre traduction : « exclu, vivant des ordures, errant dans la ville ou aliéné par la politique traditionnelle ». C. Lacruz, *op. cit*., p. 142.
[468] Voir les références aux films dans « Films réalisés par la Cinemateca del Tercer Mundo » et « Rushes de films, appartenant aux archives de la C3M qui ont été numérisés » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/.

filmographie subséquente, reprennent cette qualité que Mario Handler a qualifié de « documentaire humain »[469]. En ce sens, les films à caractère militant et de propagande politique contestataire constituent en réalité une brève période dans une carrière principalement marquée par une vision liée à un intérêt pour l'enregistrement des contradictions sociales, peu visibles dans les discours institutionnels.

Mario Handler s'engage à cette époque sur des projets liés à la recherche musicologique de Lauro Ayestarán[470], comme le film *Juegos y Rondas Tradicionales del Uruguay* (ICUR, 1967) sur les chansons et jeux traditionnels des enfants ou *Llamadas* (ICUR, 1966) sur les manifestations musicales des Afro-descendants en Uruguay[471]. Récemment, Mario Handler, dans un commentaire sur ces films, a fait référence à sa formation en Europe entre 1963 et 1964, où il a assisté à plusieurs congrès de films scientifiques, qui avaient comme objet central « el registro de la vida, más que del registro del folklore »[472]. Dans les travaux menés lors de ce stage européen au début des années 1960, le débat portait sur « la excesiva dirección del cineasta frente al sujeto »[473]. Ainsi, le film réalisé par le néerlandais Adriaan Alexander Gerbrands[474] de l'Université de Leiden « fue el que más me impresionó » dit Mario Handler, « porque era el escultor de la tribu. Lo interesante es que él trató de filmar la integralidad de esa persona ... »[475] Les commentaires de Mario Handler sur cette époque étaient, à leur tour,

[469] M. Handler, *EL documental humano*, Montevideo, 2018.

[470] Lauro Ayestarán (1913-1966). Fondateur de la musicologie en Uruguay et du développement de cette discipline au niveau académique, lors de la création de la Faculté des Humanités et des Sciences à l'Université de la République en 1945.

[471] I. Wschebor, « El cine de los sujetos "invisibles", a través de los juegos y las rondas infantiles » dans VVAA, *Juegos y tradicionales de Uruguay. Una producción del ICUR con el asesoramiento musicológico de Lauro Ayestarán. Restauración de la película y el texto de 1966*, Montevideo, 2018, p. 75-85.

[472] Notre traduction : « l'enregistrement de la vie, plutôt que celui du folklore ». Intervention de Mario Handler, dans la présentation du livre VVAA, *op. cit.*, à la Faculté d'Information et de Communication en 2019.

[473] Notre traduction : « la direction excessive du cinéaste face au sujet ». *Idem*.

[474] Adriaan Alexander Gerbrands (1917-1997) né en Indonésie (colonie hollandaise), a fait ses études à l'Université de Leiden (Pays Bas) où il a fini sa carrière en linguistique et philosophie et a commencé à travailler dans le domaine de l'ethnologie au Musée National d'Ethnologie. Dès la fin des années 1940 il a dirigé le Musée National d'Ethnologie et dans les années 1960 il est devenu professeur d'anthropologie culturelle à l'Université de Leiden. Son travail ethnographique sur l'art dans les communautés Asmat de Nouvelle Guinée a combiné la réalisation de films et de travaux de recherches académiques. Très probablement, le film que Mario Handler a vu pendant son stage en Europe fut *Matjemosh* (1961) et le livre de Gerbrands sur la même recherche lié à l'art des communautés Asmat de la Nouvelle Guiné fut publié un an plus tard sous le nom de *Wow-ipits. Huit sculpteurs sur bois Asmat de New Guine.*

[475] Notre traduction : « est celui qui m'a le plus impressionné […] car c'était un film sur le sculpteur de la tribu. Ce qui m'intéressait c'était que le cinéaste a essayé de filmer l'intégralité de cette personne ... » Intervention de Mario Handler…, *op. cit.*

associés à un rejet de la filmographie du folklore encouragée par les régimes totalitaires fasciste et soviétique, qui avaient également eu une influence dans des pays comme la Tchécoslovaquie ou l'Allemagne de l'Est, où Mario Handler avait été formé. Dans cette perspective critique, où le documentaire social et la vision politique convergent par rapport à la production cinématographique, l'objectif n'était pas de filmer des manifestations folkloriques et de classer les sujets archaïques, généralement exclus des récits officiels, mais de réaliser des documentaires sur leur vie, en montrant les sujets représentés et en cherchant à ce que le cinéaste intervienne le minimum possible dans le montage de la scène.

On ajoute également l'influence du cinéaste Joris Ivens. Il est à noter qu'en 1969 il fut spécialement invité à l'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo dont les films étaient reconnus par les cinéastes sociaux du courant qui avait inspiré le Nouveau cinéma latino-américain à l'époque. Cette critique politique du cinéma social produit par les régimes autoritaires sera une caractéristique de la filmographie de Mario Handler tout au long de sa carrière ainsi que dans le courant de cinéastes qu'il a influencé dans les années postérieures. À son retour en Uruguay en 1964, Mario Handler travaille au Département de la diffusion et de l'action sociale de l'Université de la République, dans le cadre des missions pédagogiques. Pendant ces missions, les enseignants visitent des localités isolées de l'intérieur du pays pour y réaliser des ateliers de formation et de diffusion culturelle. À ce moment-là, il prend contact avec Lauro Ayestarán, entre autres. Cette expérience constitue un précédent incontournable pour la compréhension de cette tradition documentaire en Uruguay à l'époque.

Depuis 1967, période au cours de laquelle l'activité du cinéma politique uruguayen acquiert une notoriété importante, par le biais de divers festivals nationaux et internationaux et par la circulation explosive de cette cinématographie dans un contexte de mobilisation sociale et politique croissante, Rodolfo Tálice, le directeur honoraire de l'ICUR, manifeste sa désapprobation à l'encontre des films *Carlos* et *Elecciones*. Il a ainsi révélé des conflits et des débats de nature diverse, montrant des points de vue divergents sur le sens de la réalisation cinématographique à l'Université de la République et sur la manière de gérer sa diffusion et ses modalités de circulation[476]. Cecilia Lacruz a mis en évidence les tensions entre les méthodes classiques de tournage et de diffusion acceptées par les institutions en place dans le pays dans

[476] Interview de la bibliothécaire de l'ICUR, Martha Ottino, réalisée par Isabel Wschebor. Montévidéo, Archives générales de l'Université, 2011.

les années 1960, telles que l'ICUR ou le SODRE, et l'émergence croissante d'un cinéma de dénonciation. Les films mentionnés s'inscrivent dans ce processus[477].

Le conflit interne à l'ICUR met en évidence pour la première fois différentes positions sur les possibilités et les limites du droit d'auteur et de la circulation des films produits dans le cadre d'une institution comme l'Université. L'ICUR a été créé et développé dans un contexte de transformation et d'expansion progressives du système éducatif ainsi que de son infrastructure de recherche dans les années 1950 et ce débat, qui se déclenche dans un scénario d'irruption des tensions politiques vers la fin des années 1960, présente un niveau croissant de conflits et a des répercussions à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université. D'autre part, la production de *Carlos* et *Elecciones* implique également la consolidation de certains liens de Mario Handler en dehors de l'Université, notamment au sein de l'hebdomadaire de gauche indépendant *Marcha*. Depuis la fin de 1964, date de son retour, José Wainer et Hugo Alfaro - journalistes spécialisés en cinéma dans cette publication - lui avaient proposé de faire une chronique de son expérience à l'étranger. De plus, en 1967, l'université passait un contrat avec le distributeur Walter Achugar pour le film *Elecciones*,[478] lors de l'approbation du premier texte juridique relatif à la chaîne de droits associée à un film, écrit par Alberto Pérez Pérez, avocat de l'université[479].

Il s'agit dans tous les cas de personnes qui ont joué un rôle clé dans l'élaboration de propositions visant la transformation du Festival cinématographique de *Marcha* depuis 1967, la création de son Département cinématographique en septembre 1968 et de son Ciné-Club au début de 1969 et la fondation ultérieure de la Cinemateca del Tercer Mundo, en tant que projet indépendant en novembre 1969. Dans ce contexte, le courant cinématographique qui était en conflit au sein de l'université a trouvé dans l'hebdomadaire *Marcha* un espace d'expression pour Mario Handler et ce réseau de journalistes et producteurs associés à la promotion d'un nouveau cinéma. Les films produits pendant cette phase de transition du cinéma social et politique feront partie des archives cinématographiques et des activités de production et de projections de la Cinemateca del Tercer Mundo.

---

[477] C. Lacruz, *op. cit*.
[478] Contrat entre l'Institut de Cinématographie de l'Université et le distributeur Walter Achugar pour la distribution du film *Elecciones*, Montevideo, Archives générales de l'Université, 15/11/1967.
[479] A. Pérez Pérez, « Producción cinematográfica en los organismos públicos » *Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración*, Montevideo : Université de la République, 1967. p. 344-348.

2. Le cinéma hors les murs de laboratoire de l'université : Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo

En octobre 1965, José Wainer annonce dans la *Gaceta de la Universidad* la finalisation de *Carlos*[480] de Mario Handler, qui avait consacré dix longs mois de son activité à l'ICUR pour réaliser ce moyen-métrage de 31 minutes. L'article comprenait une interview du directeur, dans laquelle Mario Handler affirmait que Tálice - directeur d'ICUR - l'avait soutenu « sin restricciones, no en la orientación de la película, sino en su realización »[481]. Il ajoutait qu'il avait disposé d'une grande liberté ainsi que d'un soutien financier pour la production du film. Mario Handler disait qu'il envisageait, à partir de cette expérience, un espace dans l'Institut Cinématographique de l'Université pour une « labor creativa, no tan utilitaria y pasiva... [lo que] encierra una apertura considerable de esta entidad »[482]. L'achèvement des films de l'ICUR était généralement annoncé dans les bulletins de l'organisme. Cette publication était interrompue depuis 1960. L'actualité dans la *Gaceta Universitaria* était donc une annonce « officielle » de l'aboutissement du film et, dans les déclarations de Mario Handler, les premiers résultats d'une nouvelle orientation ont été synthétisés, concernant ce que ses projets visaient à promouvoir au sein de l'ICUR.

Comme nous l'avons vu, en 1965 José Wainer était déjà un journaliste spécialisé dans le cinéma dans l'hebdomadaire *Marcha*. Ses positions, relatives aux panneaux des films commerciaux ainsi qu'aux politiques publiques de production et de diffusion des films, étaient souvent sévères et catégoriques. L'annonce et la diffusion du film dans la presse universitaire ont également été l'occasion d'introduire les aspects d'un débat cinématographique sur la figure de l'auteur, ses relations avec le sujet filmé, les aspects du cinéma-vérité et la relation frontale entre le cinéaste et le sujet dans le film. Comme nous l'avons analysé dans la deuxième partie de ce travail, ces sujets faisaient partie des débats au sein d'un champ cinématographique fortement influencé par le cinéma européen d'avant-garde et documentaire. Le jeune journaliste et son camarade cinéaste semblent avoir cherché à introduire dans l'espace universitaire des

[480] Notre traduction : « sans restrictions, pas dans l'orientation du film mais dans sa réalisation ». J. Wainer, « El ICUR persigue a un caminante » dans *Gaceta de la Universidad,* Montevideo, nº 36, 10-1965, p. 18.
[481] Notre traduction : « un travail créatif, pas si utilitaire et peu dynamique [ce qui] indique une ouverture considérable de cette entité ». *Idem.*
[482] *Idem*.

débats sur les transformations du cinéma dans la société et sur son rôle dans le développement d'une vision critique de la réalité nationale.

Contrairement à d'autres films de l'ICUR, l'achèvement de *Carlos* a été rapidement annoncé dans les pages de *Marcha*, par le biais de différents articles[483]. Traditionnellement, les films de l'institut universitaire impliquaient des rôles et des crédits principalement de nature technique pour les cinéastes. À partir de ce film, Mario Handler s'est clairement positionné comme l'auteur de l'œuvre, à travers le témoignage de sa récente réalisation. Il a ainsi expliqué que « el Director del ICUR, Rodolfo V. Tálice, luego de ver *En Praga*, me había invitado a hacer un film sobre Montevideo, en mis funciones, y me dejó amplia libertad que excedí »[484]. À partir de ce moment-là, le cinéaste a reconnu que la réalisation de ce film dépassait les limites de ce qui était traditionnellement son activité dans l'institution. Ce n'était pas, pour le cinéaste, un problème de filmer la ville « à travers sa normalité » et pour cette raison, il avait décidé de parcourir Montevideo, en se concentrant sur le quartier de la vieille ville et l'environnement de la Faculté des Humanités et des Sciences[485], où se trouvait l'ICUR à l'époque.

Dans une récente interview, Mario Handler fournit d'autres détails qui renforcent sa disposition à transgresser les pratiques historiques existantes dans l'institution. Pour le tournage, il a démonté une caméra Arriflex ST, qui était connectée à un microscope, détachant ainsi l'appareil cinématographique des outils d'observation en laboratoire, afin d'explorer la réalité sociale de son propre environnement. Cette caméra était l'une des plus modernes de ce laboratoire et disposait de trois objectifs fixes et d'un bouton électrique, mais elle n'avait pas de son synchronisé. Pour son bon usage, il s'était entraîné physiquement à porter la caméra, en cherchant à s'adapter aux besoins du tournage dans la rue[486]. Son intention n'était pas de montrer la ville comme le suggérait le directeur de l'institution, mais de témoigner d'autres réalités et sujets qui n'avaient jusqu'à présent ni visage ni voix dans le témoignage cinématographique en Uruguay. Après différents essais, Mario Handler déclare en 1965 avoir rencontré un homme qui lui avait dit :

---

[483] M. Handler, « A propósito de Carlos. Tenía que filmar el Uruguay » et « Habla el propio Carlos » dans *Marcha*, Montevideo, nº 1281, 19/11/1965, p. 25.
[484] Notre traduction : « Rodolfo V. Tálice, le directeur de l'ICUR, après avoir vu *À Prague*, m'avait invité à faire un film sur Montevideo, dans le cadre de mes fonctions en me laissant une liberté que j'ai largement dépassée » M. Handler, « A propósito .. .», *op. cit.*, p. 25.
[485] 73 Rue Cerrito, Vieille ville de Montevideo.
[486] H. Concari, *op. cit.*, p. 39.

> que se llamaba Carlos, nombre especial para mi y el film. Eso fue en enero y pasaron dos horas de cinta magnética, 1800 metros (160 minutos) y 10 meses de trabajo ininterrumpido. Quería tener una persona que retratara en sí algo de lo uruguayo, como existe ahora. Personaje, no tanto persona, Carlos muestra el Uruguay a través suyo. Nacido sin propiedad, a los 40 años tampoco posee objetos, sólo aquello que proteja del frío, la ropa fijada por el pudor convencional, lo que se pueda fumar o beber o comer (...)[487]

À partir de perspectives très différentes, les études plus récentes ont signalé l'importance de ce film pour l'histoire du cinéma des années 1960. Beatriz Tadeo Fuica et Cecilia Lacruz l'analysent comme un exemple emblématique du cinéma social antérieur à 1967, qui visait à montrer des images de l'Uruguay qui avaient été exclues de la vision touristique et institutionnelle. De son côté, Cecilia Lacruz analyse les méthodes de tournage à partir desquelles le documentaliste « sigue el deambular de un vagabundo... entra y sale de la cámara mientras revisa la basura », soulignant non seulement les modifications apportées au contenu des images, mais aussi aux méthodes de tournage[488].

Cecilia Lacruz associe le film à des genres comme le témoignage, en tant que stratégies pour la production de biographies ou d'autobiographies de personnes qui n'ont pas le pouvoir de laisser leurs mots écrits ou filmés et elle souligne que ce film était sans aucun doute lié à un héritage « éthique-moral », que Mario Handler lui-même déclare avoir tiré de l'expérience de *Cantegriles* d'Alberto Miller en 1958, quand il avait été en contact avec le monde marginal de l'Uruguay de l'époque[489]. Pendant le film, le documentariste accompagne ce clochard dans sa vie quotidienne. Il présente un autre élément novateur, qui consiste à utiliser les enregistrements des histoires que Carlos raconte, au lieu d'utiliser comme voix off des acteurs qui imitent les voix des sujets représentés. Les conditions techniques d'enregistrement impliquaient la visite de Carlos au laboratoire de l'ICUR à la Faculté des Humanités et des Sciences pour être enregistré, ce qui

[487] Notre traduction : « qu'il s'appelait Carlos, nom spécial pour moi et le film. C'était en janvier et ils y ont passé deux heures d'enregistrement sur bande magnétique, 1800 mètres (160 minutes) et 10 mois de travail ininterrompu. Je voulais avoir une personne qui exprime quelque chose de l'Uruguayen, tel qu'il existe maintenant. Personnage, pas tellement personne, Carlos montre l'Uruguay à travers lui. Né sans rien posséder, à l'âge de 40 ans, il n'est propriétaire d'aucun objet, seulement de ce qui le protège du froid, de ses vêtements modestes et conventionnels et de ce que l'on peut fumer, boire ou manger … » M. Handler, « A propósito… », *op. cit.*, p. 25.
[488] Notre traduction : « suit les errances d'un clochard ... entre et sort du champ de la caméra en vérifiant les ordures ». C. Lacruz, *op. cit*. p 150.
[489] *Idem*. H. Concari, *op. cit.*, p. 150.

constituait en soi un « élément perturbateur » de la vie de l'institution[490].

Dans tous les cas, les chercheurs soulignent la rupture que constituait la présence de la voix du personnage dans le film, question que Mario Handler avait lui-même évoquée à l'époque comme un élément visant à dépasser certaines traditions du cinéma argentin. L'impossibilité d'enregistrer les voix des protagonistes du film avait été compensée par l'introduction de la voix off des acteurs qui imposent ou imitent des accents ou des modalités de langage qui n'étaient pas les leurs.[491] Comme nous le verrons, les ressources mises au point par Mario Handler pour la réalisation de ce type de productions entraînent d'importants conflits au sein de l'ICUR, montrant les limites de l'institution pour le développement d'un cinéma qui aurait pour résultat le témoignage d'un « Autre », marginalisé par le champ intellectuel de l'époque.

Mario Handler n'a pas seulement retiré les caméras du laboratoire pour observer la réalité sociale de cette époque, mais il a également conduit Carlos lui-même sur le campus de l'université pour l'enregistrer et pour qu'il puisse enfin voir le film quelques jours avant sa sortie. Il s'agit donc d'un double mouvement de rupture par rapport au cinéma produit par l'institution éducative. En effet, les technologies cinématographiques historiquement circonscrites aux murs du laboratoire ont été déplacées ailleurs, pour enregistrer les événements sociaux et où les sujets traditionnellement exclus de l'espace universitaire ont constitué - à travers Carlos - les invités particuliers à la projection de l'avant-première de cette œuvre. Mario Handler a affirmé dans les pages de *Marcha* que Carlos « vino al ICUR a ver la copia, 2 días antes del estreno. Al principio se reía mucho, entusiasmado, luego se fue quedando serio y terminó conteniendo algunas lágrimas. 'Está fenómeno con esta salimos campeones', dijo y pidió para verla de vuelta »[492].

Carlos a été présenté pour la première fois au premier Festival du Film latino- américain indépendant organisé par l'Institut General Electric Institute (IGE) et le Ciné Club del Uruguay

[490] *Idem*.
[491] C. Lacruz, *op. cit*., p 152. Mario Handler a déclaré à plusieurs reprises son insatisfaction avec les résultats dans le film *Tire Dié* de Fernando Birri (Argentine, 1960), ou le directeur a utilisé des voix d'acteurs qui imitait les accents des personnages marginaux qui étaient représentés dans le film.
[492] Notre traduction : « est venu à ICUR pour voir la copie, deux jours avant la première. Au début, il a beaucoup ri, il s'est excité, puis il est resté serein et il a fini par contenir ses larmes. Finalement Carlos a dit 'C'est génial, avec ceci, nous serons des champions', et il a demandé à le voir de nouveau. » M. Handler, « A propósito… », *op. cit*., p. 25.

(CCU) entre le 25 et le 30 octobre 1965 dans la catégorie expérimentale[493]. José Wainer souligne à l'époque que ce film constituait « el único film especialmente estrenado en esta ocasión »[494]. La même année, le film remporte le prix du *Meilleur Film National* décerné par l'Association des Critiques de Cinéma d'Uruguay. Récemment, Cecilia Lacruz a mis un accent particulier sur l'inclusion de *Carlos* dans cette première réunion du cinéma latino-américain organisée par l'IGE et le CCU, dans sa recherche sur les espaces de circulation du cinéma latino-américain dans le continent même, vers le milieu des années 1960[495]. Cecilia Lacruz souligne que, historiquement, le film a été retenu pour le IX^{e} Festival de *Marcha* en février 1966 et pour le Festival de Viña del Mar en février 1967, où il a également reçu une mention. Dans le cas du Festival de *Marcha*, jusqu'à cette année-là, seuls les films étrangers les mieux notés étaient présentés par cet hebdomadaire[496]. En considérant *Carlos* comme « la mejor película uruguaya en años », l'hebdomadaire affirmait que « [su] calidad justifica con creces esta inclusión de una obra nacional en nuestro programa »[497].

Les remarques de Cecilia Lacruz sur la circulation du film *Carlos* sont également pertinentes pour l'analyse de divers exemples de présentation des films locaux à l'époque. À la fin des années 1965, l'Uruguay organise pour la première fois deux cycles de cinéma national qui visent à présenter des rétrospectives de films produits dans le pays destinés au grand public et non seulement à un public spécialisé. Le premier a été organisé à la mi-décembre 1965 par le groupe de théâtre *La Máscara*. À cette occasion, une autre production de Mario Handler, le court métrage *Cañeros* (ICUR, 1965), sur les manifestations du syndicat des travailleurs de la canne à sucre du nord du pays a été projeté ainsi qu'une série de films nationaux produits entre 1950 et 1965. Quelques jours plus tard, entre la fin du mois de décembre 1965 et les premiers jours du mois de janvier 1966, une nouvelle rétrospective nationale de films nationaux a été organisée à la Foire nationale du livre, qui comprenait environ 70 films produits dans le pays

[493] C. Lacruz, « 1965 : Contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur » *Revue Cinéma Documentaire*, Buenos Aires, nº 18, 2018.
[494] Notre traduction : « le seul spécialement sorti à cette occasion ». J. Wainer, « Festival de cine latinoamericano. Una necesaria reunión de familia » dans *Marcha*, Montevideo, nº 1278, 29/10/1965, p. 25.
[495] C. Lacruz, « 1965: Contra el desconocimiento… », *op. cit.*
[496] Par rapport aux transformations du Festival de *Marcha* différents articles ont mis l'accent sur ce sujet. Voir : T. Tal, *op. cit.*, p. 70-92; L. Jacob, *op. cit.*, p. 399-441; C. Lacruz, *op. cit*. et M. Villaça, *op. cit.*
[497] Notre traduction : « le meilleur film uruguayen depuis des années [sa] qualité justifie l'inclusion d'une œuvre nationale dans notre programme ». « Tiempo de Festival » *Semanario Marcha*, Montevideo, nº 1294, 04/03/1966, p. 26.

depuis le milieu du XX[e] siècle.

La presse souligne à l'époque qu' « es de desear que los organizadores consigan obviar por lo menos las dificultades de proyección que acompañaron ese programa en la sala de *La Máscara* »[498]. Malgré l'inexpérience technique, les deux manifestations visaient à présenter des films nationaux en dehors de la sphère cinéphile. *Carlos* a été présenté à cette occasion ainsi que des films de Juan José Gascue, Alberto Miller, Ugo Ulive ou Plácido Añón. La presse a également attiré l'attention sur l'absence des films de Ferruccio Musitelli[499]. Grâce à *Carlos*, la filmographie de Mario Handler a très vite commencé à circuler aux niveaux national et international et dans des espaces très divers[500]. Mario Handler souligne dans une interview récente qu'à l'époque, il avait demandé au « mejor distribuidor y exhibidor del país, que era Sánchez Varela, un hombre muy de derecha pero que exhibía las mejores películas ... », de s'occuper de la distribution du film. Il a répondu qu'il verrait comment présenter le film[501]. Bien que cette tentative d'accord ne se soit pas concrétisée, l'impact et la demande du film sur les circuits du cinéma politique local, latino-américain et européen, marquaient une rupture dans la diffusion des films produits par l'institut universitaire. Les nouveautés dans le style de tournage, de mise en circulation et de diffusion que Mario Handler met en place à ICUR à travers *Carlos* rencontreraient bientôt une résistance croissante de la part du directeur de l'institut et ce premier élan vers de nouvelles pratiques de circulation des films universitaires allait bientôt être freiné. La diffusion du film entre 1965 et 1967 a montré une résistance de la part du directeur au cours des années suivantes. On verra que cela a été directement lié à l'impact de cette cinématographie sur le développement de nouvelles manifestations culturelles à la fin des années 1960, dans un contexte de radicalisation politique et de massification de la participation des jeunes à la vie publique.

Quant à la présence du film dans les fonds d'archives uruguayens aujourd'hui, deux exemplaires en 16 mm et 35 mm sont localisés dans les fonds de l'ICUR aux Archives

[498] Notre traduction : « on espère que les organisateurs pourront au moins éviter les difficultés de projection rencontrées à la salle *La Máscara* ». « Saludable repaso » *Marcha*, Montevideo, nº 1286, 24/12/1965, p. 27.
[499] *Idem*.
[500] Une copie de *Carlos* conservée aux Archives générales de l'Université est sous-titrée en français, ce qui montre sa circulation internationale à l'époque. Voir les références aux films dans « Films réalisés à l'ICUR qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[501] Notre traduction : « meilleur distributeur du pays, qui était Sánchez Varela, un homme de droite, mais qui présentait les meilleurs films … » H. Concari, *op. cit.*, p. 46.

générales de l'Université de la République et une copie en 16 mm dans les Archives de la Cinemateca Uruguaya. Le film original, réalisé en procédure positive réversible de 16 mm, a été développé dans les Laboratoires Orion de Montevideo et converti en 35 mm au Laboratoire Alex de Buenos Aires. Le laboratoire argentin, où se trouvait l'internégatif, a subi un grave incendie en janvier 1969, qui a entraîné la destruction quasi totale de matériaux très divers[502]. La copie conservée aux Archives générales de l'Université, sous-titrée en français, a été faite par le Laboratoire Ávila Films du Venezuela avec l'Université des Andes pour l'amélioration du son. La collaboration de José Agustín Català, propriétaire d'Ávila Films, est vivement appréciée dans les crédits, qui mentionne aussi la participation de l'uruguayen Jorge Solé[503] en tant que responsable de cette version.

Dans le dossier administratif de l'ICUR, figure une livraison de la représentante du Cine Universitario, Madame Bonilla, le 22 décembre 1969 « de una copia del film, Carlos, 35mm, con subtítulos en francés ... »[504]. Il s'agit de la copie réalisée par le Département Cinématographique de l'Université des Andes (ULA) en 1967, vendu par Mario Handler à cet établissement au cours de cette période et réclamé par Talice en 1969. Selon l'historien Roberto Rojas, un accord de collaboration avait été approuvé, au début de 1967, par l'ULA et les Laboratorios Ávila. Rojas souligne, par ailleurs, que vers la fin des années 1960, les uruguayens Jorge Solé et Ugo Ulive avaient émigré au Venezuela et avaient rejoint l'équipe du Département Cinématographique de l'Université des Andes[505]. La réalisation de cette copie marque donc le début des liens et des échanges entre Mario Handler, de l'ICUR, et le Département Cinématographique de l'ULA (via Jorge Solé) qui cherchait à encourager des actions pour la professionnalisation et le développement du nouveau cinéma en Amérique latine dans le milieu universitaire.

---

[502] C. España, « Crónica de la destrucción del cine argentino » *La Nation*, Buenos Aires, 14/06/1988.

[503] Jorge Solé avait été fonctionnaire de l'ICUR dès ses origines et pendant la deuxième moitié des années 1960 il a émigré au Venezuela pour des raisons personnelles. Il a contribué à fonder le Département Cinématographique de l'Université des Andes et a été un des principaux promoteurs du développement du cinéma politique en son sein. Par ailleurs il a fondé en 1970 l'entreprise de Distribution du Tiers-Monde, qui serait l'une des filiales de diffusion des films produits par la C3M à l'extérieur. Actuellement, il travaille au Venezuela et maintient des échanges avec le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université pour essayer de récupérer les films uruguayens produits à l'époque qui sont conservés à la Fondation Cinémathèque Nationale Vénézuélienne.

[504] Notre traduction : « d'un exemplaire du film, Carlos, 35 mm, avec sous-titres en français … » Lettre signée par Talice, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 22/12/1969.

[505] R. Rojas, « El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (1962-2003) » *Boletín del Archivo Histórico*, Mérida : Universidad de los Andes, nº 17, janv.-juin 2011, p. 34 et 35.

Comme l'affirme María Luisa Ortega, la création d'instituts dédiés à la réalisation de films dans les espaces universitaires a caractérisé des pays comme l'Uruguay, l'Argentine ou le Chili depuis les années 1950[506]. Toutefois, les initiatives prises par l'Université des Andes de Mérida au Venezuela et la tenue du premier Festival du Film Documentaire Latino-américain en septembre 1968 ont permis de mieux faire connaître le cinéma politique face aux épisodes successifs de censure et de conflits qui ont commencé à être identifiés dans des universités chiliennes, à l'Université du Littoral en Argentine ou à l'ICUR même[507].

Les échanges entre Jorge Solé et Mario Handler sont donc une tentative pour aborder des projets qui présentent de nouvelles formes de production, inscrites dans des infrastructures institutionnelles universitaires, avec une amélioration progressive des moyens techniques disponibles pour les réaliser. Entre novembre 1968 et avril 1969, Jorge Solé écrit à Mario Handler une série de lettres dans lesquelles il analyse les stratégies générales de soutien visant à améliorer les équipements de tournage en Uruguay. Sur un Sungun (équipe portable d'illumination), Jorge Solé souligne que le département de l'ULA « en avait quatre » et qu'il pouvait en prendre, mais ils étaient tous « ruinés ». Il souligne également « me jodieron un pantalón, pues botan una mierda gris que manda y carcome hasta el aire... al ponerlos a recargar explotan y largan olor a muerto »[508]. Dans ce même cadre, Jorge Solé énumérait des éléments très divers qu'il apporterait en Uruguay pour fournir l'infrastructure nécessaire à la réalisation de films. Il planifiait l'envoi d'enregistreurs, de lentilles, de caméras, ainsi que d'environ 10 000 pieds de film vierges.

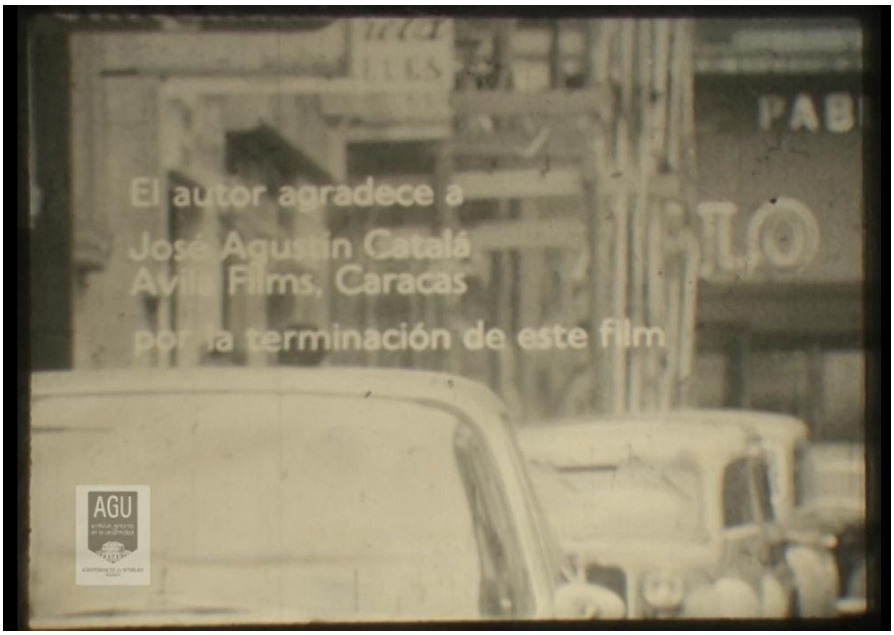
Les matériaux de tournage ou de développement qu'il transportait présentaient des caractéristiques très diverses et il affirmait que c'étaient dans certains cas « película [que] tiene dos años de vieja (...) »[509] et que d'autres rouleaux avaient été conservés dans un réfrigérateur[510]. La préparation de la livraison révélait un contexte complexe dont l'objectif était de créer des réseaux de soutien pour promouvoir un nouveau cinéma dans le pays, selon un scénario

[506] M. L. Ortega, *op. cit.*. Voir aussi : I. Wschebor, *op. cit.*
[507] *Idem*.
[508] Notre traduction : « ils m'ont abimé un pantalon, parce qu'ils jettent une merde grise qui mange tout ... quand ils se rechargent, ils explosent et dégagent une odeur de mort ». Lettre de Solé à Handler, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 11/1968.
[509] Notre traduction : « des films vierges [qui] ont deux ans et sont dépassés … » *Idem*.
[510] Lettre de Solé à Handler, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 04/1969.

précaire, en absence de réglementation et de dispositions relatives à son acquisition et à sa circulation. Ainsi, Jorge Solé envisageait une double stratégie consistant à rechercher le soutien de l'ambassade du Venezuela en Uruguay pour l'entrée de ces colis. Il expliquait également dans sa lettre que « las cintas y las películas las debo esconder entre la ropa » et il demandait « ¿cómo sé yo cuál es el aduanero que está arreglado? »[511]. Derrière l'esprit d'entreprise, les préoccupations politiques des deux cinéastes apparaissent également dans cette correspondance.

Dans ses lettres de novembre et décembre 1968, Jorge Solé avoue à Mario Handler qu'il était inquiet en raison des « actualités » et il précisait « me hablás de líos de la Universidad y la cana y yo no sé si te puedo escribir o mandar cable ... »[512] Le réenregistrement de la copie de *Carlos* ... au Venezuela, ainsi que les liens avec l'ULA entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante, se faisaient dans ce contexte d'essor du cinéma politique, lorsque Mario Handler travaillait à l'ICUR. Par ailleurs, au cours de cette même période, le cinéaste commence également une carrière indépendante au sein du département cinématographique de *Marcha*. Le soutien demandé à l'ULA montrait toutes les dimensions du travail effectué simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de l'université et *Carlos* symbolisait ce moment de transition pour le cinéma social et politique produit au sein de l'université et diffusé en dehors d'elle.

[511] Notre traduction : « les boîtes de films devaient être cachées parmi les vêtements [...] Quel est l'agent des douanes avec lequel il est possible d'accorder l'entrée des matériaux ? » Lettre de Solé, op. cit., 11/1968.
[512] Notre traduction : « tu me parles du problème de l'Université et je ne sais pas si je peux t'écrire ou t'envoyer des messages … ». Lettre de Solé à M.Handler, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 12/1968.



Photogramme de Carlos..., avec le générique de son enregistrement au Vénézuela. Archives générales de l'Université de la République.

[Image 5]

Comme nous le verrons dans la section suivante, la mise en circulation de ce film hors du milieu universitaire dans les circuits professionnels et commerciaux a été l'une des causes des conflits au sein de l'ICUR. Contrairement à *Elecciones*, produit en 1966 et présenté l'année suivante, l'ICUR a conservé une copie de *Carlos* jusqu'à aujourd'hui. De la même manière, une copie du film était à la Cinemateca Uruguaya en 1978 et elle se conserve aussi dans cette institution aujourd'hui. Ceci montre que le film a été conservé en Uruguay pendant la dictature. Cette coexistence de copies du film à l'université, à la Cinemateca Uruguaya et à l'étranger, symbolise cette période de transition pendant laquelle les films produits par l'institution ont commencé à circuler hors des murs du laboratoire.

3. Cinéma, université et liberté d'expression : Elecciones

En février 1967, Mario Handler et Ugo Ulive présentent le film *Elecciones* sur la

campagne électorale de l'année précédente en Uruguay[513]. La réforme constitutionnelle, les actions de masse, le possible retour du Parti Colorado au gouvernement ainsi que la croissance et la visibilité de la gauche politique et sociale sont quelques-uns des sujets abordés dans le film. Le documentaire insiste sur les caractères de deux personnages. D'une part, Saviniano *Nano* Pérez, chef charismatique du Parti National dans le département de Cerro Largo, qui avait été maire à plusieurs reprises et faisait une campagne pour récupérer cette position.

Saviniano “Nano” Pérez. Photogrammes du film *Elecciones*. Archives privées de Mario Handler, déposées aux Archives générales de l'Université.

[Images 6 et 7]

De l'autre, Amanda Huerta de Font, candidate à la députation pour le Parti Colorado sur la liste 315, dirigée par Amílcar Vasconcellos, avec un profil soutenant les initiatives humanitaires en faveur des femmes et des enfants pauvres.

[513] Voir le film dans « Films réalisés à l'ICUR qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

Amanda Huerta de Font. Photogrammes du film *Elecciones*. Archives privées de Mario Handler, déposées aux Archives générales de l'Université.

[Images 8 et 9]

L'approche du phénomène de la crise de la démocratie dans la seconde moitié des années 1960, autour de deux personnages à la périphérie du champ politique - pour la localisation territoriale, le genre et le statut de référent politique intermédiaire - a permis aux réalisateurs de mettre en scène les moyens de reproduction des méthodes et pratiques électorales traditionnelles. Le résultat a été une œuvre pionnière de la production documentaire politique en Uruguay. Il y a quelques années, Mario Handler a déclaré dans une interview qu'ils étaient convenus dès le début de « basarse en candidatos intermedios [porque son] los que tienen vida »[514]. L'identification dans les Archives générales de l'Université de la République en 2016 de plusieurs rushes du film, a permis de voir que celles-ci comportaient des discours de personnalités politiques comme Zelmar Michelini[515]. Elle a fait également apparaître la sélection délibérée de personnages intermédiaires ou périphériques, dans la mesure où ils étaient associés à la mise en œuvre d'actions politiques considérées comme erronées. Il s'est ainsi avéré possible de montrer leurs caractéristiques indépendamment de leurs modes de

[514] Notre traduction : « compter sur des candidats intermédiaires [parce qu'ils sont] ceux qui ont plus de vie. » H. Concari, *op. cit.*, p. 49.

[515] Zelmar Michelini fut un représentant du Parti Colorado dans les années 1960 et en 1971 il quitta ce parti traditionnel et fut l'un des fondateurs du Frente Amplio, alliance des partis de gauche en Uruguay. Après le coup d'État en Uruguay, il s'exile à Buenos Aires où il prend en charge une campagne de dénonciation des violations des droits de l'homme par la dictature. En 1976, il est assassiné en Argentine avec Héctor Gutiérrez Ruiz, ex-député du Parti National et deux anciens membres du MLN-Tupamaros, Rosario del Carmen Barredo et William Whitelaw Blanco. L'assassinat des quatre uruguayens à Buenos Aires le 20 mai 1976 constitue une date emblématique dans la chronologie du Plan Condor de coordination de la répression des dictatures du Cône Sud dans les années 1970.

fonctionnement habituels.

Mario Handler lui même qui se souvenait de ces scènes qui ne figuraient pas dans le documentaire, a précisé, lors d'un échange à propos de l'identification de celles où apparaissait Zelmar Michelini, qu'elles « n'avaient aucun intérêt »[516] pour ce qu'ils avaient décidé de faire à l'époque.

Zelmar Michelini. Fotogramme des rushes du film Elecciones. Archives générales de l'Université de la République.

[Image 10]

Zelmar Michelini. Fotogramme des rushes du film Elecciones. Archives générales de l'Université de la République.

[Image 11]

[516] Dialogue entre Mario Handler et Isabel Wschebor filmé par Pedro Cayota aux Archives générales de l'Université en juin 2016.

Le film a été tourné dans le cadre des activités de l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République, qui en a approuvé l'idée. Handler avait introduit Ulive comme codirecteur pour cette réalisation, dramaturge et cinéaste renommé, revenu de Cuba peu de temps auparavant. Ulive représentait une nouvelle génération qui, d'après Cecilia Lacruz, avait commencé à utiliser des stratégies destinées à « contester un ensemble de représentations hégémoniques »[517]. Le cas d'*Elecciones* est un exemple local des limites de l'expression d'un point de vue critique sur la société, en utilisant le cinéma comme principal moyen de communication de masse à l'époque[518]. Les différents actes de censure et de sanctions administratives à l'égard de cinéastes d'universités latino-américaines montrent à quel point la projection cinématographique de certaines idées critiques émanant de cercles intellectuels a mis sous pression la vie de ces institutions[519].

En février 1967, le montage d'*Elecciones* était déjà terminé à Buenos Aires, mais le film n'avait pas encore été présenté publiquement. Rodolfo Tálice, le directeur de l'ICUR, a demandé, en tant que membre du Conseil d'administration de l'Université, que cet organisme s'exprime sur le film, estimant qu'il pouvait fournir une interprétation du phénomène électoral qui ne pourrait pas être officiellement acceptée par l'institution, en tant qu'établissement public[520]. Un mois auparavant, Tálice avait déjà ordonné, par une « instruction de service » de l'ICUR, d'interrompre « todas las tareas relativas a la preparación de la película *Elecciones* y [prohibir] la exhibición, a cualquier título, del material ya procesado »[521]. Au mois de juin de l'année précédente, le même conseil universitaire avait accordé un budget de 200 000 pesos pour la réalisation du film. Jusque là, l'institution n'avait jamais déboursé de telles sommes pour

[517] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 3.
[518] Les discussions sur le film *Elecciones* dans cette section sont relativement éloignées des analyses de Mariana Villaça dans son article « A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai : a repercussão do documentário Elecciones (Mario Handler / Ugo Ulive, 1967) » dans *Revue Antitesis*, DOI : 10.5433/1984-3356.2017v10n19p475. Même si nous sommes d'accord avec l'auteure sur le rôle de *Marcha* en ce qui concerne la défense du film, nous estimons que la discussion n'a pas porté sur la défense de l'autonomie des universités et de la production cinématographique au sein de ces institutions, étant donné que la discussion sur le film a pour origine des questionnements institutionnelles au sein même de l'université.
[519] M. L. Ortega, *op. cit.*
[520] Procès-verbal du conseil d'administration de l'Université, Montevideo, 2 mars 1967. Archives générales de l'Université.
[521] Notre traduction : « toutes les activités liées à la préparation du film *Elecciones* et d'interdire sa projection, à quelque titre que ce soit, du matériel déjà achevé. » Instruction de service, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 01/1967.

la réalisation d'un documentaire sur un phénomène d'actualité. Dans ce contexte, Talice suggère que le Conseil lui-même analyse les conséquences de l'engagement de l'institution dans la diffusion du film[522].

Selon Tálice, c'était la première fois qu'un film lui posait ce type de questions et, pour cette raison, il faisait appel au Conseil. Cependant, peu de temps auparavant, il avait demandé à la Division juridique un rapport sur la réglementation des droits d'auteurs et l'exploitation des films de l'ICUR[523]. L'inquiétude de Tálice semble être apparue après la grande répercussion du film *Carlos* entre 1965 et 1966. La commande du film aux niveaux national et international pour différents festivals était inédite pour la production cinématographique universitaire à l'époque. Le budget alloué à la réalisation du film et sa projection en dehors des circuits de diffusion éducatifs et spécialisés ont donné lieu aux premiers conflits entre le directeur de l'ICUR et Mario Handler en tant que réalisateur. Il n'existait alors pas de réglementation pour la gestion des droits et la législation nationale était ambiguë, dans un pays dépourvu d'industrie cinématographique. La demande externe était imprévue pour l'institution et les contenus des films n'étaient pas partagés par Tálice[524]. Au début de 1967, *Elecciones* est soumis à l'analyse d'une commission de visionnage du Conseil d'administration de l'université, afin de faire une évaluation du film. Il n'avait pas encore été lancé, mais les discussions inter-universitaires avaient été reproduites dans la presse et elles déclenchent une série de critiques publiques avant la prise de décision des autorités universitaires.

En janvier 1967, un auteur anonyme critique le film sans l'avoir vu, en soulignant l'absence de sensibilité des réalisateurs vis-à-vis des personnages représentés dans le film[525], mais c'est à la fin du mois de février que divers commentaires sont diffusés dans les médias. À l'origine d'un article paru dans le journal *La Mañana*, sous le titre *Al filo del escándalo. ¿qué pasa con Elecciones?*, Manuel Martínez Carril, le directeur de la Cinemateca Uruguaya, faisait allusion à des scènes du film qui lui avaient été racontées. Il exprimait sa préoccupation quant à la présentation du politicien « Washington Beltrán [fuera] filmado en acelerado y gesticulando ». Il ajoutait que « la toma ha(bía) sido realizada desde abajo, con un lente

[522] *Idem*.
[523] *Idem*.
[524] Interview de Martha Ottino, *op. cit*.
[525] U. Ulive, « *Elecciones* Ugo Ulive puntualiza », *Marcha*, Montevideo, nº 1344, 10/03/ 1967. Cet article fait référence aux autres articles précédemment publiés dans la presse.

deformante (…) [y] para memoriosos de la historia reciente alud(ía) a los gestos extrovertidos de Benito Mussolini »[526]. Les réflexions de Martínez Carril coïncidaient avec le type de débats que le critique entretenait alors avec le cercle des cinéastes, critiques et producteurs proches de l'hebdomadaire *Marcha*, qui vont créer plus tard la Cinemateca del Tercer Mundo. Martínez Carril a rapidement utilisé les contradictions concernant le film au sein de l'Université de la République pour animer une discussion entre les différentes tendances du domaine du cinéma.

En septembre 1966, Otto Cisneros et Mario Jacob publient des informations sur la production du film dans *Cuadernos de Cine Club*. Les articles cherchaient à faire connaître dans la revue un film de production nationale et à fournir des informations biographiques sur les cinéastes concernés[527]. Martínez Carril, qui avait repris ces chroniques publiées quelques mois auparavant, cherchait à identifier les cinéastes d'*Elecciones* avec des jeunes du même mouvement, dont Mario Jacob faisait partie. Au-delà du conflit interne de l'Université, le directeur de la Cinemateca Uruguaya renforçait la discussion dans le domaine du cinéma, en identifiant le film avec de nouveaux secteurs qui étaient alors en opposition avec la Cinemateca Uruguaya. L'article paru dans le journal *La Mañana* s'interrogeait sur le manque de transparence des mécanismes administratifs selon lesquels Ugo Ulive avait été embauché[528]. Il s'interrogeait aussi sur l'impossibilité de visionner le film, même pour l'Association des Critiques cinématographiques de l'Uruguay, qui devait l'approuver pour qu'il puisse être montré dans les salles commerciales.

Le débat autour d'un film non vu était une excuse pour ranimer de nouveau des conflits dans la discussion publique sur le cinéma local. En réponse à ces commentaires et à d'autres observations du même ordre, Ugo Ulive souligne dans l'hebdomadaire *Marcha* que « (…) la toma esta(ba) hecha desde el público por un camarógrafo de pie con la cámara a la altura del ojo y el lente empleado es un vulgar gran angular. El informante es evidentemente un lego en cine

[526] Notre traduction : « Washington Beltrán [qui avait été] filmé en accéléré et gesticulant. [...] l'image a été faite par le bas, avec un objectif déformant ... [et] pour les souvenirs de l'histoire récente, ceci ressemblait aux gestes extravertis de Benito Mussolini. » M. Martínez Carril, « Al filo del escándalo. ¿qué pasa con Elecciones? » *La Mañana*, Montevideo, nº 17502, 25/02/ 1967, p. 7.

[527] O. Cisneros, « ¿Qué pasa con Handler? » *Cuadernos del Cine Club*, Montevideo, nº 12, 10/1966 et M. Jacob, « Ulive en co-producción »*Cuadernos del Cine Club*, Montevideo, nº 12, 10/1966.

[528] Manuel Martínez Carril fait référence à cette polémique dans son livre : M. Martínez Carril , *La batalla de los censores. Cine y censura en Uruguay*, Montevideo, 2013, p. 103-109, où il défend sa position à l'époque.

que, en el mejor de los casos, vio poco y mal »[529]. À l'article de *La Mañana*, d'autres se sont ajoutés, comme par exemple une note parue dans le journal *El Diario*, affirmant que « se sabe que determinadas personalidades políticas locales aparecen ridiculizadas por el film »[530] et, réfutant ces affirmations, un article de *La Mañana* prétendait aussi que « medios vinculados a la realización y producción del film afirmaron ayer que el mismo carece de intenciones hirientes premeditadas »[531]. À vrai dire, comme l'indique l'avant-propos de l'article publié par Ugo Ulive dans *Marcha* après toutes ces déclarations, la controverse a éclaté avant que le film ne soit même présenté, et il avait plus de « notoriedad que espectadores »[532].

Parallèlement, l'université analysait en interne les demandes de Tálice concernant les répercussions possibles de son contenu à l'intérieur et à l'extérieur du territoire national. Le débat montrait aussi qu'il y avait une certaine pression sur les positions de l'université par rapport au champ politique et que l'institution rendait publiques officiellement des opinions critiques à l'égard du système politique. Le journal *El Plata* affirmait que « quienes aparezcan metiendo en vereda a los realizadores del film figuran en la plana dirigente que ha sovietizado la Universidad »[533]. Dans le même sens, une autre chronique de *La Mañana* soulignait que « el asunto desborda, por supuesto, el tema cinematográfico, porque es una evidencia notable de los procedimientos que utilizan los comunistas, amparados en la benevolencia de quienes se dicen no comunistas pero, que si no lo son, o se encuentran en el limbo o han sido amedrentados y coaccionados por el activismo comunista »[534]. Confronté à des déclarations de cette nature et faisant également référence à la dimension politique de la confrontation, *El Popular* estimait que le film avait été pris pour « un vilain sujet » , alors qu'

> en realidad, los villanos (porque son bastantes) resultan ser otros: 'los conocidos de

[529] Notre traduction : « les images avaient été tournées par un caméraman debout, l'appareil à la hauteur des yeux et l'objectif utilisé était un grand angle. L'informateur évidemment ne connaît rien au cinéma et, dans le meilleur des cas, a vu peu et mal » . Ulive, *op. cit.*, 10/03/1967. Ulive résume les déclarations faites par les différents médias.
[530] Notre traduction : « il est connu que certaines personnalités politiques locales semblent être ridiculisées par le film ». *Idem.*
[531] Notre traduction : « des informateurs liés à la production du film affirmaient hier qu'il manquait d'intentions préjudiciables préméditées ». *Idem*.
[532] Notre traduction : « notoriété que de spectateurs ». *Idem*.
[533] Notre traduction : « ceux qui apparaissent suivant la voie des cinéastes sont inclus dans les positions qui ont « soviétisé » l'université ». *Idem*.
[534] Notre traduction : « le sujet déborde, bien sûr, car il constitue une preuve remarquable des procédures utilisées par les communistes, protégées par la bienveillance de ceux qui se disent non communistes, même s'ils ne le sont pas ou s'ils sont dans les limbes ou ont été menacés et contraints par l'activisme communiste. » H. Fuentes, « La propaganda disolvente, la Universidad y 'Elecciones » *La Mañana*, 02/1967.

> siempre', esa prensa burguesa y reaccionaria [que] aprovecharon el episodio para intensificar una campaña cerrada contra el centro docente (…) En el correr de estos días, sin dudas, se solucionará (…) [y] dejará al desnudo toda la campaña mal intencionada de los cazadores de brujas –y películas-. Y una vez más esos conocidos habrán chocado con una verdad que se complace en dejarlos en ridículo y cada día subraya su esencia anti-universidad, anti-cultura, anti-pueblo[535].

En conséquence, l'une des préoccupations principales du doyen de l'Université, Óscar Maggiolo, exprimée lors de la discussion du Conseil d'administration, était que l'institution devrait rapidement prendre une décision sur le film, afin d' « evitar un nuevo escandalete absolutamente inútil, sobre la base de presunciones, de opiniones, sobre si la Universidad tiene ideas disolventes o no »[536]. Óscar Maggiolo avait considéré que le film lui semblait de très bonne qualité, écartant tout préjugé contre un regard critique sur la démocratie électorale de ces années-là. En revanche, l'élection d'Óscar Gestido à la Présidence de la République avait ouvert un certain espace de dialogue entre le doyen du centre d'études et le président élu. Ceci permettait d'envisager une éventuelle restructuration de l'institution qui serait projetée à travers le *Plan Maggiolo*, présenté en 1967, dans le cadre du débat budgétaire[537].

Le débat sur le film surgit au cours de ces mêmes mois et le doyen cherchait à neutraliser les conflits croissants entre des secteurs importants de l'Université - en particulier les étudiants - et le champ politique. Pour cette raison, il jugeait inapproprié de présenter le film avec les crédits de l'université comme productrice, écartant ainsi la responsabilité de l'établissement quant à son contenu. En ce sens, il précisait que l'analyse du film par une commission devait principalement déterminer s'il devait « porter le titre de l'université » ou si la responsabilité en appartenait exclusivement aux auteurs. En tant que défenseur reconnu du

[535] Notre traduction : « en réalité, les vilains (parce qu'il y en a), s'avèrent en être d'autres : 'les plus connus de toujours', cette presse bourgeoise et réactionnaire [qui] a profité de cet épisode pour intensifier une campagne ferme contre le centre éducatif ... Dans la foulée de ces journées, elle sera résolue ... [et] exposera toute la campagne mal intentionnée de chasseurs de sorcières - et de films -. Et encore une fois, ces connaissances se seront heurtées à une vérité qui leur plaira de leur paraître ridicule et mettra chaque jour en avant son caractère anti-universitaire, anti-culture et anti-peuple ». O. Irigoyen, « Elecciones : los villanos son los otros » *El Popular*, Montevideo, 10/03/1967.

[536] Notre traduction : « éviter un nouveau scandale totalement inutile, fondé sur des présomptions, d'opinions, sur le fait que l'université ait ou non des idées dissolvantes ». Procès-verbal du Conseil d'administration Montévidéo, 3 mars 1967. Archives générales de l'Université.

[537] V. Markarian, « Apogeo y crisis del reformismo universitario. Algunos debates en torno al Plan Maggiolo en la UDELAR » *Pensamiento Universitario,* Buenos Aires, nº 14, 2011, p. 91-104.

développement de la recherche et des activités universitaires, Óscar Maggiolo a insisté sur le fait que l'université ne pouvait exercer aucune censure sur ce travail. Malgré la position du doyen sur la censure du film, le débat au sein du Conseil portait principalement sur les aspects directement liés à son contenu et à sa censure ainsi qu'aux engagements de l'université de le diffuser publiquement.

Plusieurs conseillers ont déclaré qu'en juin 1966 un budget important avait été destiné à la réalisation d'un documentaire, en supposant que ce film montrerait la réalité et ne mentionnerait pas les positions personnelles des cinéastes[538]. Dans le même sens, la commission qui devait faire le rapport au Conseil affirmait que celui-ci avait voté le financement d'un documentaire et qu'il ne devrait donc pas être porteur de considérations liées aux points de vue des réalisateurs. Si le résultat final n'était pas un documentaire - synonyme de vérité pour les autorités universitaires de l'époque -, la responsabilité en revenait à l'ICUR, qui n'avait pas effectué une supervision efficace du travail. Le conseiller représentant de la Faculté de Sciences Économiques et de l'Administration Omar R. Freire a rappelé que, selon la résolution du Conseil, le budget pour la production du film devait être accompagné d'un plan de travail pour un documentaire qui « no podía exceder aquello que fuera documental ».[539] Tálice soulignait dans ce sens que l'expression était :

> demasiado categórica, afirmando que no se trata de una película documental, aunque así lo hayan manifestado sus propios realizadores. Hay libros, creo que hasta tratados, sobre lo que es un documento cinematográfico, y es muy difícil definir lo que es una película documental. Hay que diferenciar la documental científica, donde se trata de mostrar la verdad, de las documentales de otro carácter (…)[540]

Conscient des ambiguïtés du terme, Tálice était surtout préoccupé de savoir si l'université et l'ICUR devaient être mentionnés dans le titre du film, s'il restait strictement sous la responsabilité de ses auteurs ou s'il était nécessaire d'évaluer les conséquences de la suppression du film, du moins en dehors du pays. Le directeur honoraire de l'ICUR prévenait

[538] Procès-verbal du Conseil d'administration, Montévidéo, 3 mars 1967. Archives générales de l'Université.
[539] Notre traduction : « ne pouvait pas dépasser le genre documentaire ». *Idem.*
[540] Notre traduction : « trop catégorique, considérant que ce n'est pas un film documentaire, bien que cela ait été affirmé par ses propres cinéastes. Il y a des livres, je pense même des traités, sur ce qu'est un document cinématographique et il est très difficile de définir ce qu'est un film documentaire. Il faut différencier le documentaire scientifique, qui essaie de montrer la vérité, des documentaires avec d'autres caractéristiques … » *Idem.*

que cette définition affecterait à son tour la manière dont les droits de production et d'exploitation du film seraient gérés *a posteriori*, ce qui avait été fait dans le cadre institutionnel de l'Université qui avait disposé des fonds nécessaires pour sa réalisation.

Les délégués des étudiants au Conseil, Natalio Steinfeld et Horacio Bazzano, ont souligné en premier lieu que, après avoir consulté la Fédération des Étudiants par le biais de leurs « mécanismes de démocratie directe », ils avaient décidé de ne pas signer le rapport de la commission de visionnage. Ils indiquaient que le rapport devait être lu et non présenté par écrit pour rester le plus réservé possible. Néanmoins, ils ont présenté un rapport minoritaire affirmant que :

> 1) La Universidad debe fomentar y defender la creación artística así como la producción científica y literaria, como claramente está estampado en el art. 2 de nuestra Ley Orgánica. 2) la cinematografía como creación artística merece, a nuestro entender, igualitario tratamiento que para la investigación en lo concerniente a su libertad de realización. 3) el film documental sobre elecciones, cuyo tema y realizadores fueron decididos por la Universidad, sólo puede merecer objeciones de orden técnico y estético, pues los responsables de la realización de la película son los autores, no comprometiendo de esta forma la opinión de la Universidad (…)[541]

La position des étudiants, en accord avec l'annulation de tout acte éventuel de censure du film manifesté par Óscar Maggiolo, était que la critique qu'il pourrait susciter ne pouvait être que d'ordre esthétique, car il était clair que la responsabilité de son contenu engageait exclusivement les auteurs. Dans ce contexte, ils invitent les journalistes spécialisés, qui avaient fait part de leurs réflexions dans la presse et qui ne l'avaient pas vu, à participer à une session à l'université, afin d'avoir une connaissance directe de l'œuvre en question sur laquelle fonder leur opinion.

Le conseiller représentant l'Assemblée générale Vénus González Panizza, membre de la commission de visionnage, expliquait la complexité de la question et les difficultés rencontrées pour définir le sujet. Il précisait que le rapport avait été préparé dans un contexte où étaient

[541] Notre traduction : « 1) L'université doit promouvoir et défendre la création artistique ainsi que la production scientifique et littéraire, comme il est clairement indiqué dans l'art. 2 de notre loi qui régit l'institution. 2) La cinématographie en tant que création artistique mérite, à notre avis, un traitement égal à celui de la recherche concernant sa liberté de réalisation. 3) Le film documentaire sur les élections, dont le sujet et les directeurs ont été choisis par l'université, ne peut que mériter des objections de nature technique et esthétique, puisque les responsables de la réalisation du film sont les auteurs... » *Idem*.

apparues une certaine « temor, suspicacia, presunciones en relación con un compromiso aparente del prestigio de la Universidad en relación con esta película »[542]. Le conseiller a souligné que le film lui semblait très bon et que cela aurait dû être mentionné dans le rapport. Panizza a exprimé un certain malaise concernant le travail de la commission puisqu'ils ne savaient pas s'ils étaient « o no censores… si [estaban] haciendo un enjuiciamiento político o meramente para deslindar responsabilidades de la Universidad »[543]. Dans ce contexte, il réaffirmait son accord avec le résultat final du film et la nécessité d'une décision strictement juridique en la matière.

De son côté, le conseiller Freire est revenu sur les aspects directement liés à la vraisemblance et il a considéré « llama la atención que se diga … que expresa una visión particular de las elecciones » et que « la imagen de las elecciones uruguayas que se desprende de esta película podría resultar deprimente (...) lo que da a entender que los integrantes de la comisión entienden que la real imagen que tienen de las elecciones uruguayas no es deprimente »[544]. Freire a repris les arguments relatifs à l'authenticité du film et a déclaré que si la commission admettait qu'il ne présentait pas une image de la réalité, il fallait le détruire. Le doyen a carrément nié cette position, définitivement rejetée par l'ensemble du Conseil. La décision favorable à la projection du film à la mi-mars 1967 était accompagnée d'une note juridique de l'avocat Alberto Pérez Pérez sur les droits d'auteur et la diffusion des films. Alberto Pérez Pérez présentait pour la première fois dans un texte cohérent des différents types de droits associés à la production cinématographique. Il soulignait les responsabilités de l'Institut Cinématographique de l'université en tant que producteur du film et reconnaissait les droits de l'auteur comme moralement inaliénables. En sa qualité de producteur, il incombait à l'Institut d'autoriser la diffusion de l'œuvre et il disposerait à son tour des droits économiques associés à sa diffusion commerciale[545]. Dans ce même contexte, le contrat entre l'Université de la République et le distributeur Walter Achugar a été signé pour la projection d'*Elecciones* dans le

[542] Notre traduction : « peur ou présomptions concernant un engagement apparent en faveur du prestige de l'université par rapport à ce film ». *Idem*.
[543] Notre traduction : « ou non des censeurs ... s'ils [faisaient] un procès politique ou si simplement ils devaient déterminer les responsabilités de l'université ». *Idem*.
[544] Notre traduction : « qu'il exprime une vision particulière des élections [...] l'image des élections uruguayennes qui se dégage de ce film pourrait être déprimante [...] ce qui suggère que les membres de la commission comprennent que la véritable image documentaire qu'ils ont des élections uruguayennes n'est pas déprimante ». *Idem*.
[545] A. Pérez Pérez, *op. cit.*

circuit commercial[546].

Un autre aspect du débat était lié à la question de déterminer si les personnes apparaissant dans le film devaient donner leur autorisation écrite pour la diffusion des images ou non. Sur ce point, le conseiller Panizza a souligné que si le film relevait de la responsabilité de l'université, celle-ci devait demander une autorisation car ce serait une vision institutionnelle. Si la responsabilité relevait des auteurs, il ne considérait pas que la demande soit nécessaire, car le processus de tournage avait été fait en accord avec ces personnes au moment de la production du film. L'autorisation des personnes représentées était un autre argument invoqué par Rodolfo Tálice pour éviter la projection du film et il considérait qu'elles devaient toutes être consultées[547].

L'ICUR avait déjà réalisé une importante production sur des sujets médicaux. Au cours de la période précédente, aucune discussion n'avait eu lieu à propos de la projection de patients ou de personnes souffrant d'un handicap, dont la sensibilité aurait pu être blessée par leur exposition au cinéma. De son côté, l'ICUR avait été créé en 1950 en tant qu'organisme destiné à la production de cinéma « scientifique et documentaire ». Les discussions sur l'enregistrement de la réalité ou de faits réels constituaient une constante de son histoire[548]. Différents points de vue sur le documentaire coexistent à l'Institut depuis les années 1950 et, par conséquent, les préoccupations sous-jacentes dans le cas d'*Elecciones* et de son précédent *Carlos* étaient principalement liées à la demande croissante de ce type de films dans les circuits nationaux et internationaux. Cela, dans un contexte de débat politique croissant et d'engagement des cinéastes avec le mouvement cinématographique de dénonciation dont la radicalisation avait commencé à s'exprimer publiquement et à connaître la notoriété[549].

Comme nous l'avons dit précédemment, différents films de Mario Handler, réalisés précédemment ou de manière contemporaine à *Carlos* et à *Elecciones*, expriment un regard différent par rapport aux missions cinématographiques de l'institut des périodes précédentes. Les courts métrages de Mario Handler *Llamadas* (ICUR, 1966); *El Entierro de la Universidad*

[546] Contrat entre l'Institut de Cinématographie de l'Université et le distributeur Walter Achugar pour la distribution du film *Elecciones*, Montevideo, Archives générales de l'Université, 15/11/1967.
[547] Procès-verbal du Conseil d'administration, Montévidéo, 3 mars 1967. Archives générales de l'Université.
[548] I. Wschebor, *op. cit.*
[549] Mariano Mestman (coord.), *op. cit.*

(ICUR, 1965) et *Cañeros* (ICUR, 1965), également réalisés dans le cadre universitaire, signalent une rupture dans la relation entre cinéma et production scientifique, car ils explorent d'autres domaines d'observation en dehors du laboratoire universitaire. Ces films comportaient un discours critique ainsi qu'un changement évident dans le style et la technique cinématographique, étant donné que la caméra était définitivement immergée dans l'objet représenté. Elle montrait ainsi les caractéristiques sociales, économiques et culturelles des différents sujets abordés dans le film et les relations de pouvoir entre eux. Si nous analysons les arguments avancés au Conseil d'administration, ces courts métrages présentent une vision encore plus radicale que *Elecciones* ou *Carlos*, mais il s'agit d'œuvres de moindre notoriété. C'est-à-dire que les motivations de la discussion étaient associées à la circulation et à la réception des films, au-delà du débat conceptuel sur leur authenticité.

Dans les archives personnelles de Walter Dassori, qui à ce moment était collaborateur de l'ICUR, on a identifié une lettre adressée par Mario Handler à Rodolfo Tálice, datée du 20 juin 1968, concernant son « opinion personnelle et informelle » sur le sujet du cinéma documentaire. Mario Handler distinguait premièrement le cinéma documentaire de la documentation. Il exprimait que la « vérité objective », préconisée par certains journalistes, n'existait pas. Cependant, il affirmait qu'il était impossible de faire un documentaire sans « documenter ou informer », mais cet aspect ne doit jamais limiter le caractère de « découverte lié à la création ». Mario Handler refusait les possibilités documentaires de la fiction et affirmait :

> El cine documental, es, más que un género, un método, que consiste en la utilización de la realidad, sin elaboraciones que la desvirtúen (en su realidad) para expresarla, incluyendo hechos mostrativos, pero tratando de penetrar, descubrir, demostrar, en las relaciones entre hechos, personas y cosas. No es la realidad física, la del comportamiento básico, exterior, el fin del documental (aunque no se debe subestimar la importancia del registro en sí mismo), sino el mostrar la vida, en la acepción más amplia que permita expresar el cine. La intervención de una personalidad creadora, autoral, es fundamental. Ello implica intervención de la subjetividad, pero sólo intervención no dominio. El propósito de este autor debe ser penetrar, entender, seleccionar, transmitir, y hasta proponer, dejando que los contenidos subjetivos que estén en armonía con la realidad, se mezclen con ella. [...] Como género, se le ha tratado de encasillar, sea como film de *hechos reales*, sea como el que muestra un mundo, más de objetos que de hombres. Personalmente, creo más en el

> *documental humano*, donde se muestran realidades de individuos relacionados con otros y con objetos; esa es la realidad importante. Habría que decir algo sobre el fin último del documental, sobre el fin último del documentalista : cambiar el mundo para mejor, se puede proclamar, pero eso es fácil e indefinido. Mejor es intentar una definición histórica y casuística, que permita medir a la obra por su *eficacia*, pero no hay instrumentos precisos. Creo que la sociedad necesita al documental, para verse y meditarse, pero ¿es posible decir eso del género, o de ciertas obras? Naturalmente, ni entro en las motivaciones personales del creador asunto sumamente difícil de aclarar[550].

Cette lettre était intercalée dans les documents relatifs à une invitation faite à Tálice, pour participer dans un séminaire sur la production de documentaires et courts métrages en Amérique latine organisée par l'UNESCO à Buenos Aires en octobre 1968. Parallèlement aux disputes institutionnelles, les opinions personnelles de Mario Handler furent conservées dans ses notes pour participer en représentation de l'ICUR, dans un événement international[551]. Malgré la réglementation présentée par l'avocat Alberto Pérez Pérez et la signature d'un contrat de distribution avec Walter Achugar pour définir les modalités de diffusion du film, la discussion s'est poursuivie en interne à l'ICUR et elle a abouti à une plainte de 54 accusations portées par Rodolfo Tálice contre Mario Handler, en 1970[552]. L'absence de réponse institutionnelle au dossier de Tálice et l'organisation d'un concours pour pourvoir de nouveaux

[550] Notre traduction : « Le cinéma documentaire est, plus qu'un genre, une méthode, qui consiste à utiliser la réalité, sans élaborations qui la déforment (dans sa réalité) pour l'exprimer, y compris des faits démonstratifs, mais essayant de pénétrer, découvrir, démontrer, dans la relation entre les faits, les gens et les choses. Ce n'est pas la réalité physique, celle du comportement basique, extérieur. La finalité du documentaire (même si l'importance du registre lui-même ne doit pas être sous-estimée), est plutôt de montrer la vie, au sens large, qui permet au cinéma de s'exprimer. L'intervention d'une personnalité créative, auteur, est essentielle. Cela implique une intervention de la subjectivité, mais seulement une intervention, pas un contrôle. Le but de cet auteur doit être de pénétrer, de comprendre, de sélectionner, de transmettre, voire de proposer, en laissant les contenus subjectifs, en harmonie avec la réalité, s'y mêler. [...] En tant que genre, on a tenté de le classer, soit comme un film de 'faits généraux', soit comme un film qui montre un monde, plus d'objets que d'hommes. Personnellement, je crois davantage au 'documentaire humain', où les réalités d'individus liées aux autres et aux objets sont montrées. C'est la réalité qui importe. Il faut dire quelque chose sur le but ultime du documentaire, sur le but ultime du réalisateur de documentaires : changer le monde pour le mieux, cela peut être proclamé, mais c'est facile et indéfini. Il vaut mieux essayer une définition historique et casuistique qui permette de mesurer l'œuvre dans son 'efficacité', mais il n'existe pas d'instruments précis. Je pense que la société a besoin du documentaire, pour voir et méditer, mais est-il possible de dire cela sur le genre, ou sur certaines œuvres ? Naturellement, je n'entre pas dans les motivations personnelles du créateur, question extrêmement difficile à clarifier. » Correspondance de Mario Handler à Rodolfo Tálice. Dossier sur l'invitation à Rodolfo Tálice à un séminaire de l'UNESCO sur le cinéma documentaire et les courts métrages en Amérique latine en octobre 1968. Archives privées de Walter Dassori. Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya.

[551] *Idem*.

[552] Dossier administratif présenté par Tálice au Service Juridique de l'Université de la République. Fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université.

postes à l'ICUR ont eu pour résultat un échange de lettres et de défis entre Rodolfo Tálice et Mario Handler dans lesquels ils exposent leurs points de vues concernant le cinéma fait à l'université et son rôle social et culturel.

Le film *Elecciones* a été présenté en 1967 dans ce contexte. La presse signalait que l'intention était de le projeter avec d'autres courts et moyens métrages, tels que *En Praga*, *Carlos* ou *Como el Uruguay no hay*. Cependant, les réalisateurs l'ont présenté au VII[e] Festival de Films Documentaires et Expérimentaux du SODRE en mai 1967, où il n'a pas été montré. Mario Handler et Ugo Ulive attendaient une réponse concernant sa projection, mais ils n'en ont pas obtenu. Mario Jacob souligne dans un article que les réalisateurs n'avaient pas été informés par le SODRE de la non-inclusion du film dans le programme du Festival. Mais les auteurs se doutaient de leur exclusion et ils ont fait appel personnellement au ministre de la Culture, Luis Hierro Gambardella. Celui-ci a déclaré que « desde el punto de vista de las libertades, nadie, creo yo, puede sentirse afectado por esta manifestación, una libertad que es un patrimonio de todos »[553]. Malgré l'avis du ministre, Irene R. de Aguirre Roselló, la présidente de la Commission de direction du SODRE, a considéré que le film se trouvait exclu du festival par l'article 3 de la réglementation, qui interdisait la projection de films « que efectúen propaganda de hechos, sistemas o teorías políticas o religiosas, con fines proselitistas »[554].

Dans ces conditions, les réalisateurs ont organisé une projection du film pour la presse spécialisée, assurant ainsi sa diffusion de façon limitée. José Wainer a déclaré dans les pages de *Marcha* que :

> el Festival terminó y el esperado estreno de *Elecciones* no se verificó. No será esta la oportunidad más propicia para enjuiciar el film, entonces. Bastaría decir, aunque no es bastante, que posee una calidad tan relevante, que se eleva sin esfuerzo a la más exigente jerarquía internacional ... Bastaría decir que es una de las tentativas más serias y denodadas de estudio de nuestra realidad, y una mostración definitiva

[553] Notre traduction : « du point de vue des libertés, personne, je pense, ne peut être exclue de cette manifestation, une liberté qui fait partie du patrimoine de tous. » M. Jacob, « Elecciones. Cuando los reglamentos atentan contra la creación artística » dans *Hechos*, Montevideo, 30/05/1967, p. 7.

[554] Notre traduction : « qui font de la propagande explicite en faveur de systèmes ou de théories politiques ou religieuses, à des fins de prosélytisme ». *Idem*. C'est la même partie de la réglementation du Festival qui a été prise comme justification pour la censure de *Como el Uruguay no hay* en 1960.

de la aptitud del cine como herramienta de autoconocimiento nacional[555].

La censure du film a également été contestée par l'Association des critiques cinématographiques de l'Uruguay[556]. Le film est finalement sorti à la fin du mois de juin 1967 au X[e] Festival Cinématographique de *Marcha*. En août de la même année, *Elecciones* a été annoncé sur les affiches publicitaires du cinéma *Renacimiento* de Walter Achugar, avec *El Romance de Aniceto y Francisca* dirigé par le cinéaste argentin Leonardo Favio. La publicité apparue dans *Marcha* indiquait qu'il s'agissait de *Elecciones* « (version complète) »[557]. À la fin de l'année, le film reçoit le prix de l'Association des critiques cinématographiques d'Uruguay.

Entre 1969 et 1970, le directeur honoraire de l'ICUR met en place des mesures strictes de travail interne, privilégiant les tâches d'ordre administratif. Les fonctionnaires qui avaient accompli leur tâche habituelle et qui respectaient le protocole établi par la Direction, devaient enregistrer les activités effectuées par écrit, les heures d'entrée et de sortie de l'établissement, les demandes d'autorisation pour l'entrée des éléments ou des personnes extérieures au service ou les autorisations pour l'utilisation des équipements de l'ICUR en dehors de l'établissement, entre autres[558]. Le respect du protocole a été déterminant dans le déroulement des concours pour l'accès aux postes de la fonction publique. Appelant les mesures de rigueur, Mario Handler revendique la fonction de l'enseignement et ses composantes créatives. Il affirmait dans les lettres à Rodolfo Tálice que l'objectif du directeur était de bloquer « su actuación creativa, anular en general la capacidad creativa del Instituto de la Universidad, su capacidad de irradiación didáctica y creativa, mediocrizando el personal e incorporándole elementos anti-universitarios »[559]. En objection aux procédures mises en œuvre au sein de l'ICUR et aux

[555] Notre traduction : « le Festival est terminé et la première attendue de *Elecciones* n'a pas eu lieu. Ce ne sera donc pas l'occasion la plus propice pour poursuivre le film en justice. Il suffit de dire, même si cela ne suffit pas, qu'il est d'une qualité si éminente qu'il relève sans difficulté de la hiérarchie internationale la plus exigeante ... Il suffit de dire qu'il s'agit de l'une des tentatives les plus sérieuses et les plus déterminées pour étudier notre réalité, et la démonstration définitive de l'aptitude du cinéma à devenir un outil de prise de conscience nationale. » J. Wainer, « Festival du SODRE. Fin du jeu » *Marcha*, Montevideo, nº 1354, 27/05/1967, p. 25.

[556] ACCU, « Cinéma et Liberté » *Marcha*, Montevideo, nº 1353, 19/05/1965, p. 5.

[557] « *El romance de Aniceto y la Francisca* et *Elecciones* (version complète) » *Marcha*, Montevideo, nº 1364, 05/08/1967 , p. 25.

[558] Instruction de service, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 1969-1970.

[559] Notre traduction : « sa performance créatrice, annulant la capacité créative de l'institut universitaire, ses capacités d'irradiation didactique et créative, favorisant la médiocrisation du personnel et l'intégration d'éléments anti-universitaires ». Lettre envoyée par Mario Handler au Conseil Directeur de l'Université, Montevideo, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives Générales de l'Université, 22/12/1969.

modalités d'évaluation, Mario Handler dénonçait que :

> hay una historia reciente, en la que he tenido participación constante, y que es la de la creación cinematográfica, que en los últimos años nos ha hecho pasar de país totalmente consumidor a una destacada posición creativa en Latino-América, justamente en el momento en que Latino-América presenta una vanguardia en el cine mundial. Esta historia no establecida en los textos legales, tiene la mayor fuerza que deseamos, y la dejamos presentada y utilizada en la conciencia de los Srs. Consejeros[560].

En réponse aux déclarations de Mario Handler, Rodolfo Tálice écrivait que :

> el ingreso del funcionario Handler al ICUR provocó, sí un revuelo en su funcionamiento habitual, en un doble sentido: positivo y negativo. Es cierto que su inquietud mental, su capacidad creativa, su rebeldía contra los conformismos sociales, lo llevaron a realizar películas, de género documental, tales como *Carlos* o *Elecciones*, para las cuales el Director Honorario se vió obligado a dejarlo en libertad de acción[561].

Rodolfo Tálice demande l'annulation du contrat avec le distributeur Walter Achugar après cinq et trois ans de circulation des films, qui sont devenus des œuvres pionnières du nouveau cinéma latino-américain. Il entreprend de réquisitionner tous les exemplaires de ces films qui circulaient en Uruguay et il renforce les accusations contre Handler dans son dossier administratif. Dans ce contexte, le directeur honoraire a formulé pour la première fois des considérations écrites sur le contenu du film *Elecciones* affirmant que :

> se trata de una película con apreciables aciertos, reconocidos por la mayoría de los críticos, cuya opinión en general compartimos, pero que, a nuestro juicio, no

[560] Notre traduction : « il y a une histoire récente, à laquelle j`y participe constamment, et c'est celle de la création cinématographique, qui au cours des dernières années nous a fait passer d'un pays totalement consommateur à une position créative exceptionnelle en Amérique latine. À l'heure actuelle, que l'Amérique latine constitue une avant-garde dans le cinéma mondial, cette histoire, non établie dans les textes légaux, a la plus grande force que nous désirons et nous la soumettons à la conscience des Messieurs les Conseillers ». *Idem*.

[561] Notre traduction : « l'entrée de Mario Handler dans l'ICUR avait provoqué des mouvements dans son fonctionnement normal, dans un double sens : positif et négatif. Il est vrai que son agitation mentale, sa 'capacité créatrice', sa rébellion contre le conformisme social l'a amené à réaliser des films documentaires, tels que *Carlos* ou *Elecciones*, pour lesquels le directeur honoraire a été contraint de le laisser en liberté d'action. » *Memorándum. Los primeros veinte años del ICUR. Síntesis*, Montevideo, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 1969.

> era conveniente que fuera exhibida fuera de fronteras porque enfoca, con ironía virulenta, aspectos parciales y no los mejores de nuestra realidad socio política. No merecía pues difundirse en el extranjero un film con tales características, que no respeta la frase elocuente oída por los Tribunales Franceses: *dire la vérité, rien que la vérité et toute la vérité*[562].

Dans ce passage qui figure dans un dossier administratif, à propos duquel le service juridique de l'université a déclaré que celle-ci ne pourrait s'exposer, car elle risquerait un éventuel affrontement, Rodolfo Tálice a révélé que sa crainte réelle n'était pas liée au contenu du film, mais à sa circulation hors des frontières. Les échanges de correspondance de ce gros dossier, dont les autorités compétentes semblaient avoir retardé la résolution, sont nourris d'accusations successives. La correspondance entre Jorge Solé et Mario Handler, mentionnée précédemment, a été utilisée par Rodolfo Tálice pour accuser Handler. Liés à un réseau de solidarité régionale visant à améliorer les conditions de la production cinématographique en Uruguay, ces échanges ont été réutilisés par Rodolfo Tálice à la fin des années 1960, comme preuve de ses accusations contre Mario Handler à propos de l'administration de l'institut. Bien que ces accusations n'aient pas été jugées recevables juridiquement à l'université, cette réutilisation précoce de documents est intéressante pour analyser des projets de transformation du cinéma politique et de ses structures de production, en tant qu'éléments accusateurs dans le domaine institutionnel.

L'accumulation d'accusations faites par le directeur honoraire pendant trois ans, dans un dossier pour lequel aucune résolution n'a été prise par les agences compétentes, s'ajoute à l'appel fait par Mario Handler au sujet du concours également retardé. Remettant en question le résultat du concours, ce dernier avertissait le directeur que « en cuanto a su frase (…) 'a ver si hace algo que sirva para el ICUR', guárdesela por impertinente o, en caso contrario, si es capaz de sostenerla ante quien corresponda, sosténgala por escrito y fundamentada, pues las insinuaciones suyas tienen límites »[563]. Les expressions de Mario Handler ont déclenché la

[562] Notre traduction : « c'est un film aux succès appréciables, reconnu par la majorité des critiques, dont nous partageons en général l'opinion. Mais, à notre avis, il ne convenait pas qu'il soit projeté hors des frontières, car il se concentre, avec une ironie virulente, sur des aspects partiels et non pas les meilleurs de notre réalité socio-politique. Ceci ne méritait pas d'être diffusé à l'étranger, parce que ses caractéristiques ne respectent pas la belle phrase entendue dans les tribunaux français : *dire la vérité, rien que la vérité et toute la vérité* ». *Idem*.

[563] Notre traduction : « quant à votre phrase (...) "il faut voir s'il fait quelque chose pour l'ICUR", gardez-la comme impertinente ou, sinon, soutenez-la si vous en êtes capable, soutenez-la par écrit, car vos insinuations ont des limites ». Lettre envoyée par Mario Handler à Tálice, Montevideo, fonds d'archives administratives de l'ICUR, boîte

décision du doyen Óscar Maggiolo de l'affecter rapidement à la Faculté de Médecine, où il a exercé ses fonctions jusqu'à son exil définitif, avec l'avènement du coup d'État civilo-militaire de 1973.

Dans ce même contexte, vers le début de 1970, les accusations de Tálice ont été réduites par le service juridique de l'université et le dossier fut clos. Le contrat avec Walter Achugar a ainsi été résilié et le film renvoyé à l'université. De son côté, Walter Achugar annule le contrat de dépôt des sommes d'argent et de la copie du film *Elecciones* en septembre 1971. Certains documents figurant au dossier permettent de reconstituer de manière fragmentaire l'histoire des copies du film au cours de cette période. Comme nous l'avons vu, Mario Handler et Ugo Ulive ont achevé le film en février 1967 au Laboratoire Alex en Argentine. Après l'incendie de ce laboratoire en janvier 1969 et la perte du négatif, Walter Achugar a demandé à Rodolfo Tálice, dans le cadre du contrat passé en 1967, de réaliser un nouvel internégatif au Filmmuseum d'Amsterdam. Walter Achugar, lui-même, a regretté, après la résiliation du contrat, que cet accord ait été fait oralement par le directeur de l'ICUR, qui avait accepté cette mesure et qui avait été financé par le distributeur du film[564].

Quant au dossier, il inclut également une copie de *Carlos* et *Elecciones* qui aurait été vendue par Mario Handler à l'Université des Andes au Venezuela, au profit de l'Université de la République. Dans le cadre de la résiliation du contrat, la projection du film sur les chaînes de télévision suédoise, finlandaise et allemande est également signalée. Au début de 1970, les fonctionnaires de l'ICUR, Walther Dassori et Martha Ottino, ont présenté à Rodolfo Tálice un rapport dans lequel ils annonçaient la visite de Peter Schumann à l'ICUR. Schumann souhaitait connaître l'établissement et filmer l'endroit où le film *Elecciones* avait été produit, car il voulait le montrer prochainement dans un festival à Berlin[565]. Les fonctionnaires de l'ICUR ont refusé l'accès au cinéaste allemand en affirmant qu'ils n'en possédaient aucune copie à ce moment-là.

8, Archives générales de l'Université, 02/01/1970.

[564] Lettre envoyée par Walter Achugar en relation au film *Elecciones*, Montevideo, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives Générales de l'Université, 30/11/1970.

[565] Peter Schumann était un journaliste allemand, spécialisé en Amérique latine qui a joué un rôle fondamental dans l'organisation du Festival International de Cinéma à Berlin et qui, entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante, a organisé d'importantes rétrospectives de cinéma dans ce festival, sur le Nouveau cinéma latino-américain. Dans le cadre de ce Festival, il a visité Montevideo et a enregistré les locaux de la Cinemateca del Tercer Mundo. Il a voulu visiter ceux de l'ICUR, où avait été produit le film *Elecciones* mais les fonctionnaires n'y ont pas autorisé l'accès. Instruction de service, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, janvier-février 1970.

Parallèlement, Mario Handler avait écrit une lettre qui faisait référence à une demande de Peter Schumann concernant la projection du film à Berlin, demande à laquelle Rodolfo Tálice n'a pas répondu. En réponse à la demande faite directement par l'Allemagne, Rodolfo Tálice a répondu négativement. A ce moment-là, les Allemands en avaient déjà un exemplaire, ce qui prouve alors la présence du film en Europe.

En ce sens, une lettre de Walter Achugar de décembre 1971 traduisait l'atmosphère conflictuelle de l'époque. Il indiquait qu'il n'avait pas reçu de communication officielle des accusations du directeur de l'ICUR et qu'il s'était présenté de son plein gré devant le service juridique de l'université afin de clarifier les points en question. Il a déclaré qu'il donnait son :

> total asentimiento de terminar con el contrato de la película ELECCIONES y a la mejor forma de entregar el dinero que tenía en mi poder. Quedó claro en ese momento mi total asentimiento de terminar definitivamente con el asunto e incluso mi acuerdo en rescindir el contrato, aunque le manifesté mi preocupación por lo que ello significaría como impedimento de difundir la película en los meses siguientes, cuando sería tan importante políticamente en virtud de la circunstancia particular de este año electoral. (...) No estaba en mi ánimo el tener el menor roce en mi relación con la Universidad, así como quedó acordado que yo esperaría sus instrucciones sobre la mejor forma de proceder para terminar todo este enojoso asunto[566].

A propos des accusations de Tálice, Achugar soulignait que :

> desde 1967, cuando todos los exhibidores montevideanos boicotearon sistemáticamente la exhibición de la referida película [*Elecciones*], y cuando todos los distribuidores se negaban a *tocarla*, yo me ofrecí a distribuirla y difundirla con la mejor intención de colaboración y defensa de esa obra. Cualquiera sabe que en el terreno económico lo que ello significaba era, esto siempre lo supieron los responsables del ICUR, muy poco. En ese momento consideré que ELECCIONES entronaba directamente con el cine que siempre he defendido

[566] Notre traduction : « assentiment total pour mettre fin au contrat du film *Elecciones* et que c'était le meilleur moyen de livrer l'argent que j'avais en ma possession. À ce moment-là, mon consentement total à mettre définitivement fin à la question et même mon accord pour annuler le contrat devinrent clairs. J'exprimais ma préoccupation quant à ce que cela signifierait comme obstacle à la diffusion du film dans les mois à venir, alors que ce serait si important politiquement, dans les circonstances particulières de cette année électorale. [Il ajoutait] : il n'était pas dans mon esprit d'avoir la moindre contrariété dans mes relations avec l'université, car il a été convenu que j'attendrais vos instructions sur la meilleure façon de procéder pour mettre fin à ces ennuyeux sujets. » Lettre envoyée par Walter Achugar..., *op. cit.*

> e intentado imponer, y que lleva implícito el compromiso de entender el cine no ya como un hecho moralmente industrial o comercial sino como un hecho político cultural de indudable importancia por su incidencia en nuestra sociedad. Así, ELECCIONES se exhibió en un ciclo de programación que incluyó cine cubano, cine latinoamericano, el *Festival de Marcha* y otros títulos por el estilo en una experiencia que lamentablemente no fructificó y que se llevó a cabo en el Cine Renacimiento entre junio de 1967 y abril de 1968. Hoy han pasado algunos años y muchas cosas entre los señores Handler y Tálice. Todo lo que fue una relación amistosa y de trabajo en colaboración, se convierte ahora en ira, disputa y reproche acusatorio. Yo rechazo terminantemente todas las acusaciones que el Dr. Tálice hace con respecto a mi actuación en la difusión de la película en el exterior. El Dr. Tálice sabe muy bien, porque así me lo autorizó verbalmente, que hice yo con la copia que llevé a Europa y cuales fueron mis pasos, copia que, es necesario aclarar, fue pagada por mi y cuyo costo nunca recuperé. Hoy aparezco, según lo que se desprendería de las declaraciones del Sr. Tálice como alguien que hubiera actuado a espaldas del ICUR o de su Director Honorario. El Dr. Tálice sabe muy bien que lo informé debidamente y que siempre conté con su conocimiento y aprobación para mis gestiones[567].

Le scénario du conflit indiqué ci-dessus explique probablement l'absence d'*Elecciones* dans les Archives générales de l'Université de la République. Comme nous l'avons indiqué précédemment, seuls certaines rushes du film non inclus se trouvaient parmi les boîtes identifiées et étaient dans un état de détérioration très avancé. Elles ont été retrouvées dans des boîtes non identifiées, ce qui leur a certainement permis de survivre pendant l'intervention

[567] Notre traduction : « Depuis 1967, date à laquelle tous les exploitants de Montevideo ont systématiquement boycotté la projection du film susmentionné [*Elecciones*], et lorsque tous les distributeurs ont refusé de le « toucher » , j'ai proposé sa distribution et sa diffusion avec la meilleure intention de collaboration et de défense de ce travail. Tout le monde sait que, dans le domaine économique, cela signifiait toujours très peu. À cette époque, j'envisageais que *Elecciones* devait entrer directement dans le cinéma, question que j'ai toujours défendue et essayé d'imposer, ce qui implique implicitement la volonté de comprendre le cinéma non comme un événement industriel ou commercial, mais comme un événement politique et culturel d'une importance incontestable en raison de son incidence dans notre société. Ainsi, *Elecciones* a été présenté dans un cycle de programmation incluant le cinéma cubain, le cinéma latino-américain, le *Festival de Marcha* avec d'autres titres du même genre dans une expérience qui malheureusement n'a pas porté ses fruits et qui s'est déroulée dans le cinéma *Renacimiento* entre juin 1967 et avril 1968. Aujourd'hui, de nombreuses années et de nombreuses choses se sont passées entre M. Handler et Tálice. Tout ce qui était une relation amicale et un travail collaboratif devient maintenant colère, dispute et reproche accusatoire. Je rejette complètement toutes les accusations du Dr. Tálice concernant ma performance dans la diffusion du film à l'étranger. M. Tálice le sait très bien, car il m'a autorisé verbalement, ce que j'ai fait avec la copie que j'avais apportée en Europe et mes démarches. Copie qui, il est nécessaire de le préciser, a été payée par moi-même et dont je n'ai jamais été remboursé. Aujourd'hui, j'apparais, d'après ce qui découlerait des déclarations de M.Talice comme quelqu'un qui a agi derrière le dos de l'ICUR ou de son directeur honoraire. Le Dr Tálice sait très bien que je l'ai toujours informé dans les délais et que j'ai toujours compté sur son approbation concernant mes activités . » *Idem*.

militaire à l'Université de la République, lors de la dernière dictature entre 1973 et 1985. Le son qui accompagne ces fragments n'a pas encore été localisé. Selon les informations fournies par Mario Handler, la Fondation de la Cinémathèque Nationale du Venezuela possède une copie 35 mm, ce qui a été confirmé par Jorge Solé qui travaille toujours au Vénézuela. Le Kino Arsenal de Berlin a déclaré en avoir une copie, mais lors de la visite effectuée dans le cadre de cette recherche, le responsable du fonds d'archives n'a pas pu localiser le film. Jusqu'en 2016, la Cinemateca Uruguaya conservait une copie 35 mm du film, avec son optique, déposée par l'auteur après le retour de la démocratie. Cette copie a été envoyée à la Cinémathèque du Mexique dans le cadre d'un projet de collaboration entre Mario Handler et Jorge Jellinek afin d'être numérisée. En 2018, Nelson Carro, le restaurateur responsable, en a envoyé une copie en Blue-Ray avec les résultats de la numérisation en haute définition qui a été présentée en séance fermée au SODRE. Même s'il s'agit d'un projet toujours en cours, la version numérisée du film a été déposée par Mario Handler aux Archives générales de l'Université, et sa réserve a été demandée jusqu'à la fin du projet. La copie 35 mm envoyée au Mexique a été rendue à la Cinemateca Uruguaya en 2019.

En dépit des conflits précédemment rapportés, les films de Mario Handler ont fait le tour du monde. C'étaient des titres qui représentaient l'identité du cinéma documentaire uruguayen aux niveaux régional et international. Bien que nous ne disposions pas de données concernant l'emplacement de la copie remise par Walter Achugar en septembre 1971, il est clair qu'il n'y avait aucune garantie pour la conservation de ce film dans ce cadre institutionnel. En 1973, la réquisition de ce film à l'ICUR était l'une des préoccupations des autorités intervenantes. Selon le témoignage de Martha Ottino, la bibliothécaire de l'ICUR, lorsque les militaires sont entrés à l'ICUR à la recherche d'*Elecciones*, le film n'était plus là[568].

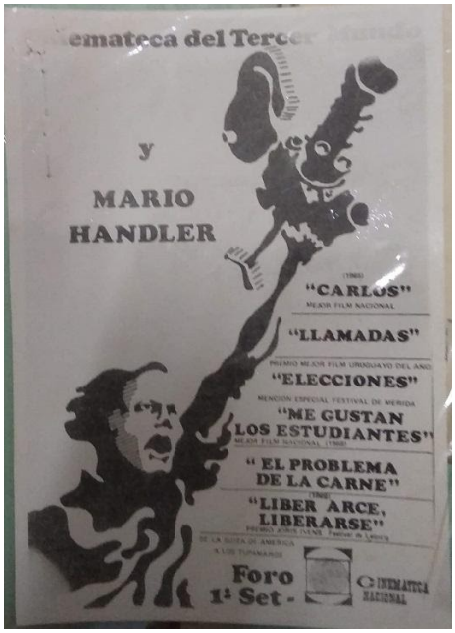
Les controverses autour du film ont resurgi dans la presse en 1974. L'hebdomadaire *Marcha* a déclaré pour défendre le cinéaste que :

> más allá de las denuncias inconsistentes y de los descargos comprobados, Handler incurrió en algunas infracciones imperdonables, hay que reconocerlo. Incurrió en *Carlos*, en *Elecciones*, en *Fray Bentos* dentro de la Universidad, y fuera de ella en *Me gustan los estudiantes*, en *Uruguay el problema de la carne*, en *Liber Arce*

[568] Interview de Martha Ottino par Isabel Wschebor , *op. cit.*

Liberarse… no se le perdona que aquí, y en cualquier parte del mundo, su nombre sea *el cine uruguayo,* siendo por tanto una persona *indesmentible*[569].

A partir du film *Elecciones* un débat s'est engagé sur la figure de l'auteur, les droits d'exploitation et les possibilités de développement du cinéma indépendant à l'université. Ces films ont été largement diffusés dans le cadre des activités du département cinématographique de *Marcha* et de son Ciné-Club entre 1967 et 1969 ainsi que par le biais de la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 et 1973. Bien qu'ils ne fassent pas partie des catalogues et des fichiers de la Cinemateca del Tercer Mundo conservés en Uruguay, ils constituaient la collection de l'entreprise de Distribution du Tiers Monde (D3M), fondée au Venezuela au début des années 1970 sous la direction de Jorge Solé, qui les conserva à l'Université des Andes, pour la diffusion des films uruguayens à l'étranger pendant la dictature militaire uruguayenne.



Affiche d'une projection à la Cinémathèque du Venezuela organisée par la D3M entre septembre de 1970 et 1971. Archives générales de l'Université de la République.

[Image 12]

[569] Notre traduction : « au-delà des plaintes incohérentes et des accusations non prouvées, Handler a été victime d'infractions impardonnables, vous devez l'admettre. Il a commis la faute d'avoir fait *Carlos, Elecciones, Fray Bentos* au sein de l'Université, et en dehors de celle-ci, *Me Gustan los Estudiantes, Uruguay 1969 : el problema de la carne, Liber Arce. Liberarse* ... vous ne pouvez pas le lui pardonner ici et ailleurs, parce-que dans le monde, son nom est le cinéma uruguayen, ce qui fait de lui une personne incontestable ». J. Wainer, « Caso Handler. El imperdonable » *Marcha*, Montevideo, nº 1670, 01/02/1974, p. 21.

4. Les boîtes sans identification trouvées aux archives de l'université

Dans la section précédente nous avons analysé des films produits par l'université et les conflits qui ont montré les limites de cette institution pour reconnaître leur importance. Cela nuira, en conséquence, les missions de conservation dans les archives. De la même façon, certains tournages à caractère militant se sont conservés dans l'institution, dans des boîtes non identifiées et hors des catalogues institutionnels produits au long des années. Nous revenons sur ce qui était formulé dans l'introduction de cette thèse; ce travail a commencé après l'inspection des boîtes de films sans identification du contenu, qui se trouvaient à côté des archives de films et de la documentation écrite et iconographique de l'Institut de la Cinématographie et le Département des Médias Techniques de Communication en 2007. Rappelons que cette année-là, un ensemble de plus de 600 films se trouvait au sous-sol de la Faculté de Droit de l'Université de la République. L'identification de la collection découlait d'une réclamation relative à la santé au travail, de la part des employés qui travaillaient dans le bureau adjacent à l'entrepôt où se trouvaient les films cinématographiques en question. L'odeur toxique de l'acide acétique avec lequel le plastique cellulose avait été fabriqué, qui constitue le support d'une grande partie de cet ensemble de films, en émanait. Cette affection, connue sous le nom de « syndrome du vinaigre » constitue aujourd'hui l'un des facteurs de dégradation les plus courants des archives cinématographiques. Après le diagnostic de la situation, le doyen de l'Université de la République a demandé le transfert de l'ensemble de la collection aux locaux des Archives générales de l'Université pour apporter une solution à cet ensemble patrimonial.

Compte tenu des difficultés d'emplacement, la première équipe affectée à cette tâche - dont je fais partie avec Ana Laura Cirio et Margarita Fernández, archivistes - a travaillé sur le site où se trouvaient les films. Dans ce contexte, des collections de photographies, des dossiers administratifs d'époques très différentes et une bibliothèque complète de films scientifiques et documentaires des années 1950 à 1980 ont également été identifiés. Après le déménagement du Département de recherche historique des Archives générales de l'Université en 2010 vers un nouveau siège, cet ensemble documentaire a été déplacé et, par la suite, nous avons commencé

un plan de conditionnement et d'inspection avec une nouvelle équipe composée de Lucía Secco, Mariel Balás, Julio Cabrio et Evangelina Ucha.

En 2016, nous avons pu acquérir un équipement complet pour la visualisation de films 8 mm et Super 8. Le but était de pouvoir inspecter et de concevoir une méthode de récupération pour trois bobines qui avaient pour toute identification une étiquette indiquant « Films retirés par un juge militaire en 1982 »[570]. Jusqu'à ce moment-là, aucun conditionnement ni examen n'avaient été possibles. Grâce au nouvel appareil acquis, nous avons pu constater qu'il s'agissait d'images tournées pendant les années 1960. Plusieurs scènes tournées dans les années 1960 à l'École nationale des beaux-arts ont été identifiées ainsi que diverses manifestations de rue de la fin de cette décennie.

Une étude réalisée par la chercheuse Cecilia Lacruz en 2016 souligne une expérience de tournage qui avait été réalisée à l'École nationale des beaux-arts (IENBA) dans les années 1960. Cecilia Lacruz indique dans son article que la production cinématographique dans ce domaine était liée à un contexte de renouvellement de l'enseignement depuis le début des années 1960 et à un changement du plan d'étude, qui rejetait le « academicismo, la sacralización del arte, [fomentaba] la experimentación, los proyectos colectivos y [establecía] una nueva relación entre estudiantes y docentes »[571]. Le programme faisait partie d'une tendance culturelle et artistique visant à « rapprocher l'art des gens »[572]. Alfredo Cha, un étudiant à l'École au début des années 1960, a commencé comme autodidacte avec une caméra 8 mm pour enregistrer ces expériences. Ces initiatives de tournage ont abouti peu à peu à la création de l'Atelier de photographie et cinéma de l'IENBA, dirigé par Cha lui-même et, en 1966 il a ses premiers étudiants[573]. Ce groupe réalise des enregistrements en noir et blanc et en couleur des mobilisations croissantes de l'époque, notamment dans le contexte de 1968. Bien qu'au départ, le groupe ne visait pas la réalisation d'un film, le montage aboutit à un demi-métrage intitulé *Documentos de una pelea*.

---

[570] Voir le film et les références dans : « Boîtes sans indentification, trouvées aux Archives générales de l'Université de la République, contenant des films militants, produits dans les années 1960 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[571] Notre traduction : « l'académisme, la sacralisation de l'art, [encourageait] l'expérimentation, les projets collectifs et [établissait] une nouvelle relation entre élèves et enseignants ». C. Lacruz, *op. cit*., p. 341.

[572] *Idem*.

[573] *Idem*. p. 342.

Selon Cecilia Lacruz, il était connu sous le nom de *La Película* et, selon les analyses précédentes d'Álvaro Sanjurjo, le film dénonçait non seulement la répression croissante des forces de police et des forces militaires, mais constituait également un manifeste des positions des tendances anarchistes, qui caractérisaient l'Association des étudiants en beaux arts en contrariant les courants liés principalement aux partis communiste et socialiste existant à la Fédération des étudiants universitaires d'Uruguay (FEUU). Le montage du film s'est déroulé collectivement dans un grenier adjacent à l'IENBA et comprenait parmi ses participants le directeur de l'école à l'époque, Jorge Errandonea. Le moyen-métrage enregistre la manifestation dans laquelle est abattu l'étudiant des Beaux-Arts Maximiliano Pereira, mort dix ans plus tard des suites de cet événement[574]. Ce film circule à l'époque et est projeté à la Convention de la FEUU en 1973 où, selon certains témoignages cités par Cecilia Lacruz, le public montre des réactions mitigées. Cecilia Lacruz souligne dans son article que suite à la vague de persécutions et de demandes de renseignements sur ses cinéastes après le coup d'État, le film a été livré à l'armée nationale en 1974 et en 2016, il était perdu[575].

Les images de ces bobines 8 mm, inspectées dans les Archives générales de l'Université ont un lien clair avec le film en question. La bande sonore décrite par les chercheurs qui ont fait référence au film n'y figure pas. Les images constituent des rejets qui semblent avoir été collés plus tard, afin de pouvoir projeter en continu des films qui ne semblent pas réunis dans la même séquence au départ. Ils semblent avoir été utilisés dans les enquêtes menées pendant la dictature par la justice militaire, étant donné que la seule inscription sur les boîtes faisait référence à leur prêts à un juge militaire en 1982.

[574] *Idem*.
[575] *Idem*.

Photogramme du film retiré par un juge militaire en 1982. Archives générales de l’Université.

[Image 13]

La numérisation de ces bobines a été possible grâce à un système assemblé par Jaime Vázquez et Ignacio Seimanas, à partir d'un projecteur 8 mm, dans lequel il était possible de régler le moteur pour ralentir le passage du film. La lentille du projecteur a été retirée et à sa place une Raspicam, micro caméra avec une plaque photoélectrique en haute définition et une lentille macro a été intégrée. De cette manière, les images traversant le projecteur ont été capturées directement à une cadence de 3 images par seconde. Après avoir récupéré toutes les images et, suite aux échanges avec Alfredo Cha, nous avons confirmé qu'il ne s'agissait pas du film tel qu'il avait été monté à l'époque, toutefois une bonne partie des scènes d’origine avaient été incluses dans ce nouveau montage. Dans ce contexte, nous avons repris un échange de courrier commencé par Cecilia Lacruz quelque temps auparavant. La chercheuse avait demandé l'accès au film à l'armée nationale, qui avait répondu que, compte tenu du nombre de films dont l’organisme disposait, il ne lui était pas possible de le retrouver.

Lors d'un deuxième échange, nous avons proposé d'inspecter les films au Laboratoire de préservation audiovisuelle, afin de pouvoir identifier les matériaux en question mais nous n'avons jamais reçu de réponse. Plus tard, avec Alfredo Cha et, conformément à la loi sur la protection des données personnelles, nous avons consulté le ministère de la Défense, le ministère de l'Intérieur et la branche du pouvoir judiciaire où se trouvent les dossiers de la justice militaire, sur les informations relatives à la procédure de saisie de ce film, mais les trois institutions ont

répondu qu'elles ne disposaient d'aucune information relative à notre demande. En 2019, la Faculté des Arts où se trouve actuellement l'ancienne IENBA demande au Laboratoire de préservation audiovisuelle le transfert d'un VHS avec les films produits par l'École dans les années 1960. Il s'agit d'un format de très basse définition, mais permet actuellement de faire une comparaison en relation à ce qui avait été conservé et l'aperçu du film en lui-même[576].

Parallèlement, une grande boîte sans données a également été localisée aux Archives générales de l'Université, avec un nombre important de scènes tournées dans les années 1960, qui seraient apparemment des scènes diverses collées dans un seul rouleau. Il peut s'agir de films jetés, produits à l'époque et déposés à l'ICUR, après le départ de Mario Handler et du contrôle par les militaires de l'institution, dans des conteneurs non identifiés et donc jamais consultés. À l'inverse, ils peuvent également constituer des films qui ont été transportés dans le cadre d'enquêtes menées pendant la dictature. Avant et pendant la dictature, les locaux de l'Université de la République étaient l'un des rares espaces publics disponibles pour réaliser des procédures de montage et de visionnage des films. Par conséquent, les raisons de la présence de ces boîtes peuvent répondre à des contextes très différents[577]. Quelques images sont liées à des films produits dans la période 1968 et 1969 par le département cinématographique de *Marcha*, quand Mario Handler travaillait à l'ICUR.

[576] Voir le film et les référence dans :« Boîtes sans indentification, trouvées aux Archives générales de l'Université de la République, contenant des films militants, produits dans les années 1960 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[577] *Idem*.

Photogramme de boîte sans données, trouvée dans le fonds Instituto de Cinematografía de la Universidad des Archives générales de l'Université. Les tournages de cette séquences ont été faits pendant la grève des frigorifiques qui a été filmée par le département cinématographique de *Marcha* en 1969.
[Image 14]

Actuellement, cet ensemble d'images commence à être disponible grâce à des scans obtenus par le Laboratoire de préservation audiovisuelle. Ainsi, les points soulevés au départ ouvrent de nouvelles questions et sources de recherche à l'avenir. Pour mener à bien ces recherches, l'ouverture des archives produites par l'État pendant la durée de la dictature est indispensable, afin de connaître de façon approfondie le rôle joué par l'université durant la période dictatoriale en matière de patrimoine audiovisuel.

SEPTIÈME CHAPITRE

BIOGRAPHIE MILITANTE D'UN CINÉASTE PROFESSIONNEL
LES ARCHIVES DE FERRUCCIO MUSITELLI (1947-1973)

La única posibilidad es que cada realizador, cada productor, vea la manera de conservar lo que tiene. (...)
En mi casa tengo un armario lleno de cassettes. ¿Y qué es lo que tengo?
No sé, tendría que verlos. Pero cada cassette tiene una hora. Conclusión: no los voy a ver[578].

[578] Notre traduction : « La seule possibilité est que chaque cinéaste, chaque producteur voit le moyen de préserver ce qu'il possède. (...) À la maison, j'ai une armoire remplie de cassettes. Et qu'est-ce que j'ai ? Je ne sais pas, je devrais le voir. Mais chaque cassette dure une heure. Conclusion : je ne les verrai jamais. » Entretien avec Ferruccio Musitelli dans le cadre du *Diagnostic sur la situation du patrimoine audiovisuel*, réalisé par le Réseau d'Études et Conservacion du Cinéma RECC (Isabel Wschebor, Julieta Keldjian et Ana Laura Cirio, pour l'Institut du Cinéma et de l'Audiovisuel en Uruguay (ICAU), Montévidéo, 2011. J. Keljian, A. Cirio et I. Wschebor, *Primera Consultoría sobre Patrimonio Fílmico Nacional*, Montevideo : ICAU, 2011.

Tout au long de cette recherche, nous avons montré des points de vue très divergents qui ont limité la conservation ou ont eu comme conséquence la dispersion des films uruguayens dans les archives du pays. Dans la section suivante, nous étudierons le cas des films et des productions de Ferruccio Musitelli. Comme nous le verrons, il était une figure consensuelle pour les différents acteurs du domaine du cinéma depuis les années 1960. La conservation ou la dispersion des tournages ou des films dans lesquels il a participé ainsi que les initiatives isolées de conservation et de valorisation de son œuvre sont présentées comme un contre-exemple des scénarios de conflit décrits dans les chapitres précédents.

Le point de départ de notre analyse a cherché à identifier les films « militants » que Musitelli a produit entre 1968 et 1973. Une bonne partie de cette filmographie avait été conservée dans la sphère familiale ainsi que l'ensemble de ses archives, qui remontent aux années 1950. La trajectoire de ce cinéaste et une vision globale de ses archives nous fournissent un arrière-plan et un contexte des films à caractère nettement politique, produits dans les années qui précèdent le début de la dictature militaire. Son activité comme journaliste de cinéma et ses intérêts du point de vue social et artistique constituent des éléments qui ont marqué sa carrière depuis ses débuts en tant que cinéaste et photographe. Pour cette raison, un regard global nous permet de comprendre les raisons pour lesquelles une partie de ses images n'est pas disponible. Un premier fragment des archives qui est conservé jusqu'à présent est resté chez sa mère en Uruguay, après son départ en exil, et un deuxième fragment, principalement lié à sa production « cinématographique militante », est parti avec lui à l'étranger[579]. D'autres œuvres ont été conservées pendant la dictature à la Cinemateca Uruguaya.

En 2016, son fils, Rodolfo Musitelli, a déposé à la Cinemateca Uruguaya une partie des films restés sous la protection de la famille en Uruguay, pendant la dictature, et a donné au Syndicat de la Construction (Sindicato Único de la Construcción y Afines - SUNCA) deux films que Ferruccio avait emmenés avec lui en exil et qui avaient été produits pour ce syndicat avant la dictature. Nous analyserons ce fond d'archives au cours de ce chapitre, dans un contexte où son

[579] Entretiens d'Isabel Wschebor avec Rodolfo Musitelli, Montevideo, 2018 et 2019.

transfert vers d'autres institutions et organisations en dehors du patrimoine de la famille a entraîné des déplacements et de nouvelles significations de l'œuvre de ce cinéaste.

Musitelli était reconnu dans le domaine du cinéma depuis les années 1950 et, pourtant, sa production est particulièrement dispersée; ses archives ont été partiellement préservées et les études académiques sur son travail sont encore insuffisantes. L'exemple permettrait alors de montrer que, au delà des conflits internes croissants dans le domaine du cinéma des années 1960, du scénario de crise politique et de l'installation d'une dictature militaire dans les années 1970, l'absence de politiques de préservation du cinéma à travers l'histoire du pays a nui au patrimoine cinématographique produit en Uruguay, y compris celui produit par des personnalités qui bénéficient d'une reconnaissance consensuelle.

1. *Cinéaste comme métier : des nouvelles cinématographiques au cinéma documentaire (1945-1967)*

Ferruccio Musitelli, connu sous le surnom de *Fucho*, est né le 25 août 1927 dans la ville de Pando (Canelones, Uruguay) et mort à Montevideo le 30 janvier 2013. Sa famille était d'origine immigrante. Son grand-père maternel vit en Tunisie jusqu'en 1881, quand ce pays devint un protectorat français. En raison de ce contexte politique en Afrique du Nord, le grand-père de Musitelli déménage en Uruguay, où il travaille en faisant du filetage dans les trains de la compagnie ferroviaire anglaise installée en Uruguay. Il participe aux manifestations ouvrières au début du XX^{e} siècle. En raison de ses activités syndicales, il est arrêté et licencié de la compagnie. Au début des années 1920, compte tenu des difficultés rencontrées pour trouver un emploi en Uruguay, il rentre de nouveau en Tunisie avec sa famille. De retour en Afrique, la mère de *Fucho* rencontre son père, un italien qui avait émigré dans ce pays d'Afrique du Nord après la montée du fascisme. Ils se marient, puis déménagent à Campinas (Brésil) et ensuite à Montevideo. Installés dans le Río de la Plata, ils essaient de développer un établissement viticole. Étant donné les difficultés rencontrées pour l'aboutissement de ce projet, ils retournent en Tunisie quand Ferruccio a déjà un an. À la fin des années 1930, confrontés aux nouvelles

possibilités d'une guerre, ils retournent en Uruguay[580]. Pendant son adolescence, Ferruccio Musitelli travaille dans l'atelier d'un peintre et restaurateur. De manière autodidacte, il acquiert des connaissances en photographie, ce qui lui permet de faire des clichés des meubles restaurés par son chef dans l'atelier. Travailleur le jour, étudiant la nuit; il acquiert le métier de photographe. Musitelli a déclaré en 1996 qu'il trouvait « magique » le monde de la photographie et du cinéma. « Por esa época, vi *Iván el Terrible*, nada menos, y sentí que quería ser camarógrafo de cine. Así que me fui al cine Glücksmann, que pertenecía a una cadena de cien salas en el Uruguay, hablé con el gerente y le dije que me gustaría proyectar »[581]. Ferruccio Musitelli souligne dans ses témoignages qu'après une brève expérience en tant que projectionniste, il s'est présenté face au producteur d'actualités cinématographiques, Joaquín Martínez Arboleya, qui l'a engagé pour les programmes d'information *Uruguay al Día*[582].

Selon les recherches menées par Antonio Pereira Coitiño, les années 1940 et 1950 se sont caractérisées par la multiplication des bulletins d'information cinématographiques produits en Uruguay. La présence d'actualités cinématographiques dans la période précédente était fortement liée à la diffusion d'informations élaborées à l'étranger, proposées par le système de distribution de films internationaux commerciaux. Antonio Pereira Coitiño rappelle le contexte de production locale pendant la période précédente, associé à l'installation précoce d'une filiale de la société Glücksman à Montevideo en 1913, dont le siège social était situé à Buenos Aires. Selon Antonio Pereira Coitiño, « para esta empresa los informativos eran solamente una actividad más del extenso rubro que manejaba; la casa del mismo nombre, que residía en Buenos Aires, se dedicaba a la producción de noticieros, algunos filmes y la distribución de películas extranjeras »[583]. Georgina Torello signale que l'incendie de la société Glücksman en 1959 ne permet pas une analyse détaillée du contenu de ces premières émissions d'information locales. Cependant, une étude récente de Georgina Torello rend compte de la production d'actualités cinématographiques

[580] *Idem* et M. E. Gillio, « Con Ferruccio Musitelli. Una vida de película » Semanario *Brecha*, Montevideo, 26 janvier 1996, p. 22 et 23.
[581] Notre traduction : « À cette époque, j'ai vu *Ivan le Terrible*... et j'ai senti que je voulais devenir caméraman. Je suis donc allé voir le directeur de la compagnie Glücksmann, qui avait une chaîne de 100 salles de cinéma en Uruguay et lui ai dit que je voulais projeter des films dans les salles », *Idem*.
[582] *Idem*.
[583] Notre traduction : « pour cette entreprise, les émissions d'information ne ressemblaient pas aux autres activités, parmi son large éventail d'activités. La maison du même nom, qui était à Buenos Aires, se consacrait à la production de journaux télévisés et de certains films ainsi qu'à la distribution de films étrangers. » A. Pereira, « Las noticias en 35 mm. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada » *Cuadernos del CLAEH*, Nº28, 2009, p. 74.

réalisés par José Chabalgoity, dans la société de production San José Films pendant la deuxième moitié des années 1920. La reprise de ces émissions d'information ainsi que l'analyse de son contenu et les liens de Chabalgoity avec plusieurs figures liées à la production cinématographique de l'époque, comme Henry Maurice, Félix Oliver ou Bernardo Glücksman lui-même, montrent une connaissance des techniques de la production de l'information dans le paysage local des premières décennies du XX^{e} siècle[584].

Le développement systématique de cette pratique a lieu entre les années 1940 et 1950. Selon Antonio Pereira Coitiño, la fin du cycle dictatorial des années 1930 en Uruguay donne lieu à un environnement favorable à la diffusion d'informations sur le pays, ses progrès et son processus de démocratisation, à travers d'un média de masse comme le cinéma[585]. Les souvenirs de Ferruccio Musitelli sont contradictoires en ce qui concerne son premier contact en tant qu'opérateur des sociétés de production d'actualités. Antonio Pereira Coitiño souligne que la société *Emelco* a été la première à s'installer et qu'elle avait également son siège à Buenos Aires. Elle appartenait aux frères Lowe et était dirigée par Joaquín Martínez Arboleya. Musitelli travaille dans cette entreprise, probablement au début de sa carrière. Après la rupture avec les frères Lowe, Martínez Arboleya crée la première entreprise locale en 1947, *Uruguay al día* et « con él partieron algunos de los integrantes del personal, así como el bagaje de conocimientos adquiridos, lo cual daría al nuevo emprendimiento 'uruguayo' una impronta bastante similar a la de su rival »[586]. Parmi les employés mentionnés figure Ferruccio Musitelli, qui deviendra plus tard le directeur technique de l'entreprise.

Ferruccio Musitelli se souvient de certains tournages qu'ils ont documentés à l'époque, lors des conflits à la suite des augmentations des prix des billets du transport public en 1952. Le ministre de l'Intérieur, Gustavo Adolfo Fusco, décrète des Mesures de Sécurité d'Urgence (*Medidas Prontas de Seguridad*) et selon Musitelli, ils ont réussi à filmer même dans le quartier général de la police. À la fin, *Fucho* précise :

---

[584] G. Torello, « Los colores de la aldea : localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity 1924 - 1928) » *Vivomatografías*, nº 6, 2020, p. 368-416. Disponible sur : http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/issue/view/16/showToc

[585] A. Pereira, *op. cit.*, p. 70.

[586] Notre traduction : « certains membres du personnel partent avec lui ainsi que le bagage de connaissances acquis, qui donneront à la nouvelle entreprise uruguayenne une structure assez similaire à celle de son rival ». *Idem*., p. 75.

> Arredondo, el director de la empresa, nos dijo: ‘si el material está pronto van a venir unos oficiales a verlo’. Vinieron. Eran cinco o seis que vieron todo y dijeron: ‘Muy bien, muy bien’. Recuerdo las bolsas con las películas en un rincón y Arredondo, contento, diciendo: ‘Bueno, vamos a ver que se hará con esto. Tengo que hablar con ellos.’ Media hora después, entra al estudio Arredondo, pálido, acompañado de un oficial a quien le va entregando todas las bolsas con las latas… Nunca más. Andá a saber qué hicieron[587].

L'anecdote montre un contrôle de la part des autorités, par rapport à ce que rapportait les actualités cinématographiques. À son tour, le souvenir de Ferruccio Musitelli constitue un témoignage critique qui décrit le point de vue d'un technicien qui a travaillé dans l'entreprise ainsi que les modes de production de l'information et de la situation politique en Uruguay depuis le début des années 1950[588]. Dans une interview, à la fin des années 1950, conservée dans les archives de la famille Musitelli, il déclare que :

> en ese período [fines de la década de 1940 y comienzos de la siguiente]… pareció que íbamos encaminados a conseguir total interés cinematográfico de parte de los productores del noticiario. Se compraron equipos de filmación nuevos y no se retaceaban los medios. Pero en el transcurso de los años, ese interés fue decreciendo, las posibilidades de hacer buenos trabajos no se concretaban… Yo abandoné esa actividad… para continuar de forma independiente[589].

Antonio Pereira Coitiño souligne que les difficultés économiques pour maintenir les projets d’actualités cinématographiques étaient liées à l'entrée progressive de la télévision en

[587] Notre traduction : « Arredondo, le directeur de l'entreprise, nous a dit : ‘si le matériel est prêt, des agents de police viendront le voir’. Ils sont venus. Il y en avait cinq ou six qui ont tout vu et nous ont dit : ‘Très bien, très bien’. Je me souviens des sacs avec les films dans un coin et Arredondo, heureux, dit : ‘Eh bien, voyons ce qui sera fait avec ça. Je dois leur en parler.’ Une demi-heure plus tard, Arredondo entre dans l'atelier, pâle, accompagné d'un officier de police à qui il donne tous les sacs avec les boîtes ... On n’a plus jamais revu le matériel. Allez savoir ce qu'ils en ont fait. » M. E. Gillio, *op. cit.*, p. 22-23.

[588] Certains de ces programmes de nouvelles ont été préservés à la fois par la famille Musitelli et la Cinemateca Uruguaya. Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[589] Notre traduction : « dans cette période [la fin des années 1940 et le début des années suivantes] … Il semblait que nous avions réussi à réveiller un grand intérêt pour le cinéma chez les producteurs des actualités cinématographiques, De nouveaux équipements ont été achetés et les moyens financiers n'étaient pas restreints. Mais au fil des ans, cet intérêt a diminué, les possibilités de faire du bon travail ne se sont pas concrétisées ... J'ai abandonné cette activité ... pour continuer de manière indépendante. » *Mirando hacia un posible cine nacional. Ferruccio Musitelli considera que el Estado debe apoyar a los productores particulares*, Montevideo, article conservé dans les archives privées de la famille Musitelli. Il date de la fin des années 1950 car le dernier film qui apparaît comme production dans laquelle Musitelli a participé est *José Cúneo. Trayectoria de un pintor* (Eugenio Hintz, 1957).

Uruguay, depuis le milieu des années 1950[590] et le besoin d'augmenter l'espace publicitaire dans les espaces dédiés aux actualités. Cette expérience de travail a été décisive dans la formation de Ferruccio Musitelli. Certaines copies de ces actualités cinématographiques étaient déjà conservées à la Cinemateca Uruguaya et par le Cine Arte del SODRE depuis les années 1970[591]. et d'autres ont été déposées par la famille Musitelli récemment. Selon les inventaires actuels, dans la plupart des cas, elles seraient associées à des informations sur les festivals de cinéma de Punta del Este dans les années 1950[592].

En 1951, *le Courrier de l'UNESCO* mène une enquête parmi 160 bulletins de nouvelles de 47 pays et l'*Uruguay al día* est sélectionné parmi les 5 premiers dans le monde. L'UNESCO a elle-même réalisé une vidéo institutionnelle sur le sujet qui est disponible dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel[593]. Il convient de noter que le Bureau des Nations Unies pour l'Amérique latine avait son siège à Montevideo, montrant ainsi une série de liens et de relations qui ont encouragé l'insertion de l'Uruguay dans certains réseaux de production audiovisuelle à caractère informatif et institutionnel. Ferruccio Musitelli développera certains de ses travaux dans ce domaine. Au milieu des années 1950, il rencontre le cinéaste italien Enrico Fulchignoni (1913-1999),[594] qui l'engage comme photographe pour un documentaire financé par l'UNESCO *Sutatenza : un mensaje de paz*[595].

Le film raconte l'installation d'une antenne de radio dans le village paysan de Sutatenza en Colombie, à 140 km de Bogotá. Le père Salcedo a présenté l'initiative, qui a eu le soutien de

[590] A. Pereira, *op. cit*., p. 31. En ce qui concerne l'introduction de la télévision et les liens avec le cinéma au début des années 1960, voir aussi : F. Soria, « Movimientos entre pantallas y desplazamientos regionales. Relaciones entre el cine y la televisión en Uruguay en los años sesenta » *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020**,** p. 116-136.

[591] Voir les films dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » et « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[592] Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » et « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[593] UNESCO, *Consagración de Uruguay al día*, 1956. Disponible sur : https://www.ina.fr/video/VDD10002268/consagracion-de-uruguay-al-dia-video.htm

[594] Enrico Fulchignoni est né en Italie et, lors de finir sa carrière en médecine, physiologiste à la fin des années 1930, il s'intéresse au théâtre et au cinéma. Il développe sa carrière artistique en Italie et dès les années 1950 il retourne au milieu académique où il enseigne la sociologie des communications des masses et écrit un livre sur le sujet, *L'ère cosmique* (1972). À la fin des années 1940 il déménage à Paris où il est nommé directeur de la Section cinéma de l'UNESCO et postérieurement président du Conseil International de Cinéma et Télévision. Dans ce cadre, il réalise plusieurs documentaires dont *Sutatenza* constitue un exemple.

[595] *Sutatenza : un mensaje de paz* (Enrico Fulchignoni, UNESCO, 1955). Disponible sur : http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1711.

l'UNESCO et de sa commission technique, composée de prêtres de l'Église catholique. L'objectif était de développer des plans d'éducation et d'alphabétisation dans la zone rurale colombienne, en commençant par l'installation d'une station de radio, qui permettrait la diffusion des connaissances et le soutien aux assistants d'enseignement sur place[596]. La photographie du film est prise en charge par Ferruccio Musitelli, qui montre une influence nette de la photographie documentaire, réalisée à l'époque par les courants du photojournalisme nord-américain des années 1930. Ces images montrent la transition de Ferruccio Musitelli entre la production de l'information et le développement d'images documentaires proprement dites[597].

Photogrammes du film *Sutatenza : un mensaje de paz* (Enrico Fulchignoni, UNESCO, 1955).

[Image 15 y 16]

Le contenu social et le message pédagogique inscrivent ce documentaire dans une chaîne de productions audiovisuelles à caractère éducatif en Amérique latine depuis le milieu du siècle dernier.

[596] Lucía Secco développe une recherche en cours dans son mémoire de maîtrise sur la télévision éducative en Uruguay et analyse l'expérience de Sutatenza comme un exemple pionnier pour les pays d'Amérique du Sud, dans les relations entre l'éducation et les médias.

[597] Selon les données fournies par son fils Rodolfo, Musitelli était un lecteur régulier du magazine *Life* et probablement à partir de là il est entré en contact avec le renouveau du photojournalisme aux États-Unis depuis la seconde moitié des années 1930. Dans son étude classique sur l'émergence du style documentaire, Olivier Lugon relie le processus de renouvellement du documentaire aux États Unis, aux avant-gardes européennes des années 1920, principalement en Allemagne. L'auteur met en relation les photographes de la Farm Security Administration (FSA) et les avant-gardes européennes des années 1920. Voir : O. Lugon, *Le Style documentaire*, Paris : Macula, 2001. Au-delà des divergences et de la multiplicité de regards entre les groupes de documentaristes et photojournalistes aux États Unies, le renouvellement de la photographie documentaire nord-américaine était vu par *Fucho*, à travers la revue emblématique et il existe une influence nette des nouveaux courants documentaires dans ses images.

Ce film institutionnel encourage l'utilisation des médias, tels que la radio, pour le développement de plans éducatifs pour la population des régions isolées des pays de l'Amérique latine. C'est une expérience qui a été encouragée par les tendances renouvelées de l'Église catholique, en lien avec des organisations internationales comme l'UNESCO, pour l'acculturation des classes populaires dans la région[598]. À partir de cette expérience, *Fucho* obtient sa première caméra, avec laquelle il pourra effectuer le travail de manière indépendante[599]. D'autre part, divers témoignages indiquent que lors de la production de ce documentaire en Colombie, il rencontre l'écrivain Gabriel García Márquez. Cette amitié n'a repris qu'au début des années 1970, lorsqu'ils renouent le contact par courrier[600]. Dans les photographies de son départ en Colombie avec Enrico Fulchignoni en 1955, apparaît Danilo Trelles, le directeur du Cine Arte del SODRE. Il s'agit d'un lien personnel d'importance dans la biographie de Musitelli[601].

Photographies du départ de Musitelli et Fulchignoni en Colombie pour le tournage de *Sutatenza un mensaje de paz*. Dans l'image 17, Trelles et Fulchignoni s'embrassent avant le départ et derrière on aperçoit Musitelli. Dans les images numéro 18 on aperçoit le départ. (Archives de la famille Musitelli)

[Image 17]

[598] L. Secco et F. Soria, *Proyectos y desafíos de la televisión educativa en Uruguay y el Cono Sur durante los años sesenta*. Séminaire de GEstA, Montevideo, Juin 2018.
[599] Entretiens avec Rodolfo Musitelli, *op. cit.*
[600] Pablo Silva Olazábal, *Historia de una carta inédita. Encuentro entre Fucho Musitelli y Gabriel García Márquez en un febrero de lluvia de 1955 en Bogotá,* disponible sur : http://pablosilvaolazabal.blogspot.com/2014/04/historia-de-una-carta-inedita-de.html
[601] Dans la première partie de cette thèse, nous avons analysé les liens de Trelles avec l'Europe de l'Est et aussi avec l'UNESCO vers le milieu des années 1950.

Photographies du départ de Musitelli et Fulchignoni en Colombie pour le tournage de *Sutatenza un mensaje de paz*. Dans l'image 17, Trelles et Fulchignoni s'embrassent avant le départ et derrière on aperçoit Musitelli. Dans les images numéro 18 on aperçoit le départ. (Archives de la famille Musitelli)

[Image 18]

Peu de temps après, Musitelli participe avec Trelles au film *Danza de los Aymaras* daté entre la fin des années 1950 et le début de la décennie suivante. Ce film a été réalisé en coopération entre le SODRE et la Deutsche Film AG (DEFA). La DEFA était une société cinématographique de l'Allemagne de l'Est qui avait financé un nombre important de films et documentaires. *Danza de los Aymaras* est une expérience qui s'inscrit dans la période où le SODRE, sous la direction de Trelles, maintenait encore des liens avec le développement du cinéma dans les pays socialistes liés au bloc de l'Est pendant la Guerre Froide. Selon la base de données DEFA, il a été tourné en Bolivie[602].

[602] Selon la base de données de la DEFA, le film date de 1957-1958. Une copie est catalogué dans ses archives comme *Tanz der Aymaras* (Danilo Trelles, directeur, Ferruccio Musitelli, photographe). C'est le seul film de Trelles conservé en Uruguay à la fin des années 1970 et il est daté dans le catalogue de Cinemateca Uruguaya de 1978, comme un film de 1962. Actuellement la copie se trouve toujours à la Cinemateca Uruguaya. Voir la fiche du film dans « Catalogue envoyé par Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/. Les images fixes du film sont conservées dans les archives de la famille Musitelli et données au Centro de Fotografía de Montevideo, datant de 1957.

Photographie présentée à l'exposition *Muestra Homenaje : Ferruccio Musitelli*, réalisée par le Centre de Fotografía de Montevideo en 2007. La légende signale : Paraguay, Asunción,1957.
https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/ferruccio-musitelli-muestra-homenaje#
[Image 19]

Très tôt, l'engagement de Ferruccio Musitelli dans les films de Danilo Trelles, associé à ses liens avec l'Europe de l'Est au niveau international, et avec le cinéaste brésilien Nelson Pereira Dos Santos au niveau régional, est orienté vers une sensibilité à la réalité sociale de l'Amérique latine.[603] Nelson Pereira Dos Santos indique, dans la longue interview faite par Darlene J. Sadliere, que le film *Mandacaru Vermelho* a eu le soutien de Danilo Trelles pour sa réalisation.

> There was no support. There was no government agency. A large part of the money was invested by Danilo Trelles, a Uruguayan-producer who put some money into the film's production. I had the film stock from the germany company DEFA, and in exchange I had to give it something filmed about Brazil in order to put together an international documentary about hunger. After that, all I had was each person's desire, each member of the crew. The adventure ended because it rained a lot and I didn't make *Barren Lives*. I ended up making *Mandacaru Vermelho*, a completely improvised film[604].

[603] D. J. Sadliere, *Nelson Pereira Dos Santos*, USA, Illinois University Press, 2003, p. 130.
[604] Notre traduction : « Il n'y avait aucun soutien. Il n'y avait pas d'agence gouvernementale. Une grande partie de l'argent a été investie par Danilo Trelles, un producteur uruguayen qui a investi de l'argent dans la production du film. J'avais la pellicule de la société allemande DEFA, et en échange je devais leur présenter quelque chose filmé sur le Brésil afin de monter un documentaire international sur la faim. Après, tout ce que j'avais, c'était le désir de chacun, de chaque membre de l'équipe. L'aventure s'est terminée car il a beaucoup plu et je n'ai pas fait le film initial

Ces réseaux et premières expériences marquent la carrière de Musitelli comme documentaliste. Ce sont les premiers travaux dans un parcours de longue haleine se rapportant à la production d'un cinéma social, particulièrement sensible à la réalité latino-américaine de son époque.

En 2019, l'atelier de photographie Aquelarre (Uruguay) organise une exposition photographique, sur la base de quelques négatifs de photographies conservés par la famille Musitelli et données au Centre de photographie de la municipalité de Montevideo[605]. Ces images ont été prises dans le cadre d'un documentaire auquel Ferruccio Musitelli a participé, à la demande d'une société américaine. Elles tournent sur la vie des travailleurs du charbon dans les îles du Río Negro, au centre géographique de l'Uruguay. Bien que le film n'ait pas encore été localisé, à travers les photographies, il est possible d'observer l'influence des tendances documentaires mentionnées dans le travail de Ferruccio Musitelli au début des années 1950. Il s'agit d'un témoignage des classes populaires de l'intérieur de l'Uruguay. Certaines images de cette même expérience avaient été exposées dans la *Muestra Homenaje a Ferruccio Musitelli*, organisée par le Centre de photographie en 2007[606]. Dans la présentation de l'exposition organisée par le Taller Aquelarre, les curateurs ont souligné que *Fucho* affirmait qu'il s'était inspiré par « la clásica *Louisiana Story* (1948), un documental de Robert Flaherty sobre los cazadores que vivían en los pantanos de Louisiana »[607]. Cela confirmait ce dialogue entre la photographie de Musitelli et le développement de la photographie documentaire nord-américaine des années 1930 et 1940.

Barren Lives. J'ai fini par faire *Mandacaru Vermelho*, un film complètement improvisé. » *Idem.*, p. 130.

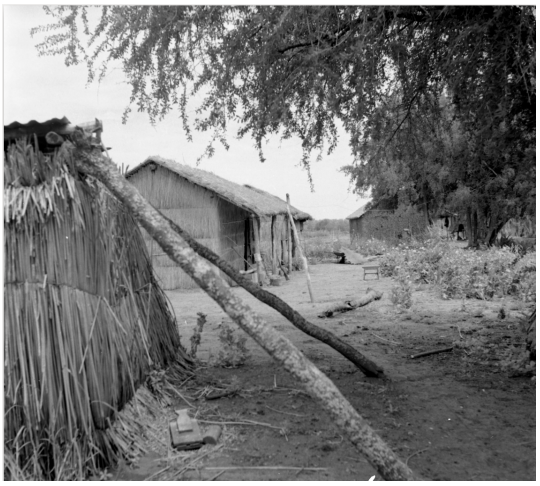
[605] Atelier de Photographie Aquelarre, *Los carboneros del Rïo Negro*, Exposition de photographie, Montevideo, 2019.

[606] Centro de Fotografía de Montevideo, *Ferruccio Musitelli. Muestra Homenaje*, Montevideo, 2007. Disponible sur : https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/ferruccio-musitelli-muestra-homenaje#

[607] Notre traduction : « le film classique Louisiana Story (1948), un documentaire de Robert Flaherty sur les chasseurs qui vivaient dans les marais de la Louisiane ». « Exposición, los carboneros del Río Negro » *Propuesta.com.uy*, Montevideo, 2019. Disponible sur : https://www.propuesta.com.uy/index.php?option=com_k2&view=item&id=4873:exposicion-los-carboneros-de-fucho&Itemid=122

Photographie appartenant aux Archives privées Ferruccio Musitelli, exposées dans : Atelier de Photographie Aquelarre, *Los carboneros del Rïo Negro,* Exposition de photographie, Montevideo, 2019.

[Image 20 et 21]



Photographie appartenant aux Archives privées Ferruccio Musitelli, exposées dans : Atelier de Photographie Aquelarre, *Los carboneros del Rïo Negro,* Exposition de photographie, Montevideo, 2019.

[Image 22 et 23]

À leur tour, elles permettent de tracer une chronologie de longue durée par rapport à son idée du rôle politique du cinéma en tant que moyen pour montrer la réalité latino-américaine. Au milieu des années 1960, Musitelli a été interviewé par le journal *Época*. À cette occasion, il manifeste que la formation en Uruguay nécessitait de lire et de « ver mucho cine », devant

l'absence d'une institution spécialisée dans la formation des cinéastes.[608] En ce qui concerne les possibilités de produire du cinéma en Uruguay, il a déclaré que c'était une industrie coûteuse, comparée à d'autres branches, et que l'investissement était inutile si c'était pour faire des « folletines intrascendentes »[609]. Au contraire, il croyait :

> necesario, para nuestro país, el desarrollo de un cine documental, altamente capacitado. Ya es tiempo que nos retratemos con todas nuestras virtudes y defectos, será una manera de salir del subdesarrollo… Las posibilidades están en relación con lo económico. Cuando podamos hacer películas que reflejen nuestra realidad, ello querrá decir que estaremos lejos de una crisis económica. Entonces no padeceremos la realidad de Hoy. Los cineastas italianos reflejaron la realidad del tiempo de guerra y en la post guerra. Nos queda la esperanza de rememorar mañana la crisis actual[610].

Du point de vue de la valorisation patrimoniale de l'œuvre de *Fucho*, il est précisé que *Carboneros del Río Negro* est la deuxième exposition photographique réalisée à partir de ses archives photographiques personnelles, formellement données au Centre de Photographie de la Municipalité de Montevideo[611]. À son tour, dans les textes d'exposition, l'école de photographie *Aquelarre* déclare que « la película sobre los carboneros fue vendida con fines comerciales a una empresa de Estados Unidos y hasta la fecha –algo que ocurre con gran parte de la obra de Musitelli– está perdida. (Un sueño y una aspiración: que la muestra *Carboneros del río Negro* sirva como llamado de atención para poder recuperarla) »[612]. La mise en valeur de ces images s'accompagnait d'un jugement critique sur les initiatives publiques liées à la préservation et à la connaissance de la cinématographie de cet auteur uruguayen.

---

[608] Notre traduction : « regarder beaucoup de cinéma ». « Estos son nuestros problemas. Musitelli : después alguien hará un film sobre este tema », dans *Época* Montevideo, article conservé dans les Archives privées de la famille Musitelli. C'est un article postérieur à 1962 et antérieur à 1967.

[609] Notre traduction : « des séries insignifiantes ». *Idem*.

[610] Notre traduction : « nécessaire, pour notre pays, le développement d'un cinéma documentaire hautement qualifié. Il est temps de faire un portrait avec toutes nos forces et nos faiblesses. Ce sera une sortie du sous-développement… Les possibilités sont en rapport avec l'économie. Quand nous pourrons faire des films qui reflètent notre réalité, cela signifiera que nous serons loin d'une crise économique. Alors, nous ne souffrirons pas de la réalité d'aujourd'hui. Les cinéastes italiens reflétaient la réalité de la guerre et de l'après-guerre. Nous espérons toujours rappeler la crise actuelle demain ». *Idem*.

[611] Auparavant, une exposition hommage avait été réalisée par le CDF. Les photographies de cette première exposition concernaient principalement des portraits de personnalités du monde des arts du spectacle et elle était réalisée à partir des photographies qui étaient encore du domaine des archives de la famille. Centro de Fotografia, *op. cit.*

[612] Notre traduction : « le film sur les charbonniers a été vendu à des fins commerciales à une société américaine et, à ce jour, une grande partie du travail de Musitelli est perdue. Un rêve et une aspiration : que l'exposition *Carboneros del Río Negro* sert à rappeler sur l'importance de le récupérer ». *Exposición : los carboneros, op. cit.*

Après les travaux réalisés dans la première moitié des années 1950, Musitelli installe son propre atelier et acquiert sa première caméra. Il travaille en free-lance pour des agences de presse internationales telles que la RAI, la Radio Télévision Française ou les services documentaires de la RDA.

Dans les années 1960, son travail pour l'agence de presse American Broadcasting Company News (ABC) se démarque. Il réalise des travaux en Argentine, au Brésil, en Bolivie, en Colombie et au Venezuela. Il filme divers scénarios de conflit, des personnages tels que Che Guevara ou Fidel Castro, le mitraillage des mineurs en Bolivie et les journées précédant le coup d'État au Brésil, en 1964. Les bobines se transportaient au siège des entreprises qui lui avaient confié les tâches, c'est pourquoi, aucun dossier relatif à ces activités n'est actuellement conservé en Uruguay[613]. Cependant, ces activités ont permis que Ferruccio Musitelli soit reconnu dans la presse locale. Dans une coupure de presse conservée dans les archives de la famille Musitelli, il est mentionné comme un « Uruguayen qui triomphe ». L'article soulignait à quel point le caméraman était plus reconnu à l'étranger qu'en Uruguay.

> El hecho de que… cameramans uruguayos firmen contratos para rodar en Venezuela, Colombia, Bolivia y Argentina, y sus cámaras recorran además de los países mencionados, las heladas regiones de la Antártida, las cálidas de las selvas del Matto Grosso o las bellezas conocidas pero siempre atractivas de Europa, no altera ni poco ni mucho esa opinión. Este introito viene a propósito de la partida de uno de los mejores exponentes de esta cinematografía uruguaya, Ferruccio Musitelli, quien en la tarde de hoy toma el avión en compañía de su cámara, para rodar en Japón y por sobre el Polo Norte una documental larga, por cuenta de una compañía extranjera[614].

À la fin des années 1950, un autre article souligne dans la presse que :

[613] Entretiens avec Rodolfo Musitelli, *op. cit.* M. E. Gillio, *op. cit.*

[614] Notre traduction : « Le fait que… les caméramans uruguayens signent des contrats pour tourner au Venezuela, en Colombie, en Bolivie et en Argentine, et leurs caméras voyagent outre les pays mentionnés, dans les régions glacées de l'Antarctique, les jungles chaudes du Matto Grosso ou les beautés bien connues mais toujours attrayantes de l'Europe ne modifient pas sa faible reconnaissance locale. Cette introduction raconte le départ de l'un des meilleurs représentants de cette cinématographie uruguayenne, Ferruccio Musitelli, qui, cet après-midi prend l'avion avec sa caméra, pour tourner un long documentaire au Japon et au-dessus du pôle Nord, pour le compte d'une société étrangère ». « Se va *Fucho.* Uruguayos que triunfan » dans, *La Tribuna*, Montevideo, article conservé dans les Archives privées de la famille Musitelli. Daté au début des années 1960.

> Ferruccio Musitelli es uno de esos compatriotas que acaso por el amor a la tierra en que nació, no haya cedido a la tentación de quedarse por ahí, en cualquiera de esos países donde lo conocen y le aprecian y donde los medios cinematográficos le ofrecerían una amplia pista para desarrollar la velocidad que merece, y para la que indudablemente está preparado. Desde que se asomó al exterior… permanece constantemente al borde de la frontera, como si dijéramos, con las valijas abiertas, sin decidirse a la "gran aventura" de hacer cine fuera del Uruguay, y acaso esperando la gran oportunidad de asistir a la consolidación de una industria cinematográfica en nuestro país[615].

Une bonne partie du tournage réalisé par Ferruccio Musitelli pour les agences internationales de presse est réservée à la mémoire des témoignages d'époque ou de ses entretiens ultérieurs. C'étaient des colis qui, dans de nombreux cas, il avouait lui-même n'en avoir jamais vu dans un écran. Mais cette trajectoire internationale a également marqué sa carrière comme documentariste. Concernant son activité hors des frontières, son fils Rodolfo Musitelli a souligné à plusieurs reprises la volonté récurrente de son père d'émigrer définitivement d'Uruguay[616]. Cela se produira quelque temps plus tard lors de son exil politique pendant la dernière dictature militaire.

En 1967, la réunion des chefs d'État américains a eu lieu à Montevideo. À cette occasion, il y a eu l'arrivée de Lyndon Johnson, président des États-Unis, ainsi que des dirigeants de 20 pays de tout le continent. Pour pouvoir obtenir l'accréditation de Musitelli à la conférence, les directeurs d'ABC news lui avaient demandé de fournir ses données afin d'être présentées aux agents du FBI qui devaient assurer la sécurité de l'événement. Après avoir vérifié les informations, ils lui ont dit qu'il ne pouvait pas entrer à la réunion de Punta del Este. Étant donné qu'il était le technicien local le plus ancien de l'entreprise, ils l'ont tout de même engagé pour filmer les événements qui se déroulaient à Montevideo. Musitelli déclare dans une interview :

---

[615] Notre traduction : « Ferruccio Musitelli est l'un de ces compatriotes qui, peut-être à cause de son amour pour la terre où il est né, n'a pas cédé à la tentation de rester dans n'importe lequel de ces pays où il est connu et apprécié et où les médias cinématographiques lui offriraient une large piste pour développer la vitesse qu'il mérite, et pour laquelle il est sans aucun doute préparé. Depuis qu'il est apparu à l'étranger ... il est constamment au bord de la frontière, pour ainsi dire, avec les valises ouvertes, sans se décider pour la 'grande aventure' de faire des films en dehors de l'Uruguay et peut-être attendre la grande occasion d'assister à la consolidation d'une industrie cinématographique dans notre pays. » *Mirando hacia un posible…, op. cit.*

[616] *Entretiens avec Rodolfo…, op. cit.*

> Yo me dije: Bueno, ahora llega la hora de la verdad. No estaba en ningún partido, pero sabía que no les iba a ser difícil ubicarme en la izquierda. Aunque ignoraba cuáles podrían ser las consecuencias. Al día siguiente de hacerme dejar los datos, una secretaria me citó al Victoria Plaza porque el director quería hablar conmigo. Fui, bajamos al bar, a charlar y allí me dijo: 'Mire, cuando le pasamos sus datos a la persona del FBI, que trajo el archivo de Washington, se prendió la luz roja. Así que no podemos mandarlo a Punta del Este[617].

Comme son fils Rodolfo parlait couramment l'anglais, il a servi d'interprète dans la conversation et tous les deux confirment dans différents témoignages que cet événement a marqué la fin des activités de *Fucho* à l'agence. Ils ont filmé tout de même les manifestations à Montevideo contre la visite du président des États-Unis, épisode dans lequel un policier a cassé la caméra vidéo de Mario Handler[618]. Pour cette raison, Rodolfo Musitelli servira de témoin de l'épisode devant le poste de police. Dans ce contexte de mobilisation croissante, les liens de *Fucho* avec les agences de presse internationales s'affaiblissent, au moins du côté nord-américain, et son travail sur le cinéma politique et documentaire prend alors une autre allure.

2. Expérimentation et cinéma d'auteur (1947-1962)

De façon simultanée, à la fin des années 1940, Ferruccio Musitelli s'engage dans la production de projets cinématographiques à caractère créatif, comme *Amor fuera de hora*, réalisé par José Gaspar Serra en 1947. Dix ans plus tard, Ferruccio avoue que « no tuvo éxito de ninguna clase, acaso aliviándose así de la responsabilidad que pudiera participarle por figurar en el elenco técnico de ella »[619]. Après ses premières expériences, Ferruccio Musitelli rejoint simultanément des projets de films expérimentaux et documentaires et des travaux pour les médias et les agences de presse ou des productions institutionnelles. Globalement, l'activité

[617] Notre traduction : « Je me suis dit : eh bien, c'est le moment de la vérité. Je n'étais dans aucun parti politique, mais je savais que ce ne serait pas difficile pour eux de me placer dans la gauche. Bien qu'il ne sache pas quelles pourraient en être les conséquences. Le lendemain de m'avoir demandé les données, une secrétaire m'a convoqué au *Victoria Plaza Hotel* parce que le directeur voulait m'en parler. J'y suis allé, nous sommes allés dans le bar pour discuter et il m'a dit : 'Regardez, quand nous avons transmis vos données à la personne du FBI, qui a apporté le fichier de Washington, le feux rouge s'est allumé. Nous ne pouvons donc pas vous envoyer à Punta del Este. » M. E. Gillio, *op. cit.*

[618] *Entretien avec Rodolfo…*, *op. cit.* Sur le tournage de ces manifestations voir chapitre précédent.

[619] Notre traduction : « le film n'avait pas été un succès, se dégageant peut-être ainsi de sa responsabilité en tant que membre de l'équipe de production ». *Mirando hacia…*, , *op. cit.*

cinématographique est progressivement devenue son mode de vie indépendant. Pour ce faire, il installe un atelier rue Mercedes (Montevideo), situé à quelques centaines de mètres de son domicile, devant la caserne de pompiers du centre-ville.

D'une part, il est lié à la production cinématographique « amateur », caractéristique des années 1950. Mariana Amieva a étudié ces pratiques cinématographiques entre la fin des années 1940 et pendant les années 1950, et définit Ferruccio Musitelli comme l'un des membres du mouvement. L'historienne adopte la catégorie « amateur avancé » proposée par Charles Tepperman[620], pour mettre en contexte le développement du mouvement et ses caractéristiques. Mariana Amieva précise qu'il s'agit d'une cinématographie réalisée en format 16 mm, dont la circulation était fortement circonscrite à l'activité des ciné-clubs et qui ne cherchait pas à se développer dans la sphère commerciale. Cependant, ce courant a permis de consolider un ensemble de pratiques de production et de diffusion en Uruguay, associées au développement d'une critique spécialisée de cinéma et à l'encouragement d'espaces informels de formation, où la dynamique des concours et des jugements autour des œuvres produites exigeait une production faite avec un certain soin, ce qui était le cas pour la plupart des courts métrages réalisés. Selon Mariana Amieva, cet ensemble de caractéristiques distingue cette cinématographie des autres pratiques associées au cinéma domestique ou familial[621]. Comme nous l'avons souligné, ces films ont été promus par le biais des ciné-clubs et les concours du Cine Arte[622]. Vers la fin des années 1950, interrogé sur le cinéma « amateur » dans une interview, Musitelli répond :

> yo no veo una verdadera diferencia entre profesionales y aficionados, salvo la que establece la actitud y el criterio que se asume. En verdad, todo aficionado interesado seriamente en el cine

[620] M. Amieva, *op. cit.*, p. 16. Amieva cite, l'ouvrage de Charles Tepperman, *Cinéma amateur. L'essor du cinéma nord-américain*, Californie : California University Press, 2015.

[621] *Idem*. Sur la question du cinéma domestique, on signale également les recherches de Julieta Keldjian dans le cadre de sa thèse doctorale en cours. La distinction entre cinéma « amateur » et cinéma domestique mériterait également de nouvelles études qui lierait le tournage à caractère domestique ou familial, avec des films réalisés par des intellectuels comme Enrique Amorim ou José Pedro Díaz, qui ont fait des tournages de certaines de leurs expériences liées au champ intellectuel dans les années 1950 et 1960. Dans le même sens, cette distinction pourrait être mise à l'épreuve à partir de certaines séries photographiques réalisées par Plácido Añón sur le toit de sa maison ou dans l'exercice de photographier des intellectuels de la Génération 45 ou des incorporations sur scène par Ferruccio Musitelli de son fils Rodolfo, dans des productions ultérieures telles que *La Ciudad en la playa*. À l'exception du cas de José Pedro Díaz, le reste des noms indiqués faisaient partie de cette communauté d'amateurs avancés et, dans le cas de José Pedro Díaz, il était, comme les autres, un représentant de l'environnement culturel associé à la Génération 45 ou Génération critique. Ainsi, des tentatives de mise en dialogue, à travers des images fixes et en mouvement, des productions réalisées dans la sphère privée, familiale, mais qui expriment un certain soin dans le langage visuel, mériteraient une étude. qui dépasse ce travail.

[622] M. Amieva, « ¿Cómo el Uruguay no hay?... », *op. cit.*, p. 8-36.

> termina por pensar profesionalmente… creo, eso sí… que el formato de películas para amateurs, 16 milímetros, ha entorpecido la autoformación de realizadores con criterio profesional, conduciéndolos a una falsa apreciación de sus posibilidades[623].

Ferruccio Musitelli était depuis lors sceptique quant au développement d'une industrie cinématographique en Uruguay. Les risques économiques en termes d'investissement aboutirait rapidement à la production d'un cinéma de mauvaise qualité régi par des critères commerciaux. Il a estimé qu'il fallait orienter le cinéma national comme un « espejo en el cual se refleja una imagen de la colectividad en la que tiene origen, con todos sus defectos y virtudes. Aprenderíamos a conocernos mejor y, por consiguiente, nos superaríamos »[624].

En 1951, Musitelli produit *La Avenida 18 de julio*[625]. Selon les données fournies par Jorge Ruffinelli, le film a été coproduit avec Ugo Ulive, ce qui montre le lien précoce entre les deux cinéastes qui, comme nous le verrons, se renforcera quelques années plus tard avec la production d'*Un vintén pal Judas* (Ulive, 1959). Ferruccio Musitelli et Ugo Ulive étaient liés au monde du théâtre. Ulive s'était formé aux arts de la scène, tout comme Bruno Musitelli, le frère aîné de Ferruccio. Un autre titre primitif de *Fucho* réalisé en 1954-55 est *Contra Tiempo y Marea*, un mimodrame présenté par le Club du Théâtre avec les acteurs José Estruch, Bruno Musitelli, Beatriz Massons et Dahd Sfeir comme protagonistes[626]. Le film raconte une histoire d'amour croisée entre des personnes de différentes classes sociales, dans une scénographie qui représente la Rambla (bord de mer) de Montevideo. Dans cette courte fiction, se croisent des intérêts qui se répètent tout au long de la carrière de *Fucho* : sa sensibilité sociale, le lien avec les arts du spectacle ou encore la question des plages uruguayennes.

---

[623] Notre traduction : « Je ne vois pas de vraie différence entre les professionnels et les amateurs, sauf celle qui établit l'attitude et les critères supposés. En vérité, tout amateur sérieusement intéressé par le cinéma finit par penser professionnellement ... Je pense, oui ... que le format des films pour amateurs, 16 mm, a entravé l'auto-formation des cinéastes avec des critères professionnels, les conduisant à une fausse appréciation de ses possibilités. » *Mirando hacia un posible… , op. cit.*

[624] Notre traduction : « miroir dans lequel se reflète une image de la communauté dont il est issu, avec tous ses défauts et ses vertus. Nous apprendrons à mieux nous connaître et, par conséquent, nous nous améliorerons. » *Idem*.

[625] Jorge Ruffinelli catalogue *La avenida 18 de julio* avec les crédits Ugo Ulive, Ferruccio Musitelli et Hugo Bolón en 1951. Voir : J. Ruffinelli, *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*; Montevideo : Trice, 2015, p. 562. Dans le catalogue Cinemateca Uruguaya de 1978, il existe une entrée como *18 de julio*, datée en 1950 et les directeurs attribués sont Claudio Farina et Héctor Tramútelo.

[626] Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

Photogramme de *Contra Tiempo y Marea* (Ferruccio Musitelli, 1954-55).

[Image 24]

Dans les années 1950, Ferruccio Musitelli travaille également pour deux films de sport d'Adolfo Fabregat[627]. Vers la fin de cette décennie, il participe à l'équipe de production de *José Cúneo. Trayectoria de un pintor*, réalisé par Eugenio Hintz, produit par le Centro Cinematográfico del Uruguay et présenté en 1957[628]. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est le seul film produit dans les années 1950, que Hintz a intégré dans les archives de Cine Arte del SODRE, au milieu des années 1960. Ferruccio Musitelli participe à la photographie et au montage du film. À l'époque, *Fucho* faisait souvent partie de différents projets cinématographiques, grâce à ses connaissances des procédés techniques. Il avait développé ses propres technologies de visionnage et de montage de films. Sa participation dans de nombreuses productions à l'époque est associée, souvent, à sa maîtrise de la technologie[629]. Le travail sur

[627] *Mirando hacia un posible… , op. cit.*
[628] Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[629] M. E. Gillio, *op. cit.*

Cúneo peut également être associé à une série de réalisations à caractère institutionnel, réalisées depuis les années 1950, liées au travail de différents peintres nationaux[630].

Entre 1959 et 1963, Musitelli produit la plupart des travaux expérimentaux, qui l'ont caractérisé dans le domaine du cinéma. Sa participation, en tant que photographe du film réalisé par Ugo Ulive *Un vintén pal Judas* (Uruguay, 1959), constitue un moment de rupture et de continuité dans la carrière des deux cinéastes. Comme nous l'avons souligné, Ferruccio Musitelli et Ugo Ulive ont été très tôt liés au milieu théâtral et cinématographique. Nous avons signalé précédemment quelques productions du cinéma politique et militant réalisées par Ugo Ulive depuis le début des années 1960, les premiers cas de censure à son cinéma en Uruguay et dans quelle mesure leurs activités à l'étranger étaient liées à la Cinemateca del Tercer Mundo. Cecilia Lacruz a analysé les débuts de sa carrière théâtrale et cinématographique[631] où il entre en contact avec *Fucho*. Cecilia Lacruz et Mariana Amieva ont étudié la participation des deux cinéastes dans les circuits de production « amateurs » tout au long des années 1950[632].

Vers la fin de cette décennie, ils se sont proposé de faire un film national en 35 mm destiné à être diffusé dans le circuit commercial. Ulive a planifié la réalisation d'*Un vintén pal Judas*, inspiré d'une histoire d'Andrés de Armas. L'histoire, qui se déroule quelques jours avant Noël, tourne autour de Jupiter, un chanteur de tango frustré. Le rituel local de brûler un bonhomme appelé *Judas* dans la nuit du 24 décembre, se produit dans une atmosphère de frustration et de crise des classes moyennes et populaires de Montevideo, à travers l'histoire de Jupiter. La production d'une série de trois longs métrages a abouti à cette production unique. Bien qu'ils aient essayé d'obtenir un mécénat pour cette réalisation, notamment auprès de la municipalité de Montevideo, ils n'y sont pas parvenus et le film a finalement été réalisé avec le financement des propres cinéastes. Mario Handler collabore également avec la photographie du film et ce groupe de cinéastes se met en contact très tôt et tisse des liens qui vont se faire et se défaire tout au long de cette période. D'une part, l'expérience permet de mettre en lien ce groupe

[630] En ce qui concerne les films institutionnelles qui ont eu, entre autres, comme sujet une série d'artistes nationaux et la participation de Eugenio Hintz dans ce processus voir : I. Wschebor, *op. cit.* Voir aussi : I. Wschebor, Cine, Universidad y política… *op. cit.*, p. 125-146.
[631] Présentation de Cecilia Lacruz dans les Laboratoires du Groupe d'Études Audiovisuels sur la première partie de sa thèse doctorale, Août 2020, C. Lacruz, *Insólito por estas tierras* [inédit]. Cecilia Lacruz développe la trajectoire de Ugo Ulive dans le domaine théâtral et cinématographique.
[632] *Idem* et M. Amieva, *op. cit.*

de cinéastes et constitue un effort de production destiné au circuit commercial. Cependant, l'entreprise n'est pas devenue un projet rentable[633]. Actuellement, le film est perdu[634].

Entre 1961 et 1963, la Commission nationale du tourisme finance une série de courts métrages cinématographiques visant à la promotion touristique de l'Uruguay à l'étranger. Cette activité est conçue par un comité consultatif composé des sept membres suivants : Homero Alsina Thevenet; María del Carmen Paz et Mario César Fernández, représentants des critiques de cinéma; Alberto Mántaras Rogé, représentant du Cine Club del Uruguay; Alfredo Castro Navarro, représentant du Cine Universitario, et enfin José Arteaga et Florio Parpagnoli, des personnes ayant une réputation reconnue. Le secrétariat est assuré par Walter Achugar, qui devait planifier toute l'activité[635]. Suite à la proposition initiale de la Commission nationale du tourisme d'embaucher des cinéastes étrangers pour réaliser ces courts métrages, le comité consultatif suggère de concevoir un programme qui serait produit localement. Ce dialogue entre les organisations liées à la culture cinématographique et les pouvoirs publics a favorisé un bon climat pour le développement d'une production cinématographique locale financée par l'État[636]. Certaines productions impliquent l'embauche de techniciens étrangers mais, globalement, c'était une expérience qui avait compté sur la participation de divers acteurs de la production cinématographique uruguayenne, dont Ferruccio Musitelli parmi eux.

La Commission nationale du tourisme encourage depuis le début de la décennie précédente, certaines initiatives rattachant le tourisme à l'activité cinématographique. La première d'entre elles concerne l'organisation du Festival du film de Punta del Este dès sa première édition en 1951. Comme nous l'avons vu précédemment, l'événement avait été diffusé dans les nouvelles de *Uruguay al día* et fait partie de la production informative réalisée par Ferruccio Musitelli, qui se conserve jusqu'à nos jours. Des boîtes sont conservées dans les archives de la famille Musitelli et d'autres faisaient déjà partie du catalogue de la Cinemateca

[633] La principale source d'information à ce sujet qui est préservée de ce film sont les carnets publiées dans les *Cuadernos du Cine Club* ou l'on peut accéder aux textes de préparation du film, ainsi qu' aux clichés et informations techniques et de contenus. Voir : « Un vintén pa'l Judas » dans *Cuadernos del Cine Club*, Montevideo, Cine Club del Uruguay, nª 4-5, 1961.

[634] En décembre 1960, Ulive part à Cuba. Selon Cecilia Lacruz, certaines sources spéculent sur la possibilité qu'il se trouve dans ce pays, mais les données n'ont pas été confirmées. Présentation de Cecilia Lacruz dans les Laboratoires du Groupe d'Études Audiovisuels… *op. cit.*

[635] « Segundo plan de filmación de la CNT », dans *Acción*, Montevideo, 23 février 1962, p. 7.

[636] « Mesas redondas. I Cine nacional » dans *Cuadernos del Cine Club*, Montevideo, Cine Club del Uruguay, nº 7, 1962, p. 9-13.

Uruguaya dans les années 1970[637]. La Commission nationale du tourisme a également investi dans la réalisation de deux films de Carlos Bayarres, *Turismo en Piriápolis* (1956) et *El País de las Playas* (1958). Cecilia Lacruz rappelle que durant cette première période, les productions cinématographiques développées par la Commission nationale du tourisme sont venues renforcer un « modèle narratif », associé à l'ensemble de l'actualité du tourisme qui s'affichait depuis les années 1920 et 1930 avec des « imágenes estandarizadas del turismo nacional -playa, vida nocturna, actividades recreativas, la familia, etc. »[638]. Nelly Da Cunha et Cecilia Lacruz signalent que les projets cinématographiques produits entre 1961 et 1963 se sont écartés de ce premier modèle narratif et présentent de nouveaux discours sur la réalité locale et touristique du pays. Ces efforts de production se sont déroulés en deux étapes. Les trois premiers films sont : *El niño de los lentes verdes* (Alberto Mántaras Rogé et Eugenio Hintz, photographie de Miguel Castro Grindberg, idée originale de Juan José Arteaga, 1961), *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, idée originale de Sheila Henderson et J. Noli, 1961) et *Punta Ballena* (Carlos Bayarrés, 1961).

Les films réalisés par la suite sont *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962), *Punta del Este. Ciudad sin horas* (Juan José Gascue, 1962) et *En el Balneario* (Ferruccio Musitelli, 1962). Bien que *Fucho* ait participé en tant que technicien à plusieurs de ces productions, il apparaît comme réalisateur dans deux d'entre elles. L'ensemble des films est sorti sur le circuit commercial au Cine Central et inclut *Pupila al viento* (Enrico Gras et Danilo Trelles, 1949). Le programme était intitulé *Uruguay Maravilloso* et la première a été présentée en 1963[639]. Le journal *El Diario* déclarait que « por primera vez un conjunto de cortometrajes uruguayos será exhibido con carácter comercial y podrán ser juzgados y valorados por todo público »[640].

[637] Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[638] Notre traduction : « images standardisées du tourisme national - plage, vie nocturne, activités récréatives, famille, etc. » C. Lacruz, *op. cit.*, p. 4. Lacruz s'appuie dans les affirmations de N. Da Cunha, R. Campodonico, Rossana, et. al, *Visite Uruguay : Del balneario al país turístico 1930-1955*, Montevideo : Banda Oriental, 2012.

[639] « Exhibición. Siete films en la selección », dans *Crónicas*, Montevideo, 1963; J. Wainer, « Cierre de ejercicio », dans *Marcha*, Montevideo, 1963; *Espejo para uruguayos*, Montevideo, 1963. Articles conservés dans les archives privées de la famille Musitelli.

[640] Notre traduction : « pour la première fois un ensemble de courts métrages uruguayens sera montré commercialement et pourra être jugé et évalué par tous les publics ». « Exhibición…, *op. cit.*

Des deux films réalisés par Ferruccio Musitelli dans ce contexte, *La ciudad en la playa*[641] est celui qui a reçu le meilleur accueil de la critique et le plus diffusé, ayant remporté des prix nationaux et internationaux[642]. Selon José Wainer, le film raconte avec « inventivité » et un ton « frais »[643], une journée sur la plage de Pocitos (Montevideo). Il s'agit d'un espace public situé face à la mer, caractéristique de la capitale de l'Uruguay. Les publicités indiquent que l'équipe « funcionó a la uruguaya (…) el director oficia de fotógrafo o empuja el carrito de *travelling* »[644]. Rodolfo Musitelli souligne que pendant l'été, il passait toutes les vacances à la mer. Son père a combiné des mises en scène avec des prises de vue directes. Rodolfo, lui-même enfant, a joué dans certaines scènes, comme le cerf-volant qui court sur la plage. Le film combine des plans pris lors des journées de la famille à la plage, avec des scènes spécialement montées dans le cadre de la production, en particulier celles du garçon enterrant une horloge dans le sable et les nageurs, dont Sheila Henderson, qui a contribué à l'idée originale du film, elle-même y joue. Ce « style documentaire », associé à la photographie des années 1950 aux États Unis et en Europe, analysé précédemment est renforcé dans ce film.

Photogramme de *La Ciudad en la Playa* (Ferruccio Musitelli, 1961).

[image 25]

641 Voir le film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

642 C. Lacruz, *op. cit.*, p. 6.

643 J. Wainer, *op. cit.*

644 Notre traduction : « travaillait à la façon uruguayenne ... le réalisateur qui est en même temps le photographe, pousse le chariot ambulant ». *Nota de IBEME* (Photographie des tournages de *La Ciudad en la Playa*). Articles conservés dans les archives privées de la famille Musitelli.

Selon Cecilia Lacruz, « el objetivo promocional y económico queda, de algún modo, camuflado y hasta reemplazado por un sentido de la práctica fílmica que explora modos de ver, de percibir. Hay en la mirada de Musitelli una atención -y fascinación- hacia formas y figuras que tienden a la abstracción, como las líneas naturales del paisaje o las que resultan de la arquitectura urbana (…) »[645]. Le deuxième film réalisé par Musitelli dans le cadre de la Commission nationale du tourisme, *En el balneario*, avait comme sujet la ville de Piriápolis, l'une des premières stations balnéaires située dans le département de Maldonado (Uruguay). À ce jour, aucune copie du film n'a été trouvée. L'étiquette de l'une des boîtes déposées par la famille Musitelli à la Cinemateca Uruguaya, indique « Piriápolis » et contient quelques épreuves de tournages, mais ni les originaux ni les copies du film lui-même n'ont été identifiés. Apparemment, le film combine des images d'archives avec des enregistrements de l'époque. Walther Dassori a souligné à l'époque que c'était partageable « su moraleja … uno de los lugares más hermosos de la República, quedó detenido en 1910 y podrá ser un gran balneario en el futuro, cuando se lo atienda como lo hizo su fundador. La audaz conclusión, tratándose de un film turístico, certifica el dato previo de que la C.N. de T. dio libertad plena a sus realizadores »[646].

Le commentaire de Dassori sur ce dernier film soutient l'interprétation de Cecilia Lacruz concernant la production de Ferruccio Musitelli à l'époque, qui pouvait être vue par les chercheurs dans la période la plus récente. Dans son analyse, Cecilia Lacruz inscrit la production de la *Ciudad en la playa* à une époque antérieure à l'explosion du cinéma militant qui a eu lieu dans la seconde moitié des années 1960, où certains cinémas avaient réussi à « desafiar un conjunto de representaciones hegemónicas en los cortometrajes »[647]. L'auteure relie ce court métrage de Musitelli au film d'Ugo Ulive *Como el Uruguay no hay* (1960). Comme nous l'avons

[645] Notre traduction : « les objectifs de la promotion et du financement sont, en quelque sorte, déguisés, voire remplacés par une pratique filmique qui explore la manière de voir et de percevoir le monde. Il y a dans le regard de Musitelli une attention - et une fascination - pour les formes et les figures abstraites , comme les lignes naturelles du paysage ou celles qui résultent de l'architecture urbaine … » C. Lacruz, *op. cit.*, p. 7.

[646] Notre traduction : « Sa morale … l'un des plus beaux endroits de la République s'est arrêtée en 1910 et pourrait être une grande station thermale à l'avenir, quand elle sera traitée comme son fondateur l'a fait. La conclusion audacieuse, dans le cas d'un film touristique, atteste du fait antérieur que la Commission nationale du tourisme. a donné toute liberté à ses réalisateurs. » W. Dassori, *Algo se puede hacer*, Montevideo, Février 1963 ou 1964, article inclue dans les Archives privées de Walther Dassori. Centre de Documentation de la Cinemateca Uruguaya et numérisation faite par le Groupe d'études audiovisuelles.

[647] Notre traduction : « remettre en cause un ensemble de représentations hégémoniques dans les courts métrages. » C. Lacruz, *op. cit.*

souligné précédemment, ce documentaire était le premier cas de censure pour un film uruguayen au Festival du film documentaire et expérimental de l'époque. Son contenu politique ouvre une production visant à dénoncer la situation en Uruguay, qui ne se limitait pas à montrer l'extrême pauvreté comme cela s'était produit dans les films d'Alberto Miller réalisés dans la période immédiatement précédente. Le lien établi par Cecilia Lacruz entre *La ciudad en la playa* et le film d'Ugo Ulive indique une fois de plus les premiers points de liaison entre les deux cinéastes[648].

Comme nous l'avons vu dans la seconde partie de cette thèse, Eugenio Hintz remarque en 1965 que parmi la cinématographie nationale qu'il se proposait de préserver, se trouvaient les films produits par la Commission nationale du tourisme. En fait, il s'agit d'un fonds d'archives dont la conservation semble fragmentée. En effet, c'est la Cinemateca Uruguaya qui certifie la préservation des films produits par Bayarres dans les années 1950 et les deux archives possédaient à l'époque une copie de *La ciudad en la playa* et *La raya amarilla*. Le reste des films a été récupéré a posteriori, sauf *En el Balneario*, dont, comme nous l'avons dit, la copie est perdue.

L'intérêt public de la Commission du tourisme pour la production de cinéma national a décliné avec le début de la crise. Vers le milieu des années 1960, les pratiques de production cinématographique multiplient leurs scénarios de production et le cinéma de dénonciation politique fait irruption sur la scène publique. Comme nous l'avons vu, le parcours de *Fucho* au début des années 1960 s'inscrit dans les agences internationales de presse. En Uruguay, la crise frappe du point de vue économique et social et les vicissitudes familiales l'obligent à multiplier le temps de travail pour pouvoir continuer à vivre du cinéma.

3. La/les histoires inachevées. Fucho et le cinéma militant (1968-1973)

Les activités de Ferruccio Musitelli pour le compte des agences de presse internationales dans la première moitié des années 1960 n'ont pas empêché son insertion dans le développement du champ culturel à cette époque. Dans les sections précédentes, nous avons pu observer ses liens avec le théâtre indépendant, par l'intermédiaire d'Ugo Ulive et de son frère Bruno. La première

[648] *Idem*.

exposition en hommage à *Fucho* organisée par le Centro de Fotografía de Montevideo en 2007 montre une série de portraits de personnalités des arts de la scène telles que China Zorrilla, Maruja Santullo, Margarita Xirgu ou Dahd Sfeir entre les années 1950 et 1960, qui renforcent ce lien[649]. Probablement dans ce même cadre, Ferruccio Musitelli a filmé les activités de la tente montée par la Fédération uruguayenne des théâtres indépendants (FUTI), qui se sont déroulées entre 1962 et 1966[650]. Les tournages de cette expérience de théâtre indépendant, synthétisent son parcours précédent, dans lequel Ferruccio Musitelli s'engage dans les nouveaux courants des arts visuels et du spectacle. Dès le début des années 1960, une nouvelle génération d'artistes est spécialement soucieuse de rapprocher l'art aux secteurs populaires et de montrer à travers leurs créations la réalité sociale et culturelle de l'Amérique latine[651]. L'expérience de la tente de la FUTI, filmée par Ferruccio Musitelli dans la première moitié des années 1960, constitue une période de transition dans la biographie personnelle de *Fucho*, en tant que témoin privilégié des changements dans le domaine artistique et de son ouverture à de nouveaux projets en matière sociale et politique.

Les années 1950 se sont caractérisées par la création d'espaces et d'organisations soucieuses du développement d'un champ culturel indépendant dans le pays[652]. Les tournages sur cette expérience dans la première moitié des années 1960, ont comme but d'amener le théâtre indépendant vers différents endroits éloignés des centres culturels. Cette idée s'inscrit dans le cadre des initiatives sociales renouvelées menées par des artistes indépendants qui marquent une période de transition par rapport à l'engagement politique des artistes. Au cours de la deuxième moitié de cette décennie, l'approfondissement de la crise et la radicalisation politique ont eu un fort impact sur le champ artistique et, en particulier, sur les conditions de développement du cinéma politique[653]. Ferruccio Musitelli fait partie de ces transformations dans le parcours des artistes à l'époque.

---

649 Cdf, Ferruccio Musitelli… *op. cit.*
https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/ferruccio-musitelli-muestra-homenaje#

650 Voir les informations sur ce tournage dans« Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien :
https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

651 Sur la question de l'engagement politique des artistes indépendants dès la première moitié des années 1960 voir : G. Peluffo, *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo, Banda Oriental, 2018, p. 54-63. Sur les origine du théâtre indépendant en Uruguay voir : J. Pignataro Calero, *La aventura del teatro independiente : crónica de seis décadas*, Montevideo, Cal y Canto, 1997.

652 *Idem*.

653 G. Peluffo, *op. cit.*, p. 123-153. V. Markarian, *op. cit*.

Comme nous l'avons souligné précédemment, en 1967, Musitelli perd son emploi à l'agence de presse internationale américaine ABC, compte tenu des événements survenus lors de la réunion des présidents américains qui s'est tenue à Punta del Este. Bien qu'en 1967 *Fucho* ait été signalé par les agents de sécurité de Lyndon Johnson comme appartenant à la gauche, à ce moment-là il n'adhère à aucun parti politique. Son affiliation au Parti Communiste d'Uruguay survient quatre ans plus tard. En effet, Musitelli a toujours été un électeur communiste, mais il ne milite pas dans la période antérieure à 1967.

Nous avons analysé son activité dans le domaine de la culture, et à travers ses tournages dont le contenu et le contexte le rattachent à un cinéma social, sensible à la réalité de l'Amérique latine. Cela le met en contact avec des personnages très divers, et plus engagés dans l'éventail des tendances gauchistes de l'époque, comme Ugo Ulive ou Danilo Trelles. Même si ses productions antérieures à 1967 expriment une sensibilité sociale et politique, cela était lié plutôt à sa vocation pour la photographie et le cinéma et ne constituent pas pour autant des productions dans le cadre d'un projet politique partisan explicite. L'identification de Musitelli par les services de sécurité nord-américains et les éventuels dangers en découlant se produit avant sa participation à des productions à caractère politique plus explicite. Cette trajectoire individuelle sert à mettre en évidence aussi les dispositifs de surveillance mis en place par les États Unis en Amérique Latine à l'époque.

En 1968, un curieux événement ouvre de nouvelles perspectives dans le milieu, petit, du cinéma en Uruguay. Il s'agit de la participation de Ferruccio Musitelli à un film réalisé par le cinéaste argentin Pablo Szir, membre du Grupo Cine Liberación. Szir coréalise le film *Argentina : mayo de 1969. Los caminos de la liberación* (1969), avec Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez, Pino Solanas, Jorge Martín, Octavio Cedrón et Enrique Juárez. Cette œuvre obtient une mention au Festival du film de Berlin en 1971. Le réalisateur argentin était officier premier de l'organisation politico-militaire Montoneros dans le pays voisin et est porté disparu depuis 1976. Le premier lien qu'il établit avec Ferruccio Musitelli, à Montevideo, est à travers la production d'un documentaire institutionnel sur l'usine textile uruguayenne La Aurora[654], dont le propriétaire était José Martínez Reina. Malgré la tendance

[654] « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

phalangiste bien connue de Martínez Reina, sa fille Yolanda Martínez s'est introduite très tôt dans l'environnement culturel de Montevideo. Certains témoignages indiquent que les rideaux du théâtre indépendant El Galpón ont été offerts par l'usine La Aurora grâce aux efforts de Yolanda elle-même à la fin des années 1940. Ces témoignages montrent également la proximité de Yolanda Martínez avec le Parti Communiste d'Uruguay.

Le début de l'établissement des liens de Pablo Szir avec l'Uruguay n'apparaît pas clairement précisé[655]. Cependant, les interviewés se souviennent de l'amitié que le cinéaste argentin établit avec Walter Achugar et Marta Sierra, neveu et fille respectivement de Yolanda Martínez. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Walter Achugar joue un rôle clé, depuis le milieu des années 1960, dans les circuits de distribution cinématographique qui visent à diffuser le cinéma alternatif et à encourager la production et la diffusion des films produits par le nouveau cinéma latino-américain. Nous verrons également, au cours de ces mêmes années, qu'il est l'une des figures clés du renouvellement du Festival du film de *Marcha* et participe activement à la fondation et au développement de la Cinemateca del Tercer Mundo. L'un des courts métrages les plus connus de Pablo Szir produit avec sa femme, Elida Stantic, est *Es un árbol y una nube* (Uruguay-Argentine, 1968)[656], filmé sur les deux rives du Río de la Plata. Yolanda Martínez et Walter Achugar apparaissent comme les coproducteurs du documentaire qui raconte l'expérience d'un atelier psychopédagogique pour enfants, où la méthodologie thérapeutique est réalisée à travers un atelier de peinture.

D'autre part, Hugo Achugar, le frère de Walter, avait étudié la littérature à l'Institut des professeurs Artigas et obtenu les prix *Ediciones de la Banda Oriental* en 1968 et le Prix national de littérature en 1969. Dans ce contexte, ils sollicitent sa participation pour la rédaction des textes du film *La Aurora.* Hugo indique qu'il a collaboré avec *Es un árbol y una nube.* Les crédits de *La Aurora* incluent également Rodolfo Musitelli, fils de Ferruccio, et Eduardo Darino, un jeune cinéaste lié à l'Institut de Cinématographie de l'Université de la République. Ce dernier se souvient d'avoir collaboré aux deux films[657]. Le film sur l'usine de Martínez Reina a été conservé dans les archives de la famille et Rodolfo Musitelli en a fait un télécinéma, obtenant une VHS

[655] Entretiens avec Rodolfo …, *op. cit.*. Entretien d'Isabel Wschebor avec María et Hugo Achugar, Montevideo, 2020.
[656] https://vimeo.com/106081906
[657] *Idem*.

qui est maintenant numérisée[658]. Dans le témoignage de Rodolfo Musitelli sur le film *La Aurora*, il souligne que, dans les années suivantes, *Fucho* est allé tourner un film de Pablo Szir en Argentine, dans la région de Resistencia. Selon quelques recherches associées, le film tourné au Chaco à l'époque était un projet nommé *Los Velazquez*[659], qui a disparu dans le contexte de la détention et la postérieure disparition de Pablo Szir en Argentine. Effectivement, Musitelli fait partie de l'équipe de production.

Pablo Szir et Ferruccio Musitelli dans le tournage au nord de l'Argentine, probablement du film *Los Velazquez* au début des années 1970.

[Image 26 et 27]

Les liens entre Ferruccio Musitelli et Pablo Szir pointent vers cet environnement culturel à Montevideo, où les possibilités de tournage se croisent, avec des réseaux personnels et des tendances politiques variées. Avec la radicalisation progressive des différentes tendances politiques dans les années suivantes, ces chemins ne vont pas toujours se retrouver. Cependant, les vestiges de ces archives constituent les indices d'une biographie qui a su établir des contacts avec des acteurs très divers, dans le but d'entreprendre des projets cinématographiques de natures

[658] « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[659] Leandro Listorti, membre de l'équipe de Museo del Cine à Buenos Aires, réalise un recherche par rapport au possible destin de *Los Velazquez,* à partir de rushes et de photographies existantes dans différents espaces institutionnels et privés. Pablo Piedras, spécialiste sur la cinématographie documentaire en Argentine a fait part à plusieurs reprises, lors des colloques réalisés en Uruguay et en Argentine par le GEstA ou l'ASAECA, de l'intérêt des chercheurs de récupérer le film en question. Lors de cette recherche, ils m'ont montré les photographies du tournage du film et ceci a permis d'identifier Ferruccio Musitelli avec Pablo Szir au moment du tournage. Les images avaient été conservées par Lita Stantic, la veuve de Pablo Szir dans ses archives personnelles.

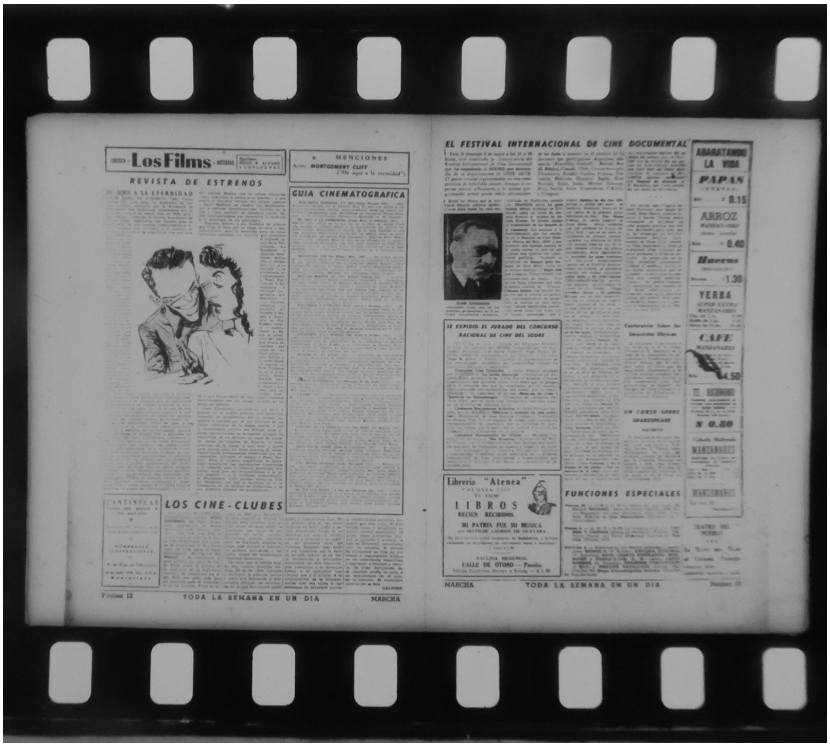
variées. Les différentes positions sur « le cinéma national » précédemment analysées, et qui sont devenues publiques depuis le milieu des années 1960, partageaient généralement une vision positive sur ce cinéaste. Ferruccio Musitelli a participé au processus où de nombreuses personnes ont filmé les événements publics et la croissante radicalisation politique et mobilisation sociale depuis 1968, en réponse au renforcement des secteurs conservateurs du gouvernement[660].

Le 20 septembre 1968, Hugo Alfaro annonce la création du département cinématographique de *Marcha* et précise que le film de « *Marcha* estaba en proceso de producción con la participación conjunta de Mario Handler y Ferruccio Musitelli »[661]. Cecilia Lacruz a analysé cette ambiance de coopération qui régnait en 1968, lorsque des cinéastes très différents sont sortis simultanément pour enregistrer les mobilisations déclenchées en réponse de la mort de Liber Arce en août 1968. Elle précise que « frente a los acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como la violencia de los acontecimientos callejeros y los estudiantes asesinados »[662]. Cette intention de participer conjointement avec le département de cinéma de l'hebdomadaire n'a pas eu de continuité a posteriori. Les productions cinématographiques militantes de Musitelli ont suivi un parcours différent de celles qui ont conduit à la création de la Cinemateca del Tercer Mundo, qui seront analysées dans les chapitres suivants.

Malgré des trajectoires très diverses, les jugements sur le cinéma national, souvent très hostiles, exprimés à partir du noyau associé à l'hebdomadaire *Marcha* n'ont pas inclus Ferruccio Musitelli. Au contraire, la reconnaissance de son activité comme cinéaste a été signalée à plusieurs reprises par le groupe associé à *Marcha*. Par ailleurs, la collaboration de Musitelli avec *Marcha* connaît d'autres expériences singulières. Au début des années 1960, il entreprend, avec Carlos Quijano, l'initiative de photographier et de réaliser les premières reproductions de l'hebdomadaire sous forme de microfilms, dans le but de les vendre à des bibliothèques à l'étranger et de promouvoir ainsi de nouvelles stratégies de soutien de l'activité journalistique

[660] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 311-349. Pablo Alvira, *op. cit.*, p. 171-194.
[661] Notre traduction : « *Marcha* est en cours de production, avec la participation conjointe de Mario Handler et de Ferruccio Musitelli ». H. Alfaro, « Departamento de cine de Marcha », *Marcha*, Montevideo , 20 septembre 1968, p. 27.
[662] Notre traduction : « face aux événements critiques de la conjoncture, fans, amateurs, cinéastes, étudiants ont répondu en filmant et en réarrangeant la narration de sujets communs, comme la violence des événements de rue et les étudiants assassinés.» C. Lacruz, *op. cit.*, p. 312.

indépendante. La Columbia University Library consigne avoir acquis un rouleau en 1964, ce qui correspond aux numéros publiés entre 1958 et 1962. Dans ses archives, Ferruccio Musitelli a conservé une copie de ces microfilms. L'exemple montre cette relation permanente entre la production documentaire et les stratégies de soutien économique dans le domaine de la culture. Vu en perspective, il est possible que ces microfilms soient l'une des premières expériences de reproduction sous de nouveaux formats de documents produits hors des sphères publique ou bancaire. Aux facettes très diverses connues de *Fucho*, s'ajoutent ses premières contributions à l'histoire du patrimoine documentaire et au développement des nouvelles technologies pour son accès ou sa conservation[663].



Microfilm de *Marcha.* (Archives de la famille Musitelli)

[Image 28]

En 1971, l'unification des partis de gauche en Uruguay se cristallise dans la fondation du Frente Amplio. Ce processus a été analysé dans la première partie de ce travail et, comme nous

[663] Voir film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

l'avons vu, la campagne électorale s'est déroulée dans un scénario croissant de censure dans les secteurs de la culture et de la presse. Le processus de croissance de la gauche politique et de protestations contre l'avancée des secteurs conservateurs du gouvernement renforce les mesures de censure. À l'époque, différents acteurs avaient des caméras et pouvaient enregistrer le phénomène électoral.

La multiplication de groupes et de personnes disposant de moyens techniques et de connaissances cinématographiques a permis l'enregistrement du processus d'unification et de croissance de la gauche dans la course électorale. Cela ouvre des dimensions multiples dans la relation entre cinéma et politique. En premier lieu, au début des années 1970, il y avait un groupe de cinéastes en Uruguay qui pouvaient suivre avec sa caméra, les stratégies de diffusion de cette nouvelle alliance politique de gauche, disposant de leur propre équipement pour pouvoir mener à bien cette tâche. En ce qui concerne l'histoire de la communication et de la propagande politique, les conditions techniques fournies par les cinéastes ont permis au Frente Amplio, de disputer certains espaces dans des médias de masse comme la télévision. Dans une interview, Rodolfo Musitelli souligne que, du point de vue de la campagne du Frente Amplio, le tournage ne visait pas vraiment à faire un film mais plutôt de la propagande politique. Il souligne que « no es como ahora que los canales van a los actos del Frente Amplio. Se había conseguido que el canal 12 pasara el acto final del Frente Amplio y era necesario hacer todo, treparse a cualquier parte, filmar e inclusive llevar las cosas para que lo pasaran. Creo que el Frente hasta pagó para poder salir en el 12 »[664].

Dans la quatrième partie, nous allons consigner le tournage réalisé par la Cinemateca del Tercer Mundo dans ce contexte. De son côté, Musitelli était chargé de suivre la campagne électorale du candidat du Frente Amplio, Líber Seregni, dans tout le pays. Pour cette raison, il a filmé l'acte fondateur du Frente Amplio le 26 mars 1971. L'intention initiale était de faire un film de propagande avec tous les tournages réalisés lors de cet événement, afin qu'il soit utilisé pendant la campagne. Cependant, les différents volets de cette récente alliance politique ont abouti à la réalisation de deux films. Nous verrons que le film produit par la Cinemateca del

[664] Notre traduction : « ce n'est pas comme maintenant, que les chaînes de télévision diffusent les événements organisés par le Frente Amplio. La chaîne de télévision nº 12 avait accédé à diffuser le dernier meeting politique du Frente Amplio avant les élections et pour le mener à bien il fallait tout faire...grimper n'importe où, filmer, et même emmener les boîtes jusqu'à la chaîne de télévision afin qu' elle en diffuse les images. Je crois même que le Frente Amplio a dû payer pour que le meeting puisse être diffusé à la chaîne nº 12 ». *Entretiens avec Rodolfo…, op. cit.*

Tercer Mundo n'a pas été officiellement accepté par la Frente Amplio, dans la mesure où il présentait pendant quelques secondes des plans d'une bannière portant le nom de Raúl Sendic, l'un des leaders du Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros (MLN-T). En revanche, le film produit par Musitelli, *Orientales al Frente*[665], a été utilisé comme film institutionnel de la campagne électorale. Même si le discours de Seregni était l'argument principal des deux films; ce sont des produits audiovisuels clairement différenciés. *La Bandera que levantamos*[666] sera analysé plus spécifiquement dans la quatrième partie comme l'un des films qui a intégré les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo. Le montage va au-delà du simple compte rendu du premier meeting du Frente Amplio. Dans la séquence s'intercalent le discours de Seregni, avec des images, des extraits de films et des publicités qui cherchent à renforcer les passages du discours de Seregni associés à la pensée « anti-impérialiste » de l'époque.

Le film de la Cinemateca del Tercer Mundo commence par l'enregistrement direct d'une réunion dans un comité de base du Frente Amplio, tandis que *Orientales al Frente* commence par les images du groupe de dirigeants du Frente Amplio, qui étaient présents lors de l'événement et ont prononcé leurs discours avant celui de Seregni. Dans le cas de *Orientales*, le film n'a que le crédit officiel du Frente Amplio et l'introduction est marquée par une voix off qui donne un contexte au documentaire institutionnel sur le premier meeting du parti récemment créé. En revanche, dans le cas de *La Bandera*, la caméra dirigée vers le public, s'est invitée parmi les participants tandis que dans *Orientales* les images enregistrées entre le public sont combinées, avec des plans du meeting pris en hauteur, mettant en évidence le caractère massif du meeting politique. Du point de vue du discours du candidat Liber Seregni, il est frappant de voir comment la sélection des différents passages met en évidence les différentes visions politiques des secteurs qui composent cette nouvelle alliance et ce qu'elle signifie pour chacun d'entre eux. Le candidat s'est adressé à un public varié, par le biais de messages différents, selon les diverses tendances et groupes politiques membres du Frente Amplio. Les extraits sélectionnés par les cinéastes mettent en évidence également leur propre sensibilité politique.

[665] Voir film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[666] Voir film dans « Films réalisés par la Cinemateca del Tercer Mundo » dans Annexe numérique disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

Photogrammes de *Orientales al Frente* (Ferruccio Musitelli/ Frente Amplio, 1971).

[Image 29 et 30]

Les deux films renforcent les propos de Seregni qui opposent « le peuple à l'oligarchie ». Cependant, en *Orientales* (...) la peuple n'est pas seulement « una colcha de retazos »[667] c'est un « movimiento que tardó en nacer y ha sido tan rápido en propagarse… una multitud consciente que está abriendo una nueva época »[668]. Dans la *Bandera,* les références au peuple sont associées à l'ouverture d'un « cauce ancho para la unidad popular »[669]. Seregni a fait appel à plusieurs reprises à la figure de José Gervasio Artigas, le principal référent politique dans les premières étapes du processus d'indépendance en Uruguay. Au cours des années 1960, les premières relectures de la période de l'indépendance, faites par l'historiographie produite à partir de différentes tendances de gauche, ont disputé l'image du « héros national », par rapport aux interprétations traditionnelles. Le discours de Seregni mêle des éléments symboliques très divers associé au « héros national », afin de satisfaire les attentes d'un public avec des identités politiques hétérogènes.

[667] Notre traduction : « une courtepointe en patchwork ». Discours de Liber Seregni dans le film *Orientales al Frente.* Voir film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[668] Notre traduction : « mouvement qui a tardé à naître et qui s'est répandu si vite ... une foule consciente qui ouvre une nouvelle ère ». *Idem*.

[669] Notre traduction : « vaste réseau pour l'unité populaire ». Discours de Liber Seregni dans *La Bandera que levantamos*. Voir film dans « Films réalisés par la Cinemateca del Tercer Mundo » dans Annexe numérique disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

Dans *Orientales* Seregni réaffirme sa qualité de militaire, soulignant le rôle des forces armées, héritières de la tradition « artiguista » dans la pacification du pays. Dans le même sens, il fait appel à sa figure comme personne remarquable. Dans le cas de *La Bandera* les cinéastes incluent le passage dans lequel Seregni souligne le rôle de la révolte « artiguista » dans la lutte contre *«* l'impérialisme de l'époque *»* . Une autre question sous-jacente au discours est celle de la jeunesse. En *Orientales* on remarque que l'Uruguay est devenu un pays d'émigration car les jeunes n'ont pas de possibilités réelles de développement. Dans *La Bandera*, la jeunesse est celle qui voit sa volonté *«* créatrice *»* inhibée et assiégée dans les domaines de l'enseignement ou de l'activité professionnelle, étant donné que les dirigeants ont laissé de la place aux pouvoirs locaux, subordonnés aux intérêts et au contrôle des capitaux étrangers. Le documentaire de la Cinemateca del Tercer Mundo renforce la lutte contre l'impérialisme et en *Orientales…* les problèmes internes du pays sont mis davantage en évidence, liés à la recherche d'une solution démocratique, pacifique et légale à la crise. Les deux documentaires présentent le regard de Seregni concernant le début de la violence « d'en haut », où Seregni met en garde : « no queremos la violencia, pero no le tenemos miedo a la violencia »[670].

La composition du discours de Seregni ainsi que le montage des deux films montre que l'élection d'*Orientales* comme documentaire institutionnelle de la campagne du Frente Amplio, était bien au-delà de l'anecdote sur la bannière comportant le nom de Sendic. Selon les membres de la Cinemateca del Tercer Mundo, cela a été le prétexte utilisé par les représentants du Parti Communiste pour justifier le rejet du film. La diversité des éléments de montage, où *Orientales* parvient à se configurer comme un documentaire institutionnel, renforçant l'image des candidats, signalant les points de convergence des organisations regroupées autour du Frente Amplio et minimisant quelques parties du discours qui pouvaient rappeler certaines divergences plus profondes, présentes à *La Bandera*, semblent avoir favorisé que *Orientales* joue un rôle plus opérationnel dans le cadre de la campagne.

Du point de vue de sa conservation, la Cinemateca Uruguaya a conservé pendant la dictature un exemplaire de *Orientales.* Il figure dans le catalogue envoyé par la Cinemateca Uruguaya à la FIAF en 1978. Cependant, Rodolfo Musitelli n'en avait pas connaissance jusqu'à présent, ce qui indique que cette organisation a conservé ledit film, en le rapportant

[670] Notre traduction : « nous ne voulons pas de violence, mais nous n'avons pas peur de la violence ». *Idem*.

exclusivement à la fédération internationale. Comme nous le verrons dans la dernière partie du présent travail, le négatif de *La Bandera que levantamos* a été caché pendant toute la dictature militaire et le film a été supprimé par décret en 1972.

En 1971, Ferruccio Musitelli s'est également impliqué dans un projet réalisé conjointement par le Cine Universitario, le Cine Club del Uruguay et la Cinemateca Uruguaya. L'intention était de faire un long métrage divisé en quatre chapitres qui, comme indiqué dans la présentation, « reflejarán y comentarán la realidad del país »[671]. En juin 1971, l'hebdomadaire *Marcha* annonce que le projet *Un largometraje uruguayo* s'est concrétisé par un cours intensif qui devrait commencer à la mi-juin et se dérouler en trois étapes. La première consistait en un cours théorico-pratique donné par Luis Elbert et Manuel Martínez Carril sur les mécanismes d'expression au cinéma. La deuxième partie était un « cours complémentaire » avec des exposés de Carlos Maggie, Juan Carlos Álvarez, Horacio Hermida, Rúben Yañez, Mario Galup, Omar Grasso, Eduardo Darino, Jorge Abbondanza, Juan Carlos Carrasco et Gustavo Adolfo Ruegger, entre autres, sur des sujets comme le métier pour les littéraires, la censure et le dessin d'animation ou la psychologie sociale.

La troisième et dernière partie visait à donner la participation à un tournage réalisé par Ferruccio Musitelli, Miguel Castro Grinberg, José Bouzas et Juan Carlos Rodríguez Castro[672]. Le but étant de donner au produit une circulation nationale et internationale, dans les salles commerciales. Parallèlement, l'intention était de le présenter en octobre[673], peu avant le meeting électoral, nourrissant ainsi un certain enthousiasme existant directement lié à une atmosphère de croissance de la gauche. Bien que la presse de l'époque ne précise pas quel était le projet, des témoignages ultérieurs ont indiqué qu'il comportait quatre chapitres[674]. Finalement, seulement les deux premiers chapitres ont été faits et le film a été interrompu, après diverses formes de censure de la police à l'époque, surtout pendant les scènes filmées en extérieur. Les deux chapitres qui, apparemment, ont été conclus sont *Dinorah* de Miguel Castro Grimberg[675], sur l'état de choc et de

[671] Notre traduction : « reflètent et commentent la réalité du pays ». « Vida cinematográfica. Largometraje uruguayo, por qué no », dans *El País*, 23 mai 1971. Article conservé dans les archives privées de la famille Musitelli.
[672] « Un filme uruguayo de largometraje » *Marcha*, Montevideo, 4 juin 1971, p. 17.
[673] « Vida cinematográfica… », *op. cit.*
[674] *Una vida a través del lente*, (Matías Carriquiry, Uruguay, 2008-2010). Documentaire sur la vie de Miguel Castro Grimberg disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=KD5pdbhmLp8&vl=es
[675] *Idem*. Certaines images fixes de ce chapitre peuvent être vues dans le documentaire sur Miguel Castro Grimberg.

décompensation d'une femme de la haute société qui, en devenant veuve, découvre que son mari avait perdu toute sa fortune[676].

Le deuxième chapitre, appelé *Bochas* et dirigé par José Bouzas, était apparemment l'histoire des membres d'un club de pétanque qui ont abaissé une affiche d'un parti politique pour la remplacer par une autre du Frente Amplio[677]. Dans ce cas, les témoignages sont contradictoires quant à son achèvement effectif[678]. Enfin, selon les témoignages de l'époque, le troisième chapitre traite d'une famille de la classe moyenne qui découvre que leur fils appartient au Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros (MLN-T) et le quatrième est un épisode qui fait de liaison entre les précédents[679]. Le tournage a été interrompu pendant la préparation du troisième chapitre étant donné que les *Medidas Prontas de Seguridad* (Mesures de sécurité d'urgence), établis par le gouvernement de Pacheco Areco, rendaient difficile le tournage en extérieur, constamment assiégé par l'intervention de la police[680]. En 1975, il y a eu un raid de la police dans le Cine Universitario. Au cours de cet événement, les boîtes contenant les fragments du film déjà achevés ont été saisies par les forces de police et Miguel Castro Grimberg est capturé avec l'intention d'être expulsé vers le Chili, son pays d'origine, où il y avait la dictature de Pinochet. Castro est hébergé à son arrivée par l'ambassade d'Italie au Chili qui l'envoie en Italie où il commence son exil. Apparemment, l'épisode du raid de police dans le Cine Universitario avait pour objectif la saisie du film *La Rosca*, dont nous avons fait référence précédemment, mais ils ont pris les boîtes du film, dénommé alors *Ay Uruguay*.

Les boîtes ont été saisis par le département 2 de la Direction nationale des enquêtes et des renseignements de la police et, apparemment, elles ont été détruites[681]. Quelques mois auparavant, le Département 2 avait fait un rapport à la Direction nationale des Enquêtes et de l'Intelligence du ministère de l'Intérieur sur le Cine Club del Uruguay et le Cine Universitario, en indiquant de manière précise les caractéristiques des organisations, de ses dirigeants ainsi que leurs structures et quantité d'adhérents, dans le cadre d'une recherche lié à un voyage d' Adolfo Silva Delgado, directeur de la Bibliothèque nationale, dans les pays qui étaient « derrière le

[676] *Idem*.
[677] « El lunes próximo serán presentados los restos de *Ay Uruguay* »*La Red21*, Montevideo, 2 septembre 2006.
[678] « Una vida a través… », *op. cit.*
[679] « El lunes próximo… », *op. cit.*
[680] *Idem*.
[681] J. E. Costa y C. Scavino, *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, 2009, p. 90-96. R. Oxandabarat et G.l Kaplún, « Cine y medios masivos » dans *Nuestro Tiempo*, Montevideo, nº 13, 2013-2014, p. 7.

rideau de fer ». Le dossier ne précise pas le lien entre le directeur de la Bibliothèque nationale et les cinémathèques. Cependant, les détails donnés par le commissaire au Département de la Direction Nationale des Enquêtes montrait une enquête orientée à avoir des informations précises en ce qui concerne les institutions culturelles[682].

En septembre 2006, la Cinemateca Uruguaya organise une projection à laquelle assistent plusieurs protagonistes de cette expérience. Quelques rushes de *Ay Uruguay* ont été projetés dans la salle 2 et certains des protagonistes de cette expérience ont rappelé quelques scènes et tournages du film. Bien que Musitelli ait participé au projet, tout semble indiquer que le tournage du chapitre qu'il était censé réaliser n'a jamais commencé. Ces films réalisés en 1971, dans le cadre de la campagne électorale du Frente Amplio et d'une atmosphère culturelle enthousiaste pour développer des activités en faveur de l'avancée de la gauche, font partie des productions de Musitelli qui, pendant la dictature, sont restées en Uruguay. Comme nous l'avons vu, dans le cas de *Orientales...*, le film était conservé par la Cinemateca Uruguaya. Quant au film *Ay Uruguay*, il était conservé au Cine Universitario jusqu'à sa réquisition et sa destruction en 1975.

Entre 1970 et 1973, Ferruccio Musitelli produit également une série de films, qui aboutiront à des courts métrages qu'il garde avec lui et emporte à l'étranger après l'installation de la dictature militaire. Dans une interview avec Rodolfo Musitelli, son fils, il nous dit qu'il envisageait cet ensemble de productions comme une certaine unité. En fait, certaines scènes ou fragments de films sont utilisés de manière interchangeable dans les différents courts métrages. Les films en question ont été réalisés à partir d'un ensemble d'activitées réalisées au cours de ces trois années, en collaboration avec l'architecte Jorge Rodríguez López, le photographe Rodolfo Musitelli et le cinéaste Juan José Ravaioli[683].

Le premier court métrage achevé en 1972 est le film *Trabajadores de la construcción*.[684] Réalisé entre 1970 et 1972, il a été parrainé par le Syndicat unique de la construction (Sindicato Único de la Construcción y Afines/ SUNCA). Le film a été conçu avec Jorge Rodríguez López, architecte de ce syndicat qui faisait partie d'une nouvelle génération particulièrement intéressée

[682] *Cine Universitario del Uruguay. Departamento nacional de información e inteligencia*, Montevideo, 5 février 1975. Copies des Archives de la DNII conservées au Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, FHCE-Udelar.
[683] Entretiens avec Rodolfo…, *op. cit*.
[684] Voir film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

par la question sociale du logement. Selon Aimée Bonnecarrère, épouse de Jorge Rodríguez López, tous deux partageaient un cercle d'amitié, avec des artistes plasticiens tels que Dumas Oroño ou José Gurvich. Dumas Oroño et Jorge Rodríguez López étaient tous deux membres du Parti Communiste d'Uruguay et, comme Ferruccio Musitelli, faisaient partie d'un milieu culturel et intellectuel influencé par des tendances artistiques relatives à l'urbanisme et aux arts visuels intéressées par les questions sociales. Dans le cas de *Trabajadores...*, le film avait un scénario visant à faire connaître les conditions de l'industrie de la construction en Uruguay.

Les ressources matérielles pour la réalisation du film ont été fournies par le syndicat lui-même et les scènes ont été produites à la fois à Montevideo et à l'intérieur du pays. Les conditions de travail ont été enregistrées non seulement sur les chantiers de construction, mais aussi dans les carrières du département de Colonia (Uruguay) où les ouvriers y travaillent. Le film présente les conditions de vie des ouvriers dans les bidonvilles et le contraste avec les maisons de luxe qu'ils ont construites dans des stations balnéaires comme Punta del Este. Les images produites par *Fucho* développent des continuités esthétiques avec certains courants photographiques nord-américains, exprimés dans *La Ciudad en la Playa*. La combinaison des plans et des angles, qui caractérisent la plage de Montevideo au début des années 1960, configurent aussi la photographie des scènes fortement expressives sur les difficiles conditions de travail des ouvriers de la construction une décennie plus tard. Là encore, le film présente le défi de l'utilisation de la couleur, renforçant ainsi la qualité esthétique des images.

Photogrammes de *Trabajadores de la construcción* (Ferrucio Musitelli/SUNCA, 1970-72).

[Images 31 et 32]

Le son du film est perdu. D'après les crédits, la locution est prise en charge par le journaliste Luciano Weinberger mais, comme nous le verrons, c'est une bande dont le parcours suivi pendant la dictature n'a pas pu être établi. Cependant, les mouvements de la caméra, le travelling, les approches et les distances ainsi que le rythme qui s'exprime dans les mouvements de certaines activités où les ouvriers soulèvent du sable, coupent des pierres ou posent des clous avec leurs marteaux donnent du rythme à l'image silencieuse.

Photogrammes de *Trabajadores de la construcción* (Ferrucio Musitelli/SUNCA, 1970-72).

[Image 33]

Cette série de contrastes entre classes sociales et conditions de travail, s'exprime à son tour dans la dénonciation faite par la presse de la mort d'ouvriers pendant leurs journées de travail. En 1973, lors de la première du film, Rosalba Oxandarabat (fondatrice du groupe GEC en architecture, de la C3M et étudiante d'architecture) publie un article du film dans *Marcha* et la revue *Cine Cubano* où elle précise que le film rend « silencioso homenaje a los caídos del Paso Molino »[685], des ouvriers morts pendant leurs heures de travail. La journaliste reconnaît l'importance de ce fait, face à la « froideur » des indices qui « nos hablan de desocupación, miseria y explotación, y también de víctimas que directamente ejecuta todos los años un régimen

[685] Notre traduction : « hommage silencieux aux morts de Paso Molino ». R. Oxandabarat, « Cine y Sindicato », dans *Marcha*, Montevideo, 26 janvier 1973, p. 27.

voraz: los veinticuatro obreros de la construcción que anualmente mueren en accidentes de trabajo »[686].

L'histoire approfondit les contrastes en montrant la façon dont la classe ouvrière s'organise pour construire ses propres logements avec l'aide d'entreprises coopératives. Les ouvriers se réunissent en assemblées multitudinaires, assistent à la manifestation du 1er mai de manière massive et revendiquent devant le Parlement national leurs conditions de travail. Dans une correspondance ultérieure, Ferruccio Musitelli souligne la scène dans laquelle le chef historique du syndicat SUNCA, Agustín Pedrosa, s'exprime lors d'une assemblée sur le chantier de construction du Parque Posadas. Le cinéaste déclare que lors de cette assemblée, les ouvriers ont décidé de faire la grève contre la mort des ouvriers assassinés dans la section 20 du Parti Communiste, après une attaque des forces conjointes le 17 avril 1972[687]. Enfin, tant au début qu'à la fin, le film incorpore des images historiques, fournies par Jorge Rodríguez López lui-même, existantes dans les archives du SUNCA. Ainsi, le message cherche non seulement à rendre compte de la situation des travailleurs de la construction, mais à fournir des éléments identitaires pour que le film ait un effet de catalyseur sur les militants. *Fucho* lui-même a affirmé peu de temps après : « nunca tuve oportunidad de ser otra cosa [que técnico] en este terreno. En mi larga experiencia, nunca tuve clientes que pudieran valorar tan rápidamente como estos, en qué consiste el cine como forma expresiva y sus posibilidades »[688]. Le film a été distingué par l'Association uruguayenne des critiques cinématographiques comme la meilleure production nationale au début des années 1970.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, en 1971 Musitelli tournait déjà la campagne électorale du Frente Amplio et suivait son candidat Liber Seregni sur tout le territoire national. Ces tournages ont été réalisés en collaboration avec le cinéaste uruguayen Juan José Ravaioli et son fils, le photographe Rodolfo Musitelli. Simultanément au tournage à caractère militant, ils ont été embauchés par Wolfgang Stein de la télévision publique de la RDA, qui cherchait à

[686] Notre traduction : « nous parlent de chômage, de misère et d'exploitation, mais aussi de victimes directement exécutées chaque année par un régime vorace : les 24 ouvriers de la construction qui, chaque année, meurent dans des accidents du travail. » *Idem*.

[687] Lettre de Ferruccio Musitelli au moment de l'envoie de ses films à Alexis Hintz , dans le cadre de la production de *Cronica del exilio,* 22 février 1984. Lettre conservée dans les archives de Ferruccio Musitelli.

[688] Notre traduction : « Je n'ai jamais eu l'occasion d'être autre chose [qu'un technicien] dans le domaine du cinéma. Au cours de ma longue expérience, je n'ai jamais eu des clients capables d'évaluer aussi rapidement que ceux-ci, en quoi consiste le cinéma comme forme expressive et ses possibilités. » R. Oxandabarat, *op. cit*.

rendre compte des changements politiques qui se produisaient en Uruguay et au Chili entre 1970 et 1971. *Fucho* filme aussi des événements comme le 1er mai 1972, où il y a eu un grand rassemblement sur l'Avenida del Libertador (Montevideo) devant le Parlement national ainsi que des violentes attaques contre le siège du Parti Communiste et sa section n ° 20 les 13 et 17 avril 1972, effectués par la police, les forces militaires et paramilitaires. Lors de la deuxième attaque, huit ouvriers communistes ont été tués alors qu'ils quittaient le quartier général en question[689]. Musitelli a filmé l'intérieur des locaux détruits après le raid de la police ainsi que la manifestation massive pendant l'assaillage des militants assassinés. Après le coup d'État de juin 1973 et la déclaration de grève générale par la Convention nationale des travailleurs (CNT), il a filmé avec Jorge Rodríguez López les occupations des travailleurs dans les entreprises pendant la grève, l'arrêt de la production de carburants au sein de l'Administration nationale des carburants alcool et portland (ANCAP) avec la désactivation de ses cheminées ainsi que la mobilisation historique du 9 juillet 1973 lors de ce conflit.

L'ensemble des tournages a donné lieu à un deuxième film intitulé *Uruguay : 27 de junio*[690], dont la production a une première édition et une présentation en 1973. Selon Musitelli, le film a été monté et présenté en Uruguay, sur un chantier de construction dans le quartier de la vieille ville de Montevideo, où il a remis la copie à la CNT, en présence de dirigeants tels que Wladimir Turiansky[691]. En 1974, Ferruccio Musitelli a été embauché par la société argentine Tacsa, qui transportait des bovins de boucherie, pour réaliser un documentaire institutionnel. Profitant du transfert de films en Italie dans le cadre de cette commande, il a mis dans sa valise les tournages à contenu politique réalisés entre 1970 et 1973 et les a envoyés en Europe. À Rome, il rencontre Danilo Trelles qui lui propose de terminer le montage dans la société de production de Renzo Rossellini. Dans ce contexte, Musitelli s'est lui-même rendu en Allemagne pour rencontrer Stein et lui laisser ces films à sa garde; ces films seront diffusés à l'époque dans la télévision publique de la RDA.

[689] V. Martínez, *Los fusilados de abril ¿Quién mató a los comunistas de la 20?,* Montevideo, Ediciones del Caballo perdido, 2002.
[690] Voir film dans « Films de Ferruccio Musitelli signalés dans le cadre de cette recherche » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[691] *Lettre de Ferruccio..., op. cit.*

Photogramme de *Uruguay : 27 de junio* (Ferruccio Musitelli/SUNCA, 1973)

[Image 34]

Les deux films sont sortis dans divers pays européens et leurs originaux sont restés en RDA jusqu'en 1978, date à laquelle ils ont été rendus à Ferruccio Musitelli, sans les bandes sonores. Dans le cas de *Uruguay : 27 de junio*, Musitelli déclare que « fue base de un material utilizado en diversas campañas internacionales realizadas para obtener la libertad de Rodney Arismendi »[692]. De retour à Montevideo, le 18 janvier 1975, le domicile de Ferruccio Musitelli a été perquisitionné par les forces de police et il est arrêté dans le cadre de la dénommée « Opération Allemagne ». En 1975, les opérations répressives contre les membres du Parti Communiste d'Uruguay, interdit depuis le début de la dictature, se sont intensifiées. L'une de ces opérations répressives visait la Maison Uruguay- République démocratique allemande car, selon les rapports des services des renseignements du ministère de l'Intérieur à l'époque, elle était une « organisation satellite » du Parti Communiste d'Uruguay. Dans ce contexte, 35 Uruguayens ont été arrêtés, dont Ferruccio Musitelli et Luciano Weinberger, le journaliste qui l'avait accompagné dans la production de *Trabajadores de la construcción*[693].

[692] Notre traduction : « il a été la base d'un matériau utilisé dans diverses campagnes internationales menées en faveur de la libération de Rodney Arismendi ». *Idem*.

[693] Les informations relatives à l'Opération Allemagne peuvent être analysées dans le Mémorandum fait par les services d'intelligence à l'époque. Dirección Nacional de Información e Inteligencia, *Memorándum Operacional nº 15. Parte de novedades diarias primera quincena*, Montevideo, Archivo de la Direction Nacional de Recherche et Intelligence, Ministère de l'Intérieur, Janvier 1975.

Après quelques jours de détention, Musitelli est libéré. Cependant, la répression croissante contre les membres du Parti Communiste d'Uruguay ont rendu difficile la vie quotidienne de la famille Musitelli en Uruguay et, en 1977, María del Carmen Pastorino, l'épouse de Musitelli, avec ses enfants et leurs familles respectives, ont d'abord déménagé à Buenos Aires et enfin à Brescia (Italie). Vers la fin de la même année, après avoir terminé quelques travaux en cours, *Fucho* part en exil avec sa famille. C'est dans ce contexte qu'il récupère l'ensemble des films qu'il avait transférés en Allemagne en 1974. A cette époque, les bandes de son des deux films étaient perdues.

En 1984, Ferruccio Musitelli envoie à Alexis Hintz, un cinéaste uruguayen qui s'est exilé en Espagne pendant la dictature et y reste encore aujourd'hui, l'ensemble de films qu'il avait transféré en Europe dix ans plus tôt. Cette livraison s'est faite dans le cadre de la production d'un film qu'Alexis Hintz avait commencé en 1976, où il se proposait de raconter les événements qui se sont déroulés en Uruguay pendant la dictature. Pour ce faire, Hintz avait rassemblé une série d'archives cinématographiques, qui constituent un volume important du résultat du film, appelé *Cronica del exilio*, présenté en 1987 et déclaré d'intérêt national par la Présidence de la République en Uruguay en 2006. Dans la lettre avec laquelle Musitelli envoie les boîtes de *Trabajadores de la Construcción, Uruguay : 27 de junio, Conferencia de prensa de Liber Seregni a los corresponsales internacionales en la víspera de las elecciones de 1971* et *Juventud Lucha Constante*, Ferruccio Musitelli souligne que :

> con estos materiales, durante todos estos años, en el exilio, hemos tratado infructuosamente de realizar un film documental que sirviese para transmitir un testimonio visual del proceso social y político que sumió a nuestra patria en 10 años de ignominioso fascismo. No fuimos eficaces en cumplir con esa tarea; tampoco fuimos eficaces en apoyar a tantos compatriotas presos de la dictadura. Nuevamente el pueblo, desde adentro, da prueba de una fantasía y una militancia ejemplares, que seguramente llevará a nuestra tierra a un futuro libre y digno. Es por esto que hoy transfiero estos films a manos más jóvenes, en la esperanza de que estos jóvenes, sin los obstáculos que opone el exilio, seguramente con otros obstáculos, puedan cumplir con esta tarea y aporten su contribución a la difusión de estos sencillos trabajos[694].

[694] Notre traduction : « avec ces matériaux, pendant toutes ces années en exil, nous avons tenté en vain de réaliser un film documentaire qui servirait à transmettre un témoignage visuel du processus social et politique qui a plongé notre pays dans 10 ans de fascisme ignominieux. Nous n'avons pas réussi à accomplir cette tâche; nous n'avons pas non

Le discours de Liber Seregni et le film La *Juventud Lucha Constante* à propos du Congrès de l'Union de la Jeunesse Communiste de l'année 1969 n'ont pas été récupérés par la famille Musitelli. En 2017, Rodolfo Musitelli prend la décision de donner au SUNCA les films de son père *Trabajadores...* et *Uruguay : 27 de junio* et laisse en dépôt à la Cinemateca Uruguaya, les films produits par son père conservés jusqu'à alors dans les archives familiales. En 2018, à la demande du SUNCA, les films prêtés au syndicat ont été numérisés en haute définition au Laboratoire de préservation audiovisuelle, permettant ainsi divers travaux de diffusion sur ces productions. Cette approche de l'ensemble de ses archives représente un personnage inépuisable. La mise en valeur de ses archives admet alors plusieurs lectures selon la multiplicité des facettes de ce cinéaste témoin de l'Uruguay au XX^{e} siècle.

plus été efficaces pour soutenir tant de compatriotes emprisonnés par la dictature. Une fois de plus, le peuple, qui est à l'intérieur du pays, fait preuve d'une fantaisie et d'un militantisme exemplaires, qui mèneront sûrement notre terre vers un avenir libre et digne. C'est pourquoi aujourd'hui je cède ces films à des mains plus jeunes, dans l'espoir que ces jeunes, sans les obstacles posés par l'exil, sûrement avec d'autres obstacles, puissent remplir cette tâche et contribuer à la diffusion de ces œuvres simples. » *Lettre de Ferruccio..., op. cit.*

QUATRIÈME PARTIE

_____

LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO
LES ARCHIVES DU CINÉMA MILITANT EN URUGUAY

HUITIÈME CHAPITRE

VERS LA FONDATION DE LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO
UNE ARCHÉOLOGIE DE SES ARCHIVES

El Uruguay es como una virgen, que no puede ser
tocado sin el escándalo de la humanidad[695]

Hay todo un Uruguay que está pidiendo a gritos ser filmado, no
para almacenar los rollos en los viejos archivos, sino para
impulsar con ellos y con toda la voluntad un cambio radical[696]

[695] Notre traduction : « L'Uruguay est comme une vierge qui ne peut pas être touchée sans scandaliser l'humanité » Propos du politicien Alberto Gallinal pendant la campagne électorale de 1966, cités au début du film *Elecciones* de Mario Handler et Ugo Ulive (Montevideo, ICUR, 1967).

[696] Notre traduction : « Il y a tout un Uruguay qui demande à être filmé, non pas pour stocker les bobines dans les anciennes archives, mais pour promouvoir avec elles et avec toute la volonté ; un changement radical » Hugo Alfaro. *Presentación del primer número de la revista Cine del Tercer Mundo*, Montevideo. Cinemateca del Tercer Mundo, 1969

1. Ouvrir les boîtes d'archives

La dernière partie de ce travail constitue une approche aux fonds d'archives du cinéma « militant » produit et collecté par la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 et 1974. C'est le plus grand fonds d'archives existant à l'époque, et il s'est décimé lors du coup d'État en 1973 et la dissolution définitive de cette organisation peu de temps après. Ce sont des films et des rushes qui n'ont pas été conservés dans les cinémathèques existantes en Uruguay depuis les années 1940 et 1950. Au début de cette recherche, nos hypothèses concernant la dispersion de ces archives s'orientaient vers la question de l'avancement des mesures répressives à la fin des années 1960 aboutissant à un coup d'Etat en juin 1973. La dispersion d'une cinématographie produite comme une pratique de dénonciation politique à la crise en Uruguay, semblait un phénomène directement lié au contexte de censure et de répression.

L'analyse des organisations chargées de conserver le cinéma et les débats culturels et politiques autour du cinéma analysés dans les parties précédentes, nous permet d'approfondir certains aspects qui ne sont pas exclusivement liés au contexte politique. Nous avons passé en revue les orientations des cinémathèques dans les années 1960. Les points de vue exprimés sur le « cinéma national » ne prenaient pas en compte certaines productions du cinéma « militant » produites à cette même époque. En particulier, les productions qui ont abouti à la création de la Cinemateca del Tercer Mundo étaient produites par un groupe de cinéastes opposés aux prises de positions des cinémathèques classiques. En conséquence, difficilement ses productions allaient être prises en compte par les cinémathèques classiques en Uruguay. C'est à dire qu' au-delà de la crise politique en Uruguay, qui finit par l'instauration d'une dictature militaire, les débats dans le domaine du cinéma ont montré différents points de vue concernant qu'est ce que c'est le cinéma et, en conséquence, quels sont les films que les cinémathèques devaient conserver dans leurs archives. Dans ce sens, l'analyse des institutions et des débats entre les acteurs du champ culturel nous permet d'approfondir dans des processus historiques et des confrontations de positions dans le domaine du cinéma, qui vont au-delà d'une dichotomie classique entre champ culturel et champ politique.

D’un point de vue général, il existe une absence d’information concernant la provenance des fonds conservés dans ces institutions, liée à des pratiques informelles de collecte du cinéma. Dans le cas spécifique de certains titres, dont notamment ceux qui ont été censurés dans les années 1970, l’inexistence de registres peut aussi s’expliquer par la nécessité de cacher de l’information face au contexte dictatorial. La plupart des films qui sont restés orphelins pendant la dictature est constituée par les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo qui, par ailleurs, a conservé le plus grand nombre de films militants produits pendant la période. Les différents scénarios de conflits ont laissé hors des archives institutionnelles les fonds produits et conservés jusqu’en 1973 par cette organisation.

La reconstitution de ces fonds d’archives et collections de films constitue une analyse proche de l'archéologie. D’un point de vue conceptuel, la récupération des archives qui ont été censurées dans le passé a pour objectif l’étude de la divergence et de ce qui n’a pas été institué ni rendu visible[697]. Notre but est de mettre en évidence cet ensemble de productions politiques et militantes, premièrement, afin de connaître et d’avoir un panorama actuel quant à leur identification et état de conservation pour ensuite identifier ce qui peut être éventuellement récupéré. Deuxièmement, pouvoir entreprendre des démarches de conservation de ces fonds d’archives à partir de leur connaissance globale constitue un pas vers leur reconnaissance, en tant que patrimoine cinématographique en Uruguay. Finalement, avoir une vision générale des films qui ont été produits, dans quelles conditions, quel est leur état de conservation et déterminer ce qu’il reste actuellement peut contribuer, d'une part, à l’ouverture de nouvelles questions sur l’histoire du cinéma, et d’autre part, à mettre en relation l’analyse des archives proprement dites, face aux mémoires sociales et institutionnelles du cinéma qui prévalent jusqu’à nos jours.

Entre le mois de novembre 1969 et l’année 1973, c'est la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) qui collecte les plus grands fonds d’archives de cinéma militant produits en Uruguay. Dans les premiers chapitres de ce travail, nous avons analysé la création des premières cinémathèques et leurs stratégies de collecte dès la fin des années 1940. Nous avons aussi présenté les débats des années 1960 à propos de la « question du cinéma national » et de l'absence d'une législation et réglementation pour le dépôt légal des films et le développement d'une industrie locale. Dans ce contexte, les modalités de collecte et de conservation des films

[697] R. Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, 2006.

dans les institutions ou organisations spécialisées, publiques et privées, répondaient plutôt aux préférences de style et de contenu des responsables chargés des collections. À partir de 1969, la Cinemateca del Tercer Mundo collecte des films produits par des cinéastes uruguayens ou des films censurés par différentes institutions en Uruguay au cours de la période précédente. Par ailleurs, cette organisation prend soin de conserver des rushes inédits, ce qui constitue une nouveauté dans les habitudes de collecte des cinéphiles de l'époque.

Nous allons maintenant étudier le contexte de production des films à partir de la deuxième moitié des années 1960 et leur conservation par la Cinemateca del Tercer Mundo depuis 1969. Ensuite, nous analyserons la manière dont l'activité de cette organisation a été décimée par la multiplication des mesures répressives du gouvernement jusqu'à sa disparition complète au moment du coup d'État de juin 1973. À l'époque, les principaux membres de l'organisation ont été emprisonnés, sont passés à la clandestinité ou ont dû s'exiler. Les films qui n'ont pas été saisis par les forces de police ou par les militaires ont souvent été envoyés à l'étranger ou conservés clandestinement en Uruguay. Ces archives consistaient en une collection d'environ 100 films (y compris des films montés et des rushes), produits en Uruguay entre les années 1960 et 1970, et une série de plusieurs dizaines de films étrangers produits pendant la même période.

Tout semble indiquer qu'il s'agissait de l'ensemble le plus volumineux de films militants uruguayens produits à cette époque et, en raison de son parcours chaotique, aujourd'hui il se trouve fragmenté ou définitivement perdu. Faire l'histoire de cet ensemble de films constitue l'inverse de l'exercice traditionnel, qui consiste en archivistique à dresser l'historique d'un fonds pour comprendre comment un ensemble de documents a été préservé de façon intégrale dans un cadre institutionnel[698]. Dans ce cas, nous partons de vestiges dispersés, pour nous rapprocher de ce qu'ils étaient dans le passé, malgré leur fragmentation et leur disparition dans certains cas.

Quant au contexte, le voici : le 8 novembre 1969, la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) est inaugurée au Cinéma Radio City de Montevideo. L'événement comprend la visite du cinéaste hollandais Joris Ivens[699] et la projection du film *Liber Arce. Liberarse* de Mario Handler, Mario

[698] Conseil International des Archives, "ISAD-G. Norme générale et internationale de description archivistique", Paris, 2000, p. 22.

[699] Joris Ivens (1898-1989) cinéaste documentaire néerlandais, très influent dans le développement du nouveau cinéma latino-américain.

Jacob et Marcos Banchero réalisé par le département cinématographique de *Marcha*, hebdomadaire uruguayen de la gauche indépendante. Le sujet du film est l'histoire de Liber Arce, le premier étudiant tué par la police lors de la répression d'août 1968[700]. Cet événement fondateur constitue en effet la fin d'un processus dans lequel différentes organisations et personnalités engagées dans le cinéma social, politique et militant s'éloignent de leurs institutions et organisations d'origine pour créer cette nouvelle organisation qui aura une activité soutenue jusqu'en 1973[701].

L'historienne Mariana Villaça affirme que l'expérience de la Cinemateca del Tercer Mundo a modifié, en Uruguay, l'idée même de cinémathèque telle qu'on la concevait depuis les années 1950[702]. De même que ces institutions existant précédemment, la Cinemateca del Tercer Mundo cherchait à diffuser des films non distribués commercialement demandés par les communautés locales désireuses de voir un cinéma différent de celui qui était montré dans les grandes salles commerciales. Cependant, dans ce cas, la programmation a été fortement influencée par le cinéma de dénonciation politique qui commençait à être diffusé aux niveaux régional et mondial, en tant que stratégie militante adhérant à des projets de nature contre-hégémonique[703].

D'autre part, la nouveauté de la Cinemateca del Tercer Mundo était de combiner les objectifs de la projection, avec des essais de production de films au niveau local[704]. Ses espaces de circulation étaient indépendants des réseaux historiques associés à la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), qui avait régi le développement des cinémathèques et de la cinéphilie depuis les années 1930[705]. Dans ce cas, les espaces d'échange de films régionaux et internationaux dissociés de la logique du cinéma commercial ont été guidés par la tenue de festivals en Europe et en Amérique latine, ce qui a encouragé la diffusion de ce que, à l'époque, les cinéastes ont désigné comme le Nouveau cinéma latino-américain[706].

---

[700] « Mañana se inaugura la 'Cinemateca del Tercer Mundo' » et « Anuncio de la Cinemateca del Tercer Mundo » *Marcha*. Montevideo, nº 1469, 07/11/1969, p. 25.
[701] Lucía Jacob, *C3M : Cinemateca del Tercer Mundo*, Montevideo : MJ Producciones, 2011 (film).
[702] M. Villaça, *op. cit.*, p. 243-264.
[703] C. Lacruz, *op. cit.*.
[704] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 311-351.
[705] Voir la première partie de ce travail.
[706] C. Lacruz, *op. cit.*, p. 322-325 ; M. L. Ortega, « Mérida 1968 : las disyuntivas del documental » et M. Mestman « Presentación » dans M. Mestman, *op. cit.*, p. 7-64 et p. 355-393

Du point de vue politique, la Cinemateca del Tercer Mundo faisait partie d'un ensemble d'expressions et de pratiques culturelles associées à de nouvelles manières de concevoir la politique, remettant en question les méthodes traditionnellement utilisées par les partis de gauche classiques en Uruguay[707]. Globalement, elles étaient liées aux nouvelles tendances de la gauche latino-américaine, qui rejetaient l'autoritarisme et s'appuyaient sur de nouveaux modes de transformation de la société. Celles-ci étaient caractérisées par une sensibilité anti-impérialiste et une indépendance relative par rapport aux blocs associés à la Guerre froide, tout en étant fortement influencées par la révolution cubaine. La plupart des membres de la Cinemateca del Tercer Mundo étaient associés à ce qu'on appelait à l'époque en Uruguay « la tendance radicale et combative » qui combinait différents projets alternatifs aux partis communistes et socialistes. Leurs idées étaient principalement d'inspiration foquiste[708] et visaient des actions ciblées.

Parmi les organisations politiques liées à cette tendance, dont les membres de la Cinemateca del Tercer Mundo étaient particulièrement proches, se distinguent deux formations politiques : le Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros (MLN-T), lié à la lutte armée, et le Mouvement du 26 Mars, groupe politique visant à accéder au pouvoir par la voie légale. Malgré les lignes politiques suivies individuellement par chacun de ses membres, la Cinemateca del Tercer Mundo est un exemple clair de production artistique perturbatrice, qui entraînait l'adhésion des groupes de militants au-delà de leurs préférences politiques partisanes. La fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo est le résultat de la combinaison de trajectoires personnelles et d'expériences collectives à caractère divers. Ses principaux membres sont Mario Handler, Walter Achugar, José Wainer, Mario Jacob, Walter Tournier, Dardo Bardier, Ricardo Fleiss, Alfredo Echaniz, Eduardo Terra, Alicia et Silvia Seade, Alejandro Legaspi, Jorge Bossolasco, Gabriel Peluffo et Rosalba Oxandabarat. La plupart d'entre eux étaient des étudiants et avaient appartenu à des collectifs ou à des organisations telles que le département cinématographique de l'hebdomadaire *Marcha* ou le Groupe Expérimental de Cinéma de la Faculté d'Architecture au cours de la période antérieure à 1969.

Les transformations des pratiques cinématographiques et les discours qui les

[707] Pour l'analyse des manifestations culturelles et de ses relations avec les transformations de la politiques voir : V. Markarian, *op. cit.* ; G. Peluffo Linari, *op. cit.*

[708] En ce qui concerne l'histoire des gauches en Uruguay et particulièrement des théories foquistes voir la première partie de ce travail.

accompagnaient ont eu comme résultat la fondation de cette organisation. Elle était associée à des processus de radicalisation politique des jeunes uruguayens dans la seconde moitié des années 1960, à l'engagement croissant des citoyens dans la vie publique et à la multiplication des difficultés à résoudre les controverses opposant cinéastes, producteurs et critiques au sein des institutions qu'ils avaient rejointes au cours des années précédentes.

En 2011, Lucía Jacob, fille de Mario Jacob, produit un film intitulé *C3M : Cinemateca del Tercer Mundo* (Uruguay, 2011, MJ Productions) qui raconte pour la première fois l'histoire de cette organisation, entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante. Plusieurs fragments du film montrent clairement à quel point beaucoup de ceux qui avaient participé à cette expérience ne s'étaient pas rencontrés et n'avaient pas revu plusieurs des films ou des rushes qu'ils avaient produits au cours de ces expériences. Au moment de la production de *C3M*, Lucía Jacob put téléciner quelques films, qui avaient survécu à quarante ans de silence. Certaines scènes du film expriment la surprise des protagonistes, lorsqu'ils retrouvent les films qu'ils avaient réalisés avant la dictature militaire.

Photogramme du film *C3M* de Lucía Jacob (2011). Walter Tournier surpris en revoyant le film *Refusila*, qu'il avait produit avec le Groupe expérimental de cinéma en 1969.

[Image 35]

Photogramme du film *C3M* de Lucía Jacob (2011). Mario Jacob en train de chercher dans un vieux sac des boîtes de films dont il ne connaissait pas encore le contenu.
[Image 36]

Le film *C3M* a fait l'objet d'analyses par des spécialistes en études cinématographiques telles que Mariana Villaça ou Beatriz Tadeo Fuica qui ont signalé l'importance de la Cinemateca del Tercer Mundo et du cinéma politique en Uruguay dans les années 1960. Ces deux chercheuses ont attiré l'attention sur la valeur du documentaire en termes de mémoire historique et sur les possibilités d'accéder à certaines images d'archives qu'il contenait. Comment ces images ont-elles été récupérées en 2011 ? Où les films analogiques ont-ils été stockés ? S'agissait-il de fragments ou de fichiers complets ? Les difficultés d'accès des chercheurs universitaires aux archives cinématographiques ont découragé la recherche de réponses à ces questions et le film de Lucía Jacob demeura dans son état d'hypertexte, qui semblait offrir une stratégie d'accès indirect à ce qui avait été produit dans les années 1960[709].

En 2017, Mario Jacob a remis aux Archives générales de l'Université de la République une boîte contenant plusieurs dizaines de fiches, décrivant le contenu des bobines de film

[709] M. Villaça, *Histoire et mémoire dans le documentaire Cinémathèque du Tiers Monde de Lucía Jacob* [inédit] et B. Tadeo Fuica, « The appropriation and construction of the film archive in Uruguay » dans *Revue New Cinemas : Journal of Contemporary Film*, Vol. 13, nº 1, Mars-2015.

rassemblées par la Cinemateca del Tercer Mundo à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Les fiches comportent des étiquettes d'identification rapide tels que « MGE » ou « Bandera » ce qui, selon Jacob, visait à ne pas mentionner de façon explicite certains titres comme *Me Gustan los Estudiantes* ou *La Bandera que levantamos* pour éviter qu'ils soient identifiés par l'armée ou la police, dans un contexte où beaucoup de ces films avaient commencé à être censurés. Dans la plupart des cas, c'étaient des rushes réalisés entre 1967 et 1973, montrant une continuité entre l'histoire de la Cinemateca del Tercer Mundo et les activités de tournage antérieures à sa fondation en novembre 1969.

Une grande partie des fiches semble correspondre aux boîtes de films que ces mêmes cinéastes, notamment Mario Jacob, avaient déposées à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980. Après son retour d'exil au Pérou, Mario Jacob s'installe à Montevideo et fonde la société de production Imágenes dans une maison située près du centre-ville, dans la rue Santiago de Chile[710]. Dans ce contexte, différentes personnes commencent à lui apporter des films qu'elles avaient conservés pendant la dictature et qui étaient des fragments des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo. Lorsque cette société de production décide de déménager dans un autre immeuble, rue Maldonado, où elle se trouve encore aujourd'hui, Jacob avait laissé ces boîtes en dépôt à la Cinemateca Uruguaya, dans un quartier éloigné du centre ville, au km 16 de Camino Maldonado (Montevideo), où elles se trouvent encore aujourd'hui. Les boîtes conservées à la Cinemateca Uruguaya comprennent une série de films produits entre 1967 et 1973 ainsi que des films produits sous la dictature et rassemblés par Jacob lui-même après son exil. D'après les archives documentaires de la Cinemateca Uruguaya, en 1994, Mario Jacob et Manuel Martinez Carril, le directeur de la Cinemateca Uruguaya, proposent un projet à l'UNESCO qui avait pour principal objectif de rassembler des archives d'images sur la période autoritaire en Uruguay et c'est dans ce contexte que Jacob dépose à la Cinemateca Uruguaya les films de la Cinemateca del Tercer Mundo[711].

Nous verrons tout au long du premier chapitre que ces films ont un rapport avec les fiches élaborées par la Cinemateca del Tercer Mundo dans les années 1970 et données par Mario Jacob

[710] S. Gonzalez, *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre los años 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes*, Montevideo, 2020, [Mémoire de maîtrise de la Faculté d'Information et de Communication de l'Udelar, Inédit].

[711] « L'autoritarisme en Uruguay (1973-1984) ». Projet présenté par Mario Jacob et Manuel Martinez Carril à l'UNESCO, Montévidéo, 1994. Archives Historiques de la Cinemateca Uruguaya.

aux Archives de l'université en 2017[712]. Quelques lacunes ont été comblées grâce aux archives personnelles de Mario Jacob, Mario Handler, Walter Tournier et à l'Université de la République. Ce rapport nous a permis d'élaborer un premier schéma des archives de cette organisation, dont l'intégralité a été détruite après l'installation définitive du régime militaire en Uruguay entre 1973 et 1985.

La nouvelle historiographie du cinéma en Amérique latine[713] signale la Cinemateca del Tercer Mundo comme l'une des organisations qui ont renouvelé le cinéma dans la région à la fin des années 1960 et les archives qui ont survécu à leurs activités ont été préservées jusqu'à ce jour grâce aux efforts individuels des protagonistes. Une grande partie de cette production a été inaccessible pour les chercheurs et leurs travaux ont été fondés sur des documents numérisés, dont l'origine est inconnue. Cela a rendu difficile de fournir un panorama basé sur des sources authentifiées et l'objectif de cette recherche est d'améliorer les conditions de la connaissance de ces fonds d'archives. La mise en relation des catalogues, fichiers et films prendra donc une nouvelle signification, dans un temps où les institutions patrimoniales, les communautés cinéphiles et les approches académiques ont manifesté leur intérêt pour la production cinématographique des années 1960 en Uruguay.

Dans le cas de la Cinemateca del Tercer Mundo, nous analyserons premièrement le contexte de production des films dans les années précédentes à sa fondation ainsi que ses pratiques de production et de collecte lors de sa fondation en 1969, jusqu'à sa dissolution en 1973-74. Les scénarios de production cinématographiques entre 1967 et 1969 montrent différentes dimensions de ruptures de ces cinéastes avec les institutions qui les avaient enserrés. Plusieurs films rassemblés par la Cinemateca del Tercer Mundo ont été produits au cours de la période précédente et cette organisation a hébergé ce qui avait été laissé de côté par d'autres archives. Les choix politiques et militants des cinéastes dans les films sont devenus de plus en plus explicites à partir de 1967 et ont trouvé différents types de limites dans les institutions dont ils faisaient partie. Selon les études classiques d'analyse des archives, les organismes producteurs constituent le premier élément à identifier pour la conservation des documents qui sont créés ou

[712] Dans les Annexes papiers se trouve le travail de mise en relation des catalogues élaborés dans les années 1970 et celui qui à été fait à la Cinemateca Uruguaya en 1997. Voir : Annexe papier : Comparaison des fiches produites par la C3M (années 70), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)

[713] C. Lacruz, *op. cit.* ; M. Villaça, *op. cit.* ; P. Alvira, *op. cit.* ; B. Tadeo Fuica, *op. cit.*

rassemblés en leur sein[714].

Cette histoire, associée à des scénarios de rupture avec les espaces de développement du cinéma établis en Uruguay, pourrait fournir des éléments sur les caractéristiques des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo et leur dispersion ultérieure. Ainsi, à partir de la cartographie globale de l'ensemble des films uruguayens rassemblés, diffusés ou produits par la Cinemateca del Tercer Mundo, des questions se sont soulevées concernant les liens de ce circuit de cinéastes et de cinéphiles avec des institutions telles que l'Université de la République, l'hebdomadaire *Marcha* ou certains secteurs politiques de gauche en Uruguay. La dispersion de ces archives nous oblige à analyser le déroulement de chaque film de manière spécifique, comme conséquence de sa dispersion. Pour cette raison, afin d'en fournir des traces matérielles, l'analyse de chaque film est accompagnée d'informations qui rendent compte de la localisation actuelle des versions ou des copies des films.

2. Le cinéma politique dans l'espace public et le contexte historique de la Cinemateca del Tercer Mundo (1967-1969)

Parallèlement au scénario conflictuel qui se déroulait au sein de l'université, le cinéma politique et social commence à mettre en œuvre ses propres stratégies de production et de circulation en dehors de celle-ci. Les films collectés pendant cette époque constitueront la plus grande partie des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo dont les activités étaient associées à l'hebdomadaire *Marcha*, à ses festivals depuis 1966, à son département cinématographique et à son ciné-club, créés respectivement en septembre 1968 et en avril 1969 ainsi qu'à la formation du Groupe Expérimental de Cinéma (GEC) à l'initiative de quelques étudiants de la Faculté d'Architecture. Cecilia Lacruz a souligné à quel point il s'agissait d'espaces « informels » qui provenaient principalement d'une activité collective et coopérative fondée principalement sur des échanges interpersonnels[715].

Au-delà des premiers réseaux informels, des changements et des continuités

[714] M. Duchein, « Le «respect des fonds » en archivistique : principes théoriques et problèmes pratiques » dans *La Gazette des Archives* (Paris, 1977), nº 97, p. 71-96.
[715] C. Lacruz, *op. cit.*

apparaissent entre 1967 et 1969 qui renforcent alors ces relations. Comme il a été exposé dans la première partie de ce travail, la fin des années 1960 s'est caractérisée par une radicalisation et une augmentation du nombre des mouvements politiques contestataires. Les manifestations culturelles, en général, et l'activité cinématographique, en particulier, se sont développées en liaison avec cette sensibilité générationnelle, associée aux nouveaux courants politiques. Dans ce contexte, plusieurs cinéastes, notamment ceux dont fait l'objet cette recherche, se sont engagés politiquement, ce qui s'exprimait de façon plus explicite dans leur filmographie.

En premier lieu, nous observerons certains changements dans les relations entre la production culturelle et l'espace universitaire, marqués par l'impact de la mobilisation politique des jeunes générations. L'historiographie a mis en évidence le rôle de ce centre d'études en tant qu'institution administrative autonome qui s'est exprimée ouvertement contre la montée de l'autoritarisme dans le pays à la fin des années 1960[716]. Cependant, les recherches sur les possibilités ou les limites des actions du mouvement de la jeunesse radicalisée dans le contexte universitaire constituent un champ encore vierge de l'histoire récente. Comme l'a souligné l'historienne Vania Markarian, les nouvelles stratégies développées par les jeunes militants des années 1960 ont présenté différents niveaux de conflits par rapport aux modalités classiques de l'activité politique. La forte expression, dans le domaine de la production culturelle et artistique comme le cinéma et les stratégies d'appropriation de sites spécifiques, en tant que moyen d'affirmation générationnelle dans l'espace public, étaient des pratiques nouvelles, difficiles à interpréter par les générations antérieures[717].

Les luttes autour de l'utilisation par cette génération des laboratoires de l'ICUR, en tant qu'espace universitaire pour la production d'un nouveau cinéma, peuvent être interprétées dans ce contexte. Les épisodes de conflit générationnel et politique dans le cadre institutionnel, analysés dans la troisième partie, coexistent avec un scénario plus large, dans lequel le mouvement des étudiants occupe l'espace universitaire, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments, pour y mener leurs actions. Cecilia Lacruz précise que « vistos en retrospectiva, los desplazamientos que enfrentó la lógica productiva del ICUR constituyen la punta del hilo de un proyecto que, al quedar huérfano de un espacio institucional oficial, jugará un rol central en

[716] J. Oddone et B. Paris, *La Universidad de la República del Militarismo a la Crisis (1885-1958)*, Montevideo : Université de la République, 1958.
[717] V. Markarian, *op. cit*.

otros entramados del período »[718].

Entre 1968 et 1969, alors que des films comme *Carlos...* ou *Elecciones* faisaient l'objet de débats institutionnels, plusieurs des films réalisés par ces mêmes cinéastes avec de nouvelles « formations »[719], telles que le département cinématographique de *Marcha*, son ciné-club ou le Groupe Expérimental de Cinéma à la Faculté d'Architecture ont envahi la scène universitaire, par le biais d'un militantisme culturel et cinématographique.

L'année 1969 s'achève avec un retour en force des règlements internes de l'ICUR, qui coïncide avec la date de fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo. Alors que les films institutionnels ou militants de l'Université inaugurent le programme de projection d'une organisation indépendante comme la Cinemateca del Tercer Mundo, le directeur de l'ICUR indiquait en octobre 1969 que « desde el 1º de noviembre, y en lo sucesivo cada día primero del mes los cineístas del ICUR deberán presentar a esta Dirección un informe sintético (dactilográfico con copia) sobre las actividades específicas respectivas cumplidas durante el mes precedente »[720]. Les rapports étaient accompagnés d'une réglementation très stricte concernant les horaires de travail dans les locaux et l'identification des personnes entrées et sorties le même jour.

Nous pourrions résumer cela en disant que, la transformation des pratiques cinématographiques entre 1965 et 1967, analysée dans la partie précédente, était caractérisée par des productions universitaires qui jouent un rôle essentiel dans le développement d'un nouveau cinéma en dehors de l'institution. Entre 1968 et 1969, les films produits par ce réseau étaient plutôt financés et projetés par le département cinématographique de l'hebdomadaire *Marcha* et de son ciné-club, mais le lieu de production et d'édition était encore l'université, ses locaux étant utilisés indépendamment des réglementations que Tálice essayait d'imposer.

Plusieurs chercheurs comme Cecilia Lacruz, Beatriz Tadeo Fuica, Pablo Alvira et

[718] Notre traduction : « considérés de manière rétrospective, les déplacements auxquels la logique productive de l'ICUR a été confrontée, constituent la pointe d'iceberg d'un projet qui, orphelin d'un espace institutionnel officiel, jouera un rôle central dans d'autres scénarios de cette période ». C. Lacruz, *op. cit.*, p. 317.
[719] Lacruz utilise le terme « *formations* » au lieu d'organisation pour renforcer les caractéristiques informelles de ces réseaux de cinéastes.
[720] Notre traduction : « à partir du 1er novembre et ensuite tous les premiers jours du mois, les réalisateurs de l'ICUR doivent présenter à cette direction un rapport de synthèse (dactylographié avec copie) sur les activités spécifiques menées au cours du mois précédent. » Note de service, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives Générales de l'Université, 1969-1970.

Mariana Villaça ont récemment souligné l'importance de ces films, au moment du tournant politique survenu à la fin des années 1960 sous différentes dimensions. Cecilia Lacruz remarque leur importance dans le contexte de la flambée militante de 1968, clairement guidée par un discours « contre-hégémonique », inspirée par la pensée du Tiers Monde[721]. Beatriz Tadeo Fuica a, par ailleurs, analysé à quel point la réutilisation de ces images par la presse et la propagande dictatoriale par la suite témoigne de l'impact qu'elles avaient eu au moment de leur production, non seulement auprès de leurs adhérents, mais aussi dans les secteurs qui ont cherché à les réutiliser dans le cadre de la stratégie de persécution d'un ennemi interne dans le pays[722]. Les analyses de Pablo Alvira sur la relation entre cinéma et violence politique dans les années 1960 contextualisent la production et la répercussion de ces films dans le cadre du développement d'un nouveau cinéma latino américain, engagé dans les mouvements de transformation révolutionnaire qui se sont multipliés à la fin des années 1960 en Amérique latine[723]. Enfin, Mariana Villaça a analysé la pertinence de ces productions uruguayennes dans le développement continental du Nouveau cinéma latino- américain[724].

Bien que la centralité dans la circulation et la répercussion de ces films semblent incontestables, on étudiera particulièrement les contextes de production et les possibilités ou des contraintes pour que des copies en soient conservées au ciné club de *Marcha*. Cette analyse révèle des éléments qui, loin de contredire les auteurs mentionnés ci-dessus, rendent visibles certains changements survenus dans la dynamique interne de ce réseau de producteurs de films, lesquels expliquent en revanche la création de la Cinemateca del Tercer Mundo.

Les premiers films qui seront étudiés dans ce chapitre sont *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha,* 1968) et *Refusila* (Dardo Bardier, Walter Tournier, Rosalba Oxandabarat, Daniel Erganian, Pola Alonso, Alicia et Silvia Seade et Alfredo Echaniz, Groupe Expérimental de Cinéma, 1969). Ils constituent un premier moment au cours duquel les films produits montrent avec éloquence une vision « triomphaliste »[725] évoquée par Gabriel Peluffo Linari. Les manifestations culturelles semblaient alors être à la fois un

[721] C. Lacruz, *op. cit.*
[722] B. Tadéo Fuica, « La manipulación del archivo : las imágenes de la revolución sirven a la propaganda dictatorial » dans G. Torello (ed.), *op. cit.*, p. 117-140.
[723] P. Alvira, *op. cit.*
[724] M. Villaça, *op. cit.*.
[725] G. Peluffo Linari, *op. cit.*

mécanisme soutenant l'explosion du mouvement de la jeunesse dans l'espace public et un témoignage de ce processus. Ce sont les titres emblématiques de la période que Cecilia Lacruz a identifiée comme l'éclat militant dans le domaine du cinéma[726]. Ces films confirment également l'approche de Vania Markarian qui montre à quel point la réception de ces produits culturels a traversé les différents courants politiques, parce qu'ils partagent une sensibilité commune à l'ensemble de la génération qui a mené les manifestations de 1968[727].

Jusqu'en 1969, l'université constituait encore un laboratoire permettant d'éditer des productions de différents types pour lesquels aucun équipement n'était disponible ailleurs. Les espaces de production associés aux secteurs des étudiants ou de la jeunesse se sont multipliés au sein du centre d'études, comme le Groupe Expérimental de Cinéma à la Faculté d'Architecture ou l'Atelier de Cinéma de l'École Nationale des Beaux-Arts. Les productions du département cinématographique de *Marcha* et du Groupe Expérimental de Cinéma ont constitué la base des productions recueillies par la Cinemateca del Tercer Mundo depuis 1969, constituant le noyau principal de ses archives, avec des productions de cette organisation réalisées entre 1969 et 1973.

Dans les pages suivantes nous aborderons aussi la production du film *Uruguay 1969 : el problema de la carne* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha*, 1969). Ce film fait partie d'un projet développé par ce groupe, lié à la production d'un journal cinématographique désireux de « contre-informer » ce qui était diffusé dans les médias. En raison des difficultés techniques, liées à la production d'actualités, dans la plupart des cas ces enregistrements aboutissent à des productions documentaires sans pouvoir être transmis de façon simultanée aux évènements enregistrés. La « contre-information » a également fait partie de cette sensibilité partagée à l'époque par les différents groupes politiques qui protestent contre la crise économique, rejettent les mesures autoritaires du gouvernement et projettent des changements structurels de la société à court terme, à partir d'alliances entre les classes moyennes et populaires.

Finalement, les films *Liber Arce, Liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob et Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1969) et *Marcha de los cañeros* (Marcos

[726] C. Lacruz, *op. cit*.
[727] V. Markarian, *op. cit*.

Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1968) transmettent un message que l'on peut principalement identifier avec le programme politique du Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros. Le premier de ces films a été présenté dans le cadre de la fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo alors que Carlos Quijano, directeur de l'hebdomadaire *Marcha*, avait estimé qu'il n'était pas possible de continuer à accueillir les activités de ce ciné-club en son sein, par crainte de perdre son indépendance politique historique.

Ces deux dernières productions constituent le contrepoint de cet horizon politique commun aux différentes tendances de gauche à l'époque, qui avaient inspiré les premiers films. Du témoignage de la réalité sociale étudié dans les premiers films de l'ICUR, nous passons au registre de l'éclatement social et à l'adhésion aux idées de changements radicaux de la société dans *Me Gustan los Estudiantes*, *Refusila* ou *Uruguay 1969 : el problema de la carne*. Enfin, le débat sur les différentes stratégies pour mener à bien cette révolution et les options retenues par ces cinéastes ont été exprimées dans *Liber Arce. Liberarse* et *Marcha de los cañeros*.

Ces films ont été conservés et inventoriés dans les fonds d'archives et catalogues de la Cinemateca del Tercer Mundo dans les années 1970. Actuellement, la plupart d'entre eux ont été identifiés dans plusieurs collections de films : les archives déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980 ; celles de Walter Tournier et de Mario Handler, déposées aux Archives générales de l'Université de la République dans les années 2000 et celles du Comité en Défense des Prisonniers Politiques, fondé en France par la communauté d'exilés uruguayens pendant la dernière dictature militaire. La dispersion des films ainsi que les personnes et les institutions qui en ont gardé une copie, permettent de retracer le parcours de ce patrimoine cinématographique.

2.a. Ouvriers et étudiants unis et en avant

2.a.i Me Gustan los Estudiantes et les Festivals cinématographiques de Marcha

Quelques jours avant sa mort, en septembre 2017, le musicien Daniel Viglietti a chanté lors de l'hommage rendu à Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier et Walter Achugar sur l'esplanade de l'Université de la République. Avant de faire ses accords, il demande le silence et

laisse le bruit d'un moteur de véhicule venu de la rue envahir la salle en commentant : « yo pensaba que esto tenía algo de documento, en el sentido de que es el sonido, que no son de tanques de guerra, pero tenía algo que ver con la clandestinidad en que muchas de estas obras se hicieron (...) Era un clima muy extraño, con todo este ruido urbano (...) »[728] Le sous-sol auquel il faisait référence était l'emplacement de l'ICUR à la Faculté des Humanités et des Sciences. Le musicien de cette génération évoquait le scénario de conflit urbain dans lequel une bonne partie de ces pièces cinématographiques avaient été produites cinquante ans plus tôt.

L'esplanade de l'Université de la République était alors le scénario de confrontations contre l'autoritarisme croissant du gouvernement et l'espace de dispute pour les jeunes militants étudiants, qui recherchaient de nouvelles stratégies politiques de confrontation et de visibilité sur la scène publique. Mario Handler se souvenait de ce moment conflictuel, lorsqu'il raconta le contexte du montage nocturne du film *Me Gustan los Estudiantes* pendant qu'il mangeait des saucisses sur le Marché du port, près de la Faculté des Humanités et des Sciences. Il racontait qu'un psychiatre nommé Galeano lui avait demandé avec inquiétude « ¿Qué hacés aquí? ¿No oíste el discurso de Pacheco que dice que las bayonetas sirven para todo menos para sentarse encima? »[729]. Le cinéaste déclare avoir méprisé ce commentaire et être retourné monter son film qui devait se présenter prochainement au Festival de *Marcha,* pour montrer les mobilisations des étudiants.

En 1968, Handler était responsable du développement et de l'assemblage de l'infrastructure de production cinématographique de l'ICUR. Il s'agissait d'un domaine de formation et de développement pour de jeunes cinéastes comme Mario Jacob. Parallèlement, des enseignants de la Faculté des Humanités et des Sciences comme Coriún Aharonian participaient à la musicalisation de *Me Gustan los Estudiantes* en créant un studio d'enregistrement dans le sous-sol de l'ICUR avec le musicien Daniel Viglietti. Pour le mettre en place, Viglietti remarque en 2017 : « teníamos un problema ... de ruido callejero, entonces

[728] Notre traduction : « Je pensais que ce bruit était un espèce de document, ce ne sont pas les bruits des chars de guerre, mais cela avait quelque chose à voir avec les bruits qu'on écoutait dans le sous-sol dans lequel beaucoup de ces travaux ont été réalisés de façon un peu clandestine... C'était un climat très étrange, avec tous ces bruits urbains ... » Tournage réalisé par Ricardo Pereira Leal pour l'hommage à Mario Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier et Walter Achugar, *Le Printemps des étudiants* à Montevideo le 21 septembre 2017, organisé par les Archives générales de l'Université et le Collectif Mémoires Magnétiques. Archives du collectif Mémoires Magnétiques, déposé au Archives générales de l'Université.

[729] Notre traduction : « Que faites-vous ici ? N'avez-vous pas entendu le discours du président Pacheco selon lequel les baïonnettes sont bonnes pour tout, sauf pour s'asseoir dessus? » H. Concari, *op. cit*., p. 59.

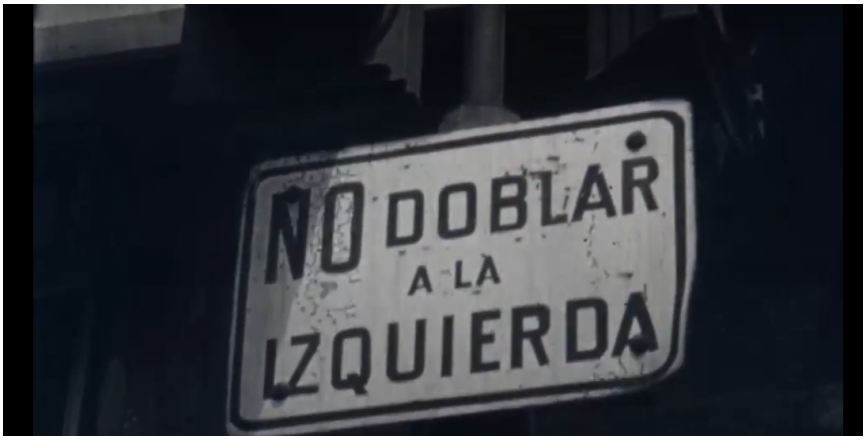
tuvimos que rellenar todas las ventanas de aquel espacio en que grabamos, con papel de diario y con estopa ... Teníamos un grabador Nagra, que era de la Universidad, que era como la octava maravilla en aquella época, todos nos miraban con deseo en los ojos »[730]. Parmi les boîtes conservées sans aucun titre aux Archives générales de l'Université, en 2017 nous avons identifié plusieurs registres de manifestations étudiantes de la fin des années 1960 ou de l'enterrement du Liber Arce ainsi que des scènes de pratique et d'entraînement militaire sur des terrains, semblables à celles qui apparaissent dans le film *Liber Arce. Liberarse*. Ce sont clairement des rushes des montages de ces films[731].

On note également l'existence parmi ces boîtes d'un court métrage de fiction qui a comme sujet l'évolution de la violence urbaine. Ce film n'a été reconnu par aucun des cinéastes interrogés qui développaient des activités à l'époque. Pourtant, d'après le témoignage de Ricardo Fleiss, il rappelle l'esthétique et les modalités satiriques utilisées à l'époque pour aborder les problèmes sociaux, très caractéristiques du style utilisé par ce groupe de producteurs. La présence d'un court métrage de fiction et les affirmations de Ricardo Fleiss à propos de ses modalités satiriques, montrent de quelle façon les caractéristiques traditionnellement attribuées à ce réseau de cinéastes, qui se consacrait fondamentalement au genre documentaire, ne permettent pas de mettre en valeur l'analyse des différentes stratégies cinématographiques mises en place à l'époque.

[730] Notre traduction : « nous avions un problème ... de bruit de la rue, nous avons donc dû couvrir toutes les fenêtres de cet espace où nous avons enregistré, avec du papier journal ... Nous avions un enregistreur *Nagra*, qui appartenait à l'université, c'était comme la huitième merveille du monde à cette époque, tout le monde nous regardait avec envie dans les yeux. » Tournages de Ricardo Pereira, *op. cit.*

[731] Voir le film dans « Boîtes sans indentification, trouvées aux Archives générales de l'Université de la République, contenant des films militants, produits dans les années 1960 » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
.

Photogrammes du court métrage de fiction sans titre, identifié entre les rushes des films montés à l'ICUR entre 1968 et 1969. Archives générales de l'Université de la République.
[Image 37]



Photogrammes du court métrage de fiction sans titre, identifié entre les rushes des films montés à l'ICUR entre 1968 et 1969. Archives générales de l'Université de la République.
[Image 38]

Du point de vue des conditions de la production cinématographique et malgré les polémiques internes à l'ICUR mentionnées précédemment, divers films produits par le département cinématographique de *Marcha* entre 1968 et 1969, comme *Me Gustan los Estudiantes*, *Liber Arce. Liberarse* ou *Uruguay 1969 : el problema de la carne* ont été montés et

édités dans de cette institution, tant que Mario Handler avait été responsable de son laboratoire cinématographique. Cette infrastructure était disponible dans le pays et son emplacement à la Faculté des Humanités et des Sciences de l'Université de la République permettait le développement d'activités associées à la formation, à l'expérimentation et à la production culturelle. Cette nouvelle génération était motivée par la création de produits culturels qui témoignaient de la crise politique et sociale croissante, dans un contexte de répression accrue de la part de la police et des militaires. Mario Handler, lui-même, a déclaré dans plusieurs interviews qu'il avait réalisé l'édition de *Me Gustan los Estudiantes*[732] pendant la nuit de façon artisanale. « Yo no sabía qué hacer », dit Handler. « Entonces terminé editándolo en la Facultad de Humanidades, de noche, es decir el ICUR, y me llevó como quince días a mano... con gillette »[733].

Parmi les accusations formulées par le directeur de l'institut Rodolfo Tálice, analysées dans les sections précédentes, en figurait une faisant allusion à la présence irrégulière de personnes extérieures à l'institution dans le cadre de la production de ces films. Ces accusations n'ont pas été prouvées par le Service juridique de l'université, car ces activités faisaient partie de la formation en laboratoire et des tâches expérimentales menées dans le cadre de l'activité d'enseignement de Mario Handler[734].

La résurgence des mesures répressives du gouvernement de Pacheco Areco, les perquisitions successives effectuées dans les locaux de l'université et l'assassinat du premier étudiant à la mi-août 1968, ont fait de l'Université de la République l'un des acteurs de la dénonciation de la crise démocratique. L'historienne Vania Markarian a montré comment les débats du Conseil d'administration de l'Université au cours de l'année 1968 sont passés de questions liées aux structures universitaires et à l'avenir de l'institution, à la mise à l'ordre du jour de questions politiques liées à la crise institutionnelle du pays. Les activités de production de ces films, au-delà des résistances du directeur de l'institut, se sont donc insérées dans un

[732] Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[733] Notre traduction : « Je ne savais pas quoi faire [...] Ensuite, j'ai fini de monter le film à la Faculté des Humanités et des Sciences, la nuit, là où était l'ICUR, et il m'a fallu environ quinze jours ... avec une gillette. » Interview par le Collectif Mémoires Magnétiques et Ignacio Seimanas de Mario Mario Handler, Mario Jacob et Walter Tournier, déposé aux Archives générales de l'Université, Montévidéo, 2017.

[734] Instruction de service, fonds d'archives administratives de l'ICUR, Boîte 8, Archives générales de l'Université, 1969-1970.

contexte universitaire de soutien aux manifestations d'opposition aux mesures de plus en plus répressives du gouvernement[735].

Me Gustan los Estudiantes a été terminé en 1968, avec le soutien économique du département cinématographique de *Marcha*, et diffusé au festival tenu par l'hebdomadaire cette année-là. Les tournages datent de l'année précédente et ils ont été réalisés dans le contexte de la visite en Uruguay du président américain Lyndon Johnson, lors de la Conférence des présidents organisée à Punta del Este (Maldonado). Mario Handler et Ugo Ulive avaient maintenu des contacts avec la Fédération des étudiants universitaires d'Uruguay (FEUU) qui les avaient informés des manifestations éclair qui devaient avoir lieu pour protester contre la visite du président des États-Unis. Ils décident alors de filmer les manifestations étudiantes et Mario Handler se déplace imprudemment, raison pour laquelle un policier détruit sa caméra Bolex qui était presque neuve.

José Wainer a affirmé que les images des manifestations étudiantes étaient « las tomas póstumas de una cámara que por haberlas registrado tuvo un fin heroico, consecuente con el destino que su dueño le había dado »[736]. Le cinéaste ne se rappelle pas comment ils avaient réussi à obtenir l'autorisation pour entrer, en tant que cinéastes à la Conférence des présidents de Punta del Este, alors que l'accès y avait été refusé à des personnalités éminentes de la production cinématographique qui travaillaient pour des agences internationales, comme Ferruccio Musitelli. En raison de la destruction de la caméra Bolex, il avait fallu louer un autre équipement Filmo de qualité inférieure[737]. Pour cette raison, les scènes d'étudiants ont une définition nettement meilleure à celles filmées à la Conférence des présidents. Le contexte du tournage de *Me Gustan* en 1967 coïncide avec d'importants changements survenus dans l'organisation du Festival de *Marcha* de la même année et se déroula dans un climat propice aux manifestations culturelles politiquement engagées, auxquelles adhérait la plupart des partisans de gauche à ce moment-là.

Mario Handler a déclaré à plusieurs reprises qu'il avait initialement l'intention de

[735] V. Markarian, *op. cit*., p. 1-11.
[736] Notre traduction : « les images posthumes d'une caméra qui, pour les avoir enregistrées, avaient un objectif héroïque, compatible avec le destin que son propriétaire lui avait donné. » J. Wainer, « Cinéma National. Possibilités et urgences » dans *Marcha*, Montévidéo, nº 1413, 02/08/1968, p. 19.
[737] Interview de Mémoires Magnétiques, *op. cit*.

diffuser un journal télévisé de contre-information. Comme nous le verrons plus tard, le projet de production d'informations est toujours en cours tout au long de cette période. Ç'a été l'un des moteurs de la création d'un département cinématographique en 1968 et de la Cinemateca del Tercer Mundo un an plus tard. Ce réseau de cinéastes cherchait à suivre l'exemple et à collaborer avec l'Institut Cubain d'Art et Industrie Cinématographique (ICAIC), qui diffusait déjà un important journal télévisé, dirigé par Santiago Álvarez, l'un des principaux canaux d'information alternative des circuits du Nouveau cinéma latino- américain[738]. En Uruguay, les films cubains importés par Walter Achugar pour les Festivals de *Marcha* et les projections au Cinéma *Renacimiento* s'étaient nourris des nouvelles productions de l'Institut cubain ICAIC.

Dans l'interview accordée à Concari, Mario Handler dit avoir envoyé le résultat des tournages à Santiago Álvarez pour qu'il les développe et que, l'année suivante, les films étaient revenus par l'intermédiaire de Walter Achugar. Par ailleurs, Mario Handler explique que l'inscription initiale *Alto Verde* qui apparaît dans les premières images du film répond au fait que le film vierge avait été fourni pour le tournage et développé par les Cubains, dans la mesure où le but initial était de collaborer, en fournissant des informations pour les nouvelles d'ICAIC[739]. Sur ce point, Mario Handler fait la déclaration suivante : « un año antes, me encontré con Alfredo Guevara, el jefe del ICAIC, en el Festival de Viña del Mar (...) entonces arreglamos de que él me iba a mandar material virgen para el noticiero de Santiago Álvarez. Unas latas así, que me trajo Achugar de contrabando. Todo siempre de contrabando. Era lo clásico (...) era básico y oriental »[740]. Finalement, comme lors de tentatives ultérieures, ces films ont fini par devenir un court métrage, en raison des difficultés techniques de réalisation pour en faire des actualités.

Le film opposait les manifestations étudiantes ainsi que la répression policière de Montevideo en 1967 à la Conférence des présidents à Punta del Este. Comme nous l'avons indiqué, il était accompagné d'une bande musicale réalisée par Daniel Viglietti à partir des

[738] I. Del Valle Dávila, *Le Nouveau Cinéma Latino Américain,* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015 et J. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversation with filmakers*, Austin : Texas University Press, 1986.

[739] Informations données par Mario Handler pendant la numérisation du film au Laboratoire de Préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université en 2017.

[740] Notre traduction : « un an auparavant, j'avais rencontré Alfredo Guevara, le responsable de l'ICAIC, au Festival de Viña del Mar ... alors, nous nous sommes arrangés pour qu'il m'envoie du matériel vierge. Quelques petites boîtes comme ça, m'ont été apportées par Achugar en contrebande. Tout était toujours en contrebande. C'était classique… c'était basique et oriental [uruguayen]. » Interview de Mémoires Magnétiques, *op. cit.*

chansons *Me Gustan los Estudiantes* de Violeta Parra et *Vamos Estudiantes* de Viglietti. La musique renforçait le contraste entre les scènes. Les chansons se déroulent pendant les manifestations étudiantes et s'interrompent brusquement dans les scènes qui concernent la réunion des autorités. Mario Handler a souligné que l'inscription des crédits dans le film avait été faite à la main et ne mentionnait pas le nom d'Ulive, en veillant aux informations enregistrées et en alerte par le contexte d'époque[741].

Le contexte du tournage et de la production de *Me Gustan los Estudiantes* est lié au changement d'orientation des festivals organisés par *Marcha*. Jusqu'en 1966, ces festivals présentaient une sélection des films qui avaient obtenu les meilleures critiques de l'hebdomadaire l'année précédente. À partir de 1967, la contribution de films militants et politiques proposés par Walter Achugar, produits dans des circuits différents de ceux qu'il diffusait traditionnellement dans les cinémas uruguayens, a changé le profil du festival.

En décembre 1965, Mauricio Müller (sous le pseudonyme de *Mansilla*) avait interviewé Walter Achugar, qu'il a présenté comme « un joven productor de cine uruguayo (si, productor de cine y uruguayo) »[742]. Il ne fait aucun doute que l'installation d'une société de distribution de films en Uruguay au milieu des années 1960 était une entreprise risquée, si l'on se souvient du conflit entourant la distribution des films, analysé dans la deuxième partie. L'intervieweur soulignait que l'enthousiasme de Walter Achugar et la richesse de ses récits ne laissaient pas de temps d'évoquer les vingt-sept années de sa vie, pendant lesquelles il avait déjà voyagé trois fois en Europe et visité l'Afrique, entraîné par une cinéphilie et un intérêt pour les nouvelles tendances dans le monde, peu connues alors en Uruguay.

L'article a été publié à l'occasion de la visite faite par Walter Achugar à la *Revue Mondiale des Festivals d'Acapulco* pour présenter l'un des films qu'il parrainait, *Crónica de un niño solo,* du réalisateur argentin Leonardo Favio. L'événement mexicain réunissait des films primés dans d'autres festivals. *Crónicas* avait reçu le prix spécial du jury pour le réalisateur et le prix de la critique du meilleur film au VII[e] Festival de Mar del Plata[743].

---

[741] H. Concari, *op. cit.*, p. 59.
[742] Notre traduction : « un jeune producteur de films, Uruguayen (oui, producteur de film et Uruguayen) ». Mansilla, « Lo que cuenta Walter Achugar. Un uruguayo en Acapulco » dans *Marcha*, Montevideo, nº 1287, 31/12/1965, p. 21.
[743] *Idem*.

À cette époque, Walter Achugar avait déjà assisté à plusieurs événements remarquables du cinéma mondial comme Cannes ou Pesaro et il exprimait dans l'interview son engagement dans les différents réseaux de diffusion de films. Dans cet échange, une personnalité qui connaissait la logique commerciale du cinéma dans le monde, donnait sa vision des possibilités de la cinématographie aux niveaux local et régional et expliquait sa vision politique devant la nécessité de diffuser un nouveau cinéma portant sur la réalité latino-américaine et les formes d'oppression dans le monde moderne. Walter Achugar, producteur et homme d'affaires, signalait « le jeu des festivals ». L'exemple de la présentation de *Crónicas* à Rome où « volvió a cotejarse con *Indifferenti*, aventajándole esta vez y en cancha locataria. Así es el juego »[744]. En tant qu'entrepreneur et bon connaisseur des logiques de concurrence pour la mise en circulation d'un produit sur le marché du film, Walter Achugar analysait les nouvelles politiques publiques du Mexique en matière de cinéma et montrait leurs nettes différences avec la situation locale à cette époque. Il affirmait à propos du Mexique :

> Ahora han puesto gente joven muy inteligente, muy capaz en la Dirección de Cinematografía, que regula todo, producción, distribución, Festivales como (el) licenciado Moya Palencia ... Vea por ejemplo lo del Cine Nuevo Mexicano. Se vieron allí seis obras de interés todas. Fueron hechas con facilidades, los técnicos de estudios y laboratorios donaron su labor para que los realizadores tengan su chance. Invalorable auspicio oficial; se busca y estimula al director joven[745].

Derrière l'homme d'affaires et le connaisseur de la politique, s'exprimait un goût et une sensibilité pour les nouvelles manifestations du cinéma de combat. Il soulignait que « había un film muy peleador, muy antiimperialista, que gustó mucho allí. Lo único, le pidieron cambiar el título por *La fórmula secreta* (se llamaba *Coca Cola en la sangre*) », ajoutant qu'il profiterait de l'arrivée anticipée de ces films à Mar del Plata pour les apporter et les présenter à Montevideo[746].

---

[744] Notre traduction : « il revint pour se mettre en face de *Indifferenti*, le surpassant cette fois-ci et sur le terrain du marché commercial C'est le jeu. » *Idem*.

[745] Notre traduction : « Maintenant, ils ont mis des jeunes très intelligents, très compétents à la tête de la cinématographie, qui régissent tout, la production, la distribution, les festivals ... Voir par exemple le Nouveau Film Mexicain. Six travaux intéressants ont tous été vus là-bas. Ils ont été produits avec des installations et des techniciens, et les laboratoires ont fait le travail afin que les cinéastes aient leur chance. Commandite officielle inestimable ; elle cherche et stimule le jeune réalisateur. » *Idem*.

[746] Notre traduction : « existait un film très féroce, très anti-impérialiste, qui avait beaucoup plu là-bas. La seule chose qui leur a été demandée était de remplacer le titre par 'La formule secrète' (il s'appelait 'Coca Cola dans le sang') ». *Idem*.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Walter Achugar avait passé un contrat avec l'Université de la République pour la distribution d'*Elecciones*, ce qui lui a permis de le faire circuler en dehors du cadre universitaire où il avait été produit. Malgré la crise que cela avait provoqué au sein de l'institution universitaire, du point de vue de l'histoire du cinéma, la distribution du film représente un tournant par rapport aux possibilités de projection du cinéma politique pour de nouveaux publics.

Walter Achugar serait l'un des principaux moteurs du changement d'orientation du festival qu'organise chaque année *Marcha* depuis les années 1950. Le festival diffusait les films internationaux mieux accueillis par la critique de cette publication. Ces événements se déroulaient dans les cinémas Censa et Plaza, comptant ainsi entre 1 500 et 2 000 places par salle, ce qui impliquait une participation importante[747]. En 1966, le festival inclut dans son programme le film *Carlos.* L'introduction d'un film local était un fait sans précédent pour l'événement, qui prévoyait le début d'une nouvelle dynamique *a posteriori.*

En 1967, pendant le tournage de *Me Gustan los Estudiantes*, le festival prend une nouvelle direction. La programmation comportait principalement des films politiques et militants, dont la présence sur les panneaux publicitaires locaux était quasi inexistante. Des recherches très diverses ont mis en évidence le rôle central de ce festival, l'inscrivant dans une série d'événements organisés au cours de ces années afin de comprendre les espaces de circulation du cinéma politique en Amérique latine dans les années 1960 ainsi que l'importance du Festival de *Marcha* dans la constitution du mouvement continental du Nouveau cinéma latino-américain et de la Cinemateca del Tercer Mundo en 1969 au niveau local[748]. Au-delà du contexte politique et de la réception cinématographique, les possibilités offertes par le soutien de Walter Achugar à ces entreprises suggèrent un aspect nouveau peu analysé par la bibliographie : la possibilité de combiner des projets politiques et militants avec des initiatives associées à l'échange monétaire de biens culturels, ce qui fournirait des bases matérielles pour le développement de ces groupes de production et de projection.

Au sein de l'hebdomadaire, les critiques José Wainer et Hugo Alfaro ont joué un rôle

[747] L. Jacob, *op. cit.*
[748] C. Lacruz, *op. cit.* ; M. Villaça, *op. cit.* ; P. Alvira, *op. cit.* ; B. Tadeo Fuica, *op. cit.* ; L. Jacob, *op. cit.*

incontournable pour le changement d'orientation du Festival de *Marcha*[749]. Avec le slogan « antes que Festival de Cine, éste parecerá un acto cívico »[750], le double objectif était de montrer un cinéma autre que celui qui était traditionnellement connu dans la région et « asegurar la vigencia, es decir, la vida de nuestro Festival... para llevarlo a su Décima edición libre de toda sospecha de anquilosamiento, confirmarlo como un organismo dinámico, actual, mutable, como lo es el cine mismo de nuestros días. »[751] Cette nouvelle société avait comme objectif essentiel « el acceso masivo a una de sus ramas menos transitadas por el público de Montevideo, en cualquiera de sus niveles: el mundo de hoy, el mundo de nuestros "4 puntos cardinales", el mundo, inclusive, de nuestras páginas editoriales, tomará, por fin, formas tangibles, a través de sus ejemplos más convulsionados e inflamables »[752].

La nouveauté de la proposition nécessitait une stratégie de promotion et de publicité de l'événement mise en œuvre par l'hebdomadaire, qui cherchait à produire des attentes chez le public. Au début du mois de mai, certains titres ont été annoncés, dont notamment *Now* du cubain Santiago Álvarez, *Mayoría Absoluta* de León Hirszman, *Deus eo Diablo na Terra Do Sole* de Glauber Rocha ou le documentaire *Le Ciel et la Terre* de Joris Ivens, et d'avance en précisant que « no es todo, por supuesto; nos guardamos en la manga algunos ases, que pueden tener que ver con la Guerra de España, con las guerrillas de América Latina, con el Vietnam, con Cuba, con la guerra de Argelia, con nuestras elecciones (...) »[753].

Plusieurs de ces titres avaient été exclus du Festival du Film Documentaire et Expérimental du SODRE et cette première se présentait comme une option alternative à celle qu'avait présenté traditionnellement le festival officiel[754]. La vision critique des festivals du

[749] L. Jacob, *op. cit* et M. Villaça, *op. cit*.
[750] Notre traduction : « avant d'être un Festival Cinématographique, cela ressemblera à un acte civique ». « X Festival Cinematográfico de MARCHA » dans *Marcha*, Montevideo, nº 1352, 12/05/1967, p. 26.
[751] Notre traduction : « d'assurer la viabilité, c'est-à-dire la vie de notre festival ... d'écarter sa dixième édition de tout soupçon d'ossification, confirmé comme un organisme dynamique, courant, changeant, comme l'est le cinéma aujourd'hui. » « Hoy se ponen en venta las entradas para el X Festival Cinematográfico de Marcha » *Marcha*, Montevideo, nº 1356, 09/06/1967, p. 23.
[752] Notre traduction : « l'accès massif à l'une de ses filières les moins fréquentées par le public de Montevideo, à tous les niveaux : le monde d'aujourd'hui, le monde des "4 points cardinaux", le monde inclusif de nos pages éditoriales prendra, enfin, des formes tangibles, à travers leurs exemples les plus convulsifs et les plus inflammables. » *Idem*.
[753] Notre traduction : « ce n'est pas tout, bien sûr ; nous gardons dans notre manche des titres qui peuvent se rapporter à la guerre d'Espagne, aux guérillas de l'Amérique latine, au Vietnam, au Cuba, à la guerre d'Algérie ou encore à nos élections … ». *Idem*.
[754] Tzvi Tal, *op. cit*.

SODRE, particulièrement soulignée par José Wainer dans les pages de *Marcha*[755] , était maintenant configurée dans un projet de scénario. *Marcha* renouvelle sa critique des événements et du panneau d'affichage cinématographique existant, en proposant son propre projet.

Sans aucun doute, la combinaison entre une nouvelle production de films documentaires au niveau local, l'accès à de nouveaux films par l'intermédiaire de distributeurs alternatifs à ceux du cinéma commercial comme Walter Achugar et le consentement des critiques eux-mêmes associés à l'hebdomadaire ont abouti à ce nouveau contexte de projection cinématographique, avec la claire intention de faire une contre-proposition face aux multiples événements organisés localement au cours de la période précédente. Ils ont également annoncé que le festival chercherait à montrer « los aspectos más urgentes, más conmovedores, más ilustrativos de nuestro mundo y nuestro tiempo »[756] par le biais des documentaires sur la guerre du Vietnam, comme *Time of Locust* de l'américain Peter Gessner ou par la forte présence du Cinéma Novo brésilien avec des films de Hirszman ou Rocha.

Les billets ont commencé à être vendus dans les locaux de *Marcha* au début du mois de juin au prix de 50 pesos[757]. Une semaine avant le début du festival, il avait été annoncé dans le programme que « el éxito era previsible pero no al extremo de que – a una semana de su realización- sólo queden unos pocos, muy pocos cientos de entradas por vender. Ese remanente puede adquirirse en las oficinas de Marcha, Rincón 577, en horario continuo, de 8 a 22 horas »[758]. Outre les reprises successives du programme au cinéma *Renacimiento* et à l'intérieur du pays, le festival organise différentes opérations de publicité et de promotion. Il n'était pas question uniquement de l'acte cinématographique, mais de l'agenda du festival et de son contenu. *Marcha* soulignait que même CUTCSA, société de transport public, avait décidé de mettre en place une ligne de bus afin que les participants puissent rester jusqu'à la fin de l'événement.

Me Gustan los Estudiantes a été tourné dans le contexte de cette « chronique enthousiaste

[755] Voir la deuxième partie de ce travail.
[756] Notre traduction : « les aspects les plus urgents, les plus émouvants et les plus illustratifs de notre monde et de notre époque ». « X Festival Cinematográfico de Marcha Vietnam a la pantalla » *Marcha*, Montevideo, nº 1354, 27/05/1967, p. 25.
[757] « Los detalles » *Marcha*, Montevideo, nº 1356, 09/06/1967, p. 23.
[758] Notre traduction : « le succès était prévisible dans la mesure où il ne reste plus que quelques centaines de billets à vendre. Ceux qui restent peuvent être achetés dans les bureaux de Marcha, rue Rincon 577, de 8 h 00 à 22 h 00, sans interruption ». « Xe Festival de Marcha Se agotan las entradas » *Marcha*, Montevideo, nº 1357, 16/06/1967, p. 25.

»[759] mais il a été présenté au XI[e] Festival de Marcha en août 1968. Après le tournant de cet événement en 1967, ce festival a été entièrement consacré à la projection de films qui rendaient compte des réalités des pays du Tiers Monde. Après les présentations dans les salles à forte capacité d'accueil, comme le cinéma Plaza de Montevideo et afin de lui donner une dimension nationale, le festival s'est déplacé pratiquement dans tous les départements uruguayens, en proposant au moins une partie de sa programmation.

Lors de la campagne publicitaire intensive faite par l'hebdomadaire pour le festival, l'événement de 1968 coïncidait avec le premier assassinat d'un étudiant par la police à Montevideo. La reprise de la répression s'est manifestée, entre autres, par la clôture de *Marcha* après son édition du 15 août, un jour après la mort de l'étudiant Liber Arce. En effet, l'hebdomadaire venait de rapporter cet assasinat ainsi que les sièges successifs de l'Université de République de la part des forces répressives. Dans cette édition, la séance prévue pour le 16 août 1968 était également suspendue pour « des raisons de force majeure » , associées à une situation de deuil et de conflit latent[760].

La première de *Me Gustan los Estudiantes* a eu, dans ce contexte, une importante répercussion sur le public, particulièrement jeune, qui occupait les sièges du festival cette année-là. La présentation du film le dimanche 11 août au cinéma Plaza à 10 heures du matin a provoqué une manifestation spontanée sur la Place Cagancha, située à côté de la salle. Elle était en accord avec la mobilisation croissante qui répondait à la progression de l'autoritarisme dans le pays ainsi qu'avec l'augmentation de la violence politique dans les manifestations de rue. Mario Handler n'était initialement pas convaincu du résultat obtenu. Il a déclaré récemment que « el día anterior yo me había encargado una sola copia, sobre reversible. El original era positivo directo, entonces tenía una copia directo no? Y es eso... yo no tenía conciencia, nosotros en general no teníamos conciencia de qué es lo exitoso y qué es lo que no es (…) »[761]. Il est rapidement devenu évident que *Me Gustan los Estudiantes* contribuerait à l'agitation et à l'adhésion au mouvement social et politique qui allait en croissance. *Marcha* signalait que le

[759] Titre du livre de Gabriel Peluffo Linari : G. Peluffo Linari, *op. cit*.
[760]« Viernes 23, cine plaza, trasnoche » *Marcha*, Montevideo, nº 1415, 15/08/1968, p. 19.
[761] Notre traduction : « la veille, j'avais commandé un seul exemplaire, réversible. L'original était un positif direct, alors j'en avais une copie directe, n'est-ce pas ? Et ça y est ... je n'avais pas conscience, nous n'étions en général pas conscients de ce qui avait un impact sur le public ou pas... ». Interview de Mémoires Magnétiques, *op. cit*.

film « conmovió a un público ciertamente politizado y receptivo »[762], ce qui est possible avec un film dans lequel le cinéaste participe à l'action et « contemplar es tomar partido, y tomar partido es ante todo asumir los apremios (...) »[763]. Le film a eu un succès certain dans ce contexte et pendant les années suivantes.

Les critiques formulées par la presse à propos des films antérieurs *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) et *Elecciones* (Mario Handler et Ugo Ulive, ICUR, 1967) les années précédentes montraient une société timide vis-à-vis de la remise en cause du système, dans un contexte de préservation de certaines valeurs libérales et de la démocratie. Par ailleurs, la réception de *Me Gustan los Estudiantes* coïncidait avec un contexte de soutien aux manifestations visant à dénoncer les mesures de répression croissantes en Uruguay et en Amérique latine. Les partis classiques de gauche ainsi que la presse qui en était proche ont cherché à canaliser les préoccupations de la mobilisation, dans l'espoir de donner un sens différent à la radicalisation de leurs courants[764].

Dans le milieu universitaire, après la mort du premier étudiant en 1968 et les sièges permanents de l'institution, les craintes relatives aux films qui dénoncent la crise de la démocratie électorale ne semblaient pas se reproduire pour les films qui montraient explicitement l'installation de la violence politique dans l'espace public. La radicalisation de la confrontation documentée par le cinéma n'était pas un sujet de débat public, dans un contexte de désapprobation massive des mesures répressives du gouvernement. La grande presse n'a pas fait de commentaire critique sur le film. Seule la lettre isolée d'un lecteur de l'hebdomadaire *Marcha* intitulée « Je n'aime pas les étudiants » et signée du pseudonyme de *Plumazo* posait cette question : « ¿ cree el señor director, que los estudiantes que vuelcan autos, que prenden fuego a vehículos de trabajadores que van ganando el pan de cada día, que invierten cuadras de las ferias de Tristán Narvaja, que vuelcan, favoreciendo su desaparición, productos de la feria de Colón... el señor director piensa que están cumpliendo una función social ? »[765]. Les partis

[762] Notre traduction : « avait ému un public certainement politisé et réceptif ». « Departamento de Cine de *Marcha* » *Marcha*, Montevideo, nº 1417, 20/09/1968.
[763] Notre traduction : « contempler, c'est prendre parti, et prendre parti, c'est d'abord assumer les contraintes (…) ». « Cine nacional. Posibilidad y Urgencia » *Marcha*, Montevideo, nº 1413, 02/08/1968, p. 19.
[764] Sur la façon où les films de cette période mettent en cause la démocratie libérale voir : P. Alvira, « Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos » dans G. Torello, *Uruguay se filma*, Montevideo, Irrupciones, 2018.
[765] Notre traduction : « Pensez-vous, M. le directeur, que les étudiants qui renversent des voitures, mettent le feu à des véhicules de travailleurs qui gagnent leur pain quotidien, qui abîment les stands du marché Tristán Narvaja,, qui

classiques de gauche ainsi que des nouveaux secteurs de la société cherchaient de différentes manières à s'organiser et à contrôler l'escalade progressive de l'agitation de la jeunesse et de la violence dans la rue. Les observations de ce lecteur étaient marginales au sein de la gauche politique et sociale qui s'était manifestée contre la montée de l'autoritarisme pendant le gouvernement de Pacheco Areco.

La diffusion et l'obtention d'une copie de *Me Gustan los Estudiantes* enrichissait les matériels de propagande très diversifiés utilisés par les différentes organisations politiques et sociales ainsi que par les institutions culturelles prêtes à exprimer leur refus au recours croissant des mesures répressives. Contrairement aux autres films qui seront examinés dans cette section, pratiquement toutes les personnes ou institutions qui ont essayé de conserver des films ou du matériel de propagande ont un exemplaire de *Me Gustan los Estudiantes* en Uruguay et à l'extérieur du pays. Sa conservation est associée à un ensemble d'éléments tels que des bulletins, des épinglettes ou des symboles qui permettent à cette génération de se souvenir des actes de rébellion de jeunesse au cours de ces années. Après l'installation des dictatures dans le Cône Sud, le film a été utilisé par les organisations d'exilés et de défense des droits de l'homme pour dénoncer les régimes dictatoriaux. Simultanément, le régime dictatorial a réutilisé *Me Gustan...* pour identifier les actions en images, de la « sédition » qu'il cherchait à combattre. C'est pourtant l'un des films de l'histoire du cinéma uruguayen les plus répandus et le plus « piratés », selon son propre auteur.

Mais laissons sa réception postérieure pour retourner à la scène de sa présentation. En octobre 1968 se produit la première interdiction du Festival de *Marcha* à l'intérieur du pays. Un article annonçait « el festival cinematográfico de Marcha fue prohibido por las autoridades policiales floridenses el viernes 11 del corriente, fecha en que la muestra se iba a presentar nuevamente, luego del resonante éxito de la semana anterior. »[766] Bien que les autorités n'aient pas donné le motif de la censure, les médias locaux ont rapporté qu'en parallèle, la police avait effectué une descente à l'Institut Normal à la recherche de « documents subversifs », à la veille

les renversent, favorisant leur disparition, sont en train d'accomplir une fonction sociale ? ». « No me gustan los estudiantes » *Marcha*, Montevideo, nº 1417, 20/09/1968, p. 4.

[766] Notre traduction : « le Festival de Marcha a été interdit par les autorités de police du département de Florida le vendredi 11, date à laquelle le spectacle devait être présenté de nouveau, après le succès retentissant de la semaine précédente. » Floridense, « Nuestro Festival fue prohibido en Florida » *Marcha*, Montevideo, nº 1422, 25/10/1968, p. 3.

de l'arrivée du président Pacheco Areco dans cette ville. L'article s'achevait sur une touche ironique du journaliste qui, sous le pseudonyme de *Floridense*, notait que « mucho de ignorancia hace que estos 'guardianes del orden' también hayan empezado a escribir democracia con k y libertad con v corta »[767].

Parallèlement, le Département Cinématographique de *Marcha* est inauguré en septembre de la même année, avec l'objectif de renforcer les espaces de production de films au-delà des projections dans les festivals. À la fin du mois de septembre, un article annonçait que :

> los cambios operados en el festival marcan el proceso. Del festival *artístico*, al combativo, al esclarecedor de los grandes temas, o del gran tema y sus variaciones: las luchas por la liberación de los pueblos del Tercer Mundo. Y del festival *exhibidor*, al que produce además de exhibir. Porque ¿cómo empeñarnos en dar la realidad latinoamericana, y no dar nuestra realidad ? »[768]

Cet article précisait qu'avec les ressources provenant du festival, *Marcha* avait collaboré à la coproduction pour la finalisation de *Me Gustan los Estudiantes*. L'article qui annonçait la création du Département cinématographique de l'hebdomadaire *Marcha* reconnaissait que *Carlos* et *Elecciones*, produits à l'ICUR, avaient ouvert la voie pour la recherche de stratégies indépendantes de production de films. Il annonçait aussi une nouvelle production, le *Film de Marcha*, dans lequel des actualités seraient présentées comme « la inmensa demostración de afirmación y duelo que fue el entierro de Liber Arce » ou « algunos de los grandes problemas del interior », mettant ensemble des tournages faits par Mario Handler et Ferruccio Musitelli[769].

Le contexte de production de *Me Gustan los Estudiantes* montre les différentes dimensions des processus de transformation du cinéma politique. Les six minutes du film synthétisent des niveaux d'analyse distincts. Le film montre des scénarios de conflit et d'appropriation des espaces publics et universitaires de la part des étudiants. La mobilisation

---

[767] Notre traduction : « beaucoup d'ignorance fait que ces 'gardiens de l'ordre' ont également commencé à écrire démocratie avec *k* et liberté avec *v.* » *Idem*.

[768] Notre traduction : « les changements apportés au festival marquent le passage du festival 'artistique' au combatif en passant par l'éclaircissement des grands sujets ou le grand sujet et ses variations : les luttes pour la libération des peuples du Tiers Monde et le festival 'expositeur' et producteur de films. Car comment pouvons-nous nous efforcer de montrer la réalité latino-américaine sans montrer notre propre réalité ? ». « Departamento de cine...», *op. cit.*

[769] Notre traduction : « l'immense manifestation d'affirmation et de deuil qui avait été l'enterrement du Liber Arce » ou « certains des grands problèmes de l'intérieur du pays ». *Idem*.

croissante des jeunes, leur radicalisation politique et leurs nouvelles formes d'action sur la scène publique s'expriment au long du court métrage. Du point de vue de son processus de production, la mobilité entre les espaces interuniversitaires et d'autres hors de la sphère institutionnelle se présente comme une autre caractéristique du film. Finalement, le projet a été réalisé grâce aux réseaux de contacts associés au développement du cinéma à Cuba et au développement des tendances du Nouveau cinéma latinoaméricain, ce qui montre une ouverture dans l'espace régional.

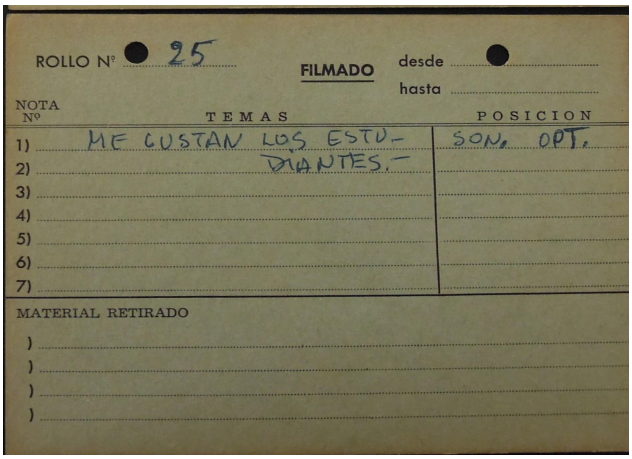
À son tour, le film a fait l'objet d'une analyse dans le cadre de recherches portant sur la compréhension des processus de radicalisation politique au cours des années 1960, sur la relation entre les manifestations culturelles de la nouvelle gauche et le développement de la violence politique et enfin sur la réutilisation des images de la violence politique par les régimes dictatoriaux pour justifier leurs actions répressives.

Photogrammes de *Me Gustan los Estudiantes*. Archives privées de Mario Handler. Copie du film déposée à la Cinemateca Uruguaya et copie numérique Archives générales de l'Université de la République.
[Image 39 et 40]

En dépit de l'existence de plusieurs copies de *Me Gustan los Estudiantes* dans des dépôts d'archives et de collections particulières très divers, seules des copies 16 mm ont été identifiées. Ce sont des copies d'exposition typiques des réseaux liés aux activités sociales, culturelles et militantes. D'après la comparaison entre les fiches produites par la Cinemateca del Tercer Mundo, au début des années 1970, et les catalogues postérieurs à la dictature de la

Cinemateca Uruguaya[770], les copies conservées par la Cinemateca Uruguaya peuvent clairement correspondre à ce qui avait été conservé par la Cinemateca del Tercer Mundo avant la dictature et déposé par Mario Jacob à la fin des années 1980. Les boîtes de *Me Gustan los Estudiantes* figurent à la Cinemateca Uruguaya comme une partie des archives de cet auteur. Le critère de catalogage postérieur d'une cinémathèque a probablement donné la priorité à la figure de l'auteur, en favorisant les activités de projection. En revanche, les boîtes semblent provenir des archives conservées par la Cinemateca del Tercer Mundo.

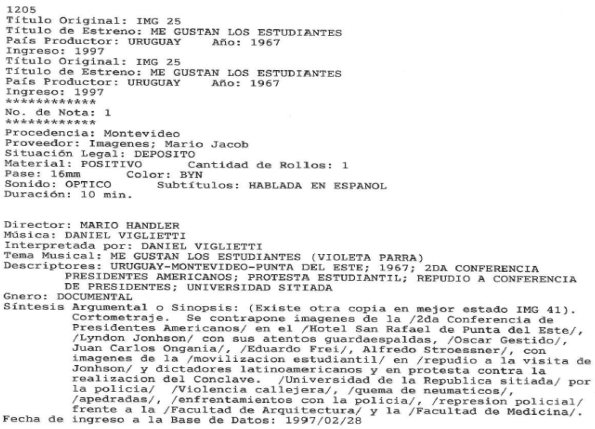
Les caractéristiques techniques du son sont en effet les mêmes et le type de boîtes utilisées coïncide aussi avec les boîtes des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo. À l'époque, les boîtes de films achevés et celles des rushes étaient cataloguées ensemble, cependant, la conservation dans une cinémathèque après la dictature a obligé à refaire le catalogage, en distinguant les titres des films achevés, des autres boîtes de rushes. Cela donne une nouvelle signification à des films qui appartenaient à un fonds d'archives et faisaient partie de projets militants dans lesquels l'œuvre en elle-même faisait partie d'un objectif plus large. Son catalogage par auteur permet *a posteriori* de souligner le rôle des procédures d'inventaire et de catalogage dans la construction sociale et culturelle de ce qui doit être conservé et valorisé.



Fiche des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo produite au début des années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées aux Archives générales de l'Université de la République.

[Image 41]

[770] Voir : Annexe papier : Comparaison des fiches produites par la C3M (années 1970), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)

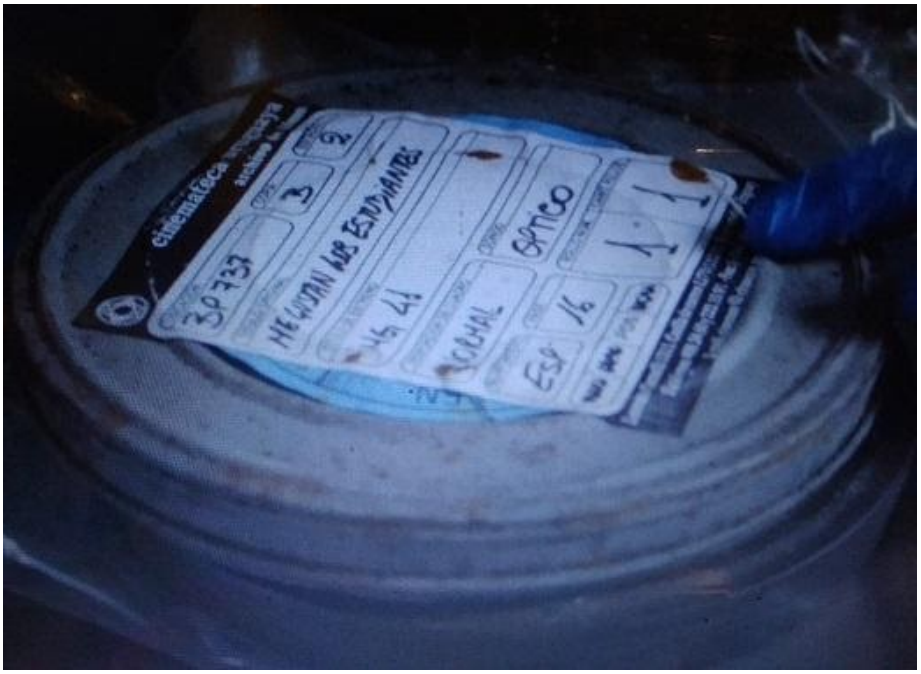


1205
Título Original: IMG 25
Título de Estreno: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES
País Productor: URUGUAY Año: 1967
Ingreso: 1997
Título Original: IMG 25
Título de Estreno: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES
País Productor: URUGUAY Año: 1967
Ingreso: 1997
****
No. de Nota: 1
****
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imagenes; Mario Jacob
Situación Legal: DEPOSITO
Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1
Pase: 16mm Color: BYN
Sonido: OPTICO Subtítulos: HABLADA EN ESPANOL
Duración: 10 min.

Director: MARIO HANDLER
Música: DANIEL VIGLIETTI
Interpretada por: DANIEL VIGLIETTI
Tema Musical: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES (VIOLETA PARRA)
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PUNTA DEL ESTE; 1967; 2DA CONFERENCIA PRESIDENTES AMERICANOS; PROTESTA ESTUDIANTIL; REPUDIO A CONFERENCIA DE PRESIDENTES; UNIVERSIDAD SITIADA
Gnero: DOCUMENTAL
Síntesis Argumental o Sinopsis: (Existe otra copia en mejor estado IMG 41). Cortometraje. Se contrapone imagenes de la /2da Conferencia de Presidentes Americanos/ en el /Hotel San Rafael de Punta del Este/, /Lyndon Jonhson/ con sus atentos guardaespaldas, /Oscar Gestido/, Juan Carlos Ongania/, /Eduardo Frei/, Alfredo Stroessner/, con imagenes de la /movilizacion estudiantil/ en /repudio a la visita de Jonhson/ y dictadores latinoamericanos y en protesta contra la realizacion del Conclave. /Universidad de la Republica sitiada/ por la policia/ /Violencia callejera/, /quema de neumaticos/, /apedradas/, /enfrentamientos con la policia/, /represion policial/ frente a la /Facultad de Arquitectura/ y la /Facultad de Medicina/.
Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/28

Fiche du catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1997, lors du dépôt des films de la Cinemateca del Tercer Mundo fait par Mario Jacob à la fin des années 1980.

[Image 42]



Boîte du film *Me Gustan los Estudiantes* en dépôt de la Cinemateca Uruguaya et numérisée par le Laboratoire de préservation audiovisuelle en 2017.

[Image 43]

Les témoignages de Mario Handler indiquent l'existence d'une rallonge réalisée en 35 mm, mais celle-ci n'a pas pu être identifiée au cours de la présente recherche. En général, ce sont des films détériorés par leurs multiples projections, ce qui montre la large diffusion du film

au fil des années. Du point de vue de sa conservation, sa mémoire a été maintenue grâce à la multiplication des copies 16 mm. L'absence de la copie 35 mm symbolise à quel point cette mémoire cinématographique reste vivante du point de vue social, mais elle n'a pas trouvé de place dans ce que les institutions publiques ont décidé de préserver de leur passé en Uruguay.

2.a.ii. Refusila et l'expérimentation visuelle

Parallèlement aux activités de production de *Me Gustan los Estudiantes* au département cinématographique de *Marcha*, un groupe lié à la Faculté d'Architecture, appelé plus tard Groupe Expérimental de Cinéma commence à se réunir à la suite de l'appel lancé par Dardo Bardier, étudiant de cette faculté. Selon divers témoignages[771], Dardo Bardier avait recherché dans la bibliothèque de la faculté les noms de tous les étudiants qui avaient récemment emprunté des livres sur le cinéma et les avait invités à se rencontrer et à former une équipe de production cinématographique. L'anecdote s'insère dans ce cycle de nouvelles pratiques associées aux intérêts artistiques et politiques, par le biais de nouvelles formes d'organisation et de productions culturelles provenant de structures informelles et extérieures aux partis et organisations classiques.

Au cours de ces réunions qui se tenaient à la cantine de la Faculté d'Architecture, Dardo Bardier rencontre Walter Tournier, Gabriel Peluffo, Rosalba Oxandabarat, Alicia et Lucia Seade, Alfredo Echaniz et Daniel Erganian, entre autres[772]. Rosalba Oxandabarat raconte dans le film *C3M* qu'ils avaient été influencés par les films montrés par les festivals de *Marcha* et qu'ils voulaient faire leur propre réalisation sur les événements relatifs aux mobilisations de l'année 1968. À cette époque, Dardo Bardier possédait deux caméras de cinéma et conjointement avec le reste du groupe, il commence à filmer en autodidacte. Selon Walter Tournier, ils ont fait *Refusila* « con lo que podíamos (...) alguna cámara y película 16mm que conseguimos por ahí y mucha foto (…) »[773] Le film a été présenté à la Faculté d'Architecture et les membres du Groupe Expérimental de Cinéma ont demandé au ciné-club de *Marcha* de le

[771] L. Jacob, *C3M Cinemateca del Tercer Mundo*, Montevideo : MJ Productions, 2011.
[772] *Idem*.
[773] Notre traduction : « avec ce que nous pouvions ... une caméra et une boîte de film de 16 mm que nous avons obtenues et beaucoup de photos … » Interview de Mémoires Magnétiques, *op. cit*.

voir et de donner son opinion, et il a été bien reçu[774].

Il s'agit d'un documentaire de sept minutes produit entre 1968 et 1969, dans lequel les voix d'une femme et d'un homme présentent, comme dans une émission de radio, une chronologie des principaux événements de 1968. Ils parlent de la montée de la crise économique, des mesures répressives du gouvernement de Pacheco Areco, des réponses des organisations sociales face à cette situation ainsi que des événements bouleversants comme la mort des étudiants tués par la police à la fin de 1968. Dans la première partie du film figurent plusieurs enregistrements de la vie urbaine ainsi que de la vie rurale, cherchant ainsi à montrer les contrastes entre les différentes classes sociales, les situations de famine, de pauvreté sans oublier le deuil après la mort de jeunes étudiants. Après la présentation chronologique, différentes pièces de musique accompagnent des images de la confrontation sociale destinées à présenter les réponses à la situation de crise décrite dans la première partie du film. La deuxième partie présente des jeux visuels expérimentaux réalisés à partir de photographies fixes qui mettent en images les conflits sociaux. Le film a été signé par le Groupe Expérimental de Cinéma (GEC), sans faire mention du nom des auteurs mais en précisant qu'il était le fruit d'un travail collectif. Dans les premières images, un policier portant une arme était confronté à des manifestants brandissant une pancarte de protestation. Le film remercie « a los compañeros que colaboraron, y en especial a quienes realizaron la parte musical »[775], montrant ainsi qu'il s'agissait d'une activité directement liée au militantisme culturel et solidaire, en faveur de la réalisation d'un cinéma de contestation politique.

Bien que ce film ait été moins commenté et diffusé ; nous remarquons qu'il représente une synthèse de divers éléments intéressants concernant les intentions de ces cinéastes à l'époque. En premier lieu, bien qu'il s'agisse d'un format plus expérimental, l'allusion à un

[774] *Refusila* (Dardo Bardier, Walter Tournier, Rosalba Oxandabarat, Daniel Erganian, Pola Alonso, Alicia Seade et Alfredo Etchaniz, Group Expérimental de Cinéma, 1969). Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

[775] Notre traduction : « les collègues qui avaient collaboré et notamment ceux qui avaient joué la partie musicale ». *Refusila* (Dardo Bardier, Walter Tournier, Rosalba Oxandabarat, Daniel Erganian, Pola Alonso, Alicia Seade et Alfredo Etchaniz, Group Expérimental de Cinéma, 1969). Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

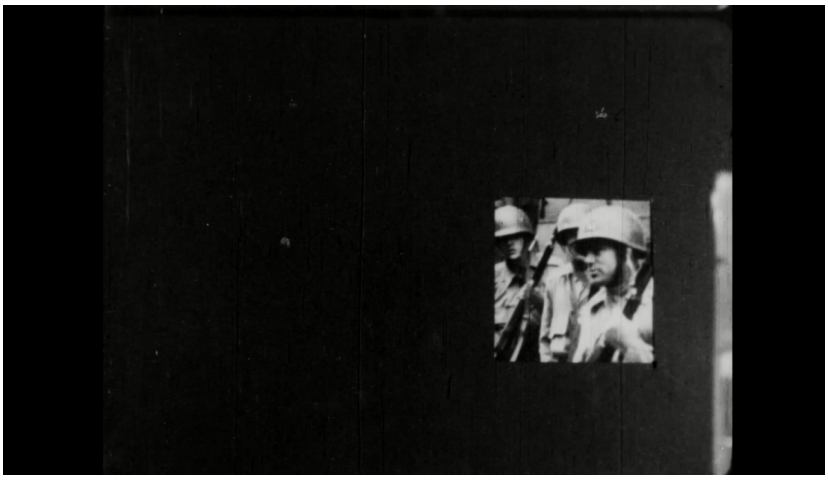
discours radiophonique et le message à caractère informatif montrent le souci latent de produire du cinéma pour contre-informer, en opposition aux nouvelles données par les médias à l'époque. De même, cette histoire suit une cadence régie par le son d'une seconde d'horloge, qui fait référence à l'accélération et à la fin d'une période historique, après l'aggravation de certains conflits sociaux. Les affrontements décrits dans la deuxième partie du court métrage étaient donc le résultat inévitable de la recherche d'un changement social profond qui mettrait fin à la crise et permettrait la naissance d'une nouvelle société.

Contrairement aux productions analysées ci-dessus, le Groupe Expérimental de Cinéma appartenait au milieu de la Faculté d'Architecture, fortement lié à la production artistique de cette époque et aux nouvelles tendances des arts visuels. Gabriel Peluffo Linari qui a intégré le Groupe Expérimental de Cinéma a récemment étudié les processus d'autonomie du domaine artistique dans les années 1960 souligne que « se trataba de reivindicar la autonomía del arte (de sus lenguajes), respecto a toda burocracia de la política gubernamental, sin que eso implicara la renuncia a promover, en su nombre, una cultura política predicativa y solidaria »[776]. Bien que l'événement spécifique que constitue *Refusila* et la formation du Groupe Expérimental de Cinéma ne soient le résultat d'aucun des conflits successifs entre les associations qui discutaient dans le domaine artistique et que cet auteur a analysés tout au long des années 1960, c'est une expression qui est née au milieu de ces nouvelles sensibilités.

Gabriel Peluffo Linari analyse les relations entre art et politique dans la gestation de ce champ culturel autonome tout au long de la décennie. Il cite un dialogue dans le film *Refusila,* qui exprime à la fois une sensibilité politique et la nécessité d'une expérimentation plastique. Gabriel Peluffo Linari met en relation les films *Me Gustan los Estudiantes* et *Refusila* en déclarant qu'ils « utilizan recursos similares en lo que concerniente a la preeminencia del montaje (incluyendo foto fija), de alto impacto visual y poder persuasivo apoyado, además, en una banda sonora generalmente contrastante con la violencia de la imagen »[777]. Malgré les similitudes soulignées par Gabriel Peluffo Linari, ce second court métrage met en avant un jeu

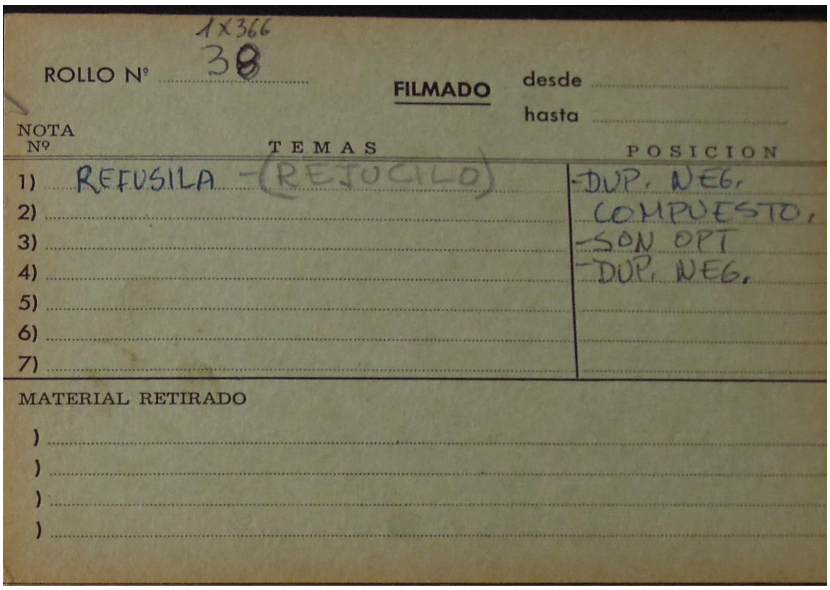
[776] Notre traduction : « qu'il s'agissait de revendiquer l'autonomie de l'art (de ses langages), vis-à-vis de toute bureaucratie de la politique gouvernementale, sans que cela implique la renonciation à promouvoir, en son nom, une culture politique prédicative et solidaire. » G. Peluffo Linari, *op. cit.*, p. 56.
[777] Notre traduction : « utilisent des ressources similaires en ce qui concerne la prééminence du montage (y compris la photographie), l'impact visuel élevé et le pouvoir de persuasion, également soutenus par une bande sonore qui contrastait généralement avec la violence de l'image. » *Idem.*, p. 112 et 113.

d’expérimentation visuel, associé au collage, à l’étirement ou au mouvement d’images fixes originales, d’une grande élaboration et composition artistiques. Le court métrage de Mario Handler est réalisé à partir de techniques d’enregistrement documentaire directe. En revanche, les deux partagent une sensibilité de l'époque, à laquelle pourraient adhérer des tendances très diverses.



Photogramme du film *Refusila*. Film déposé par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya. Copie numérique Archives générales de l'Université de la République.
[Image 44]

Il est frappant dans le film *C3M* ... en 2011, que Rosalba Oxandabarat affirme ne l'avoir revu que quarante ans après. Quant à Walter Tournier, il est choqué par le documentaire de 2011 et dit ne pas souvenir de la façon dont commençait le film ni des scènes qu'il contenait.



ROLLO Nº 1X366 38 FILMADO desde hasta

NOTA Nº | TEMAS | POSICION

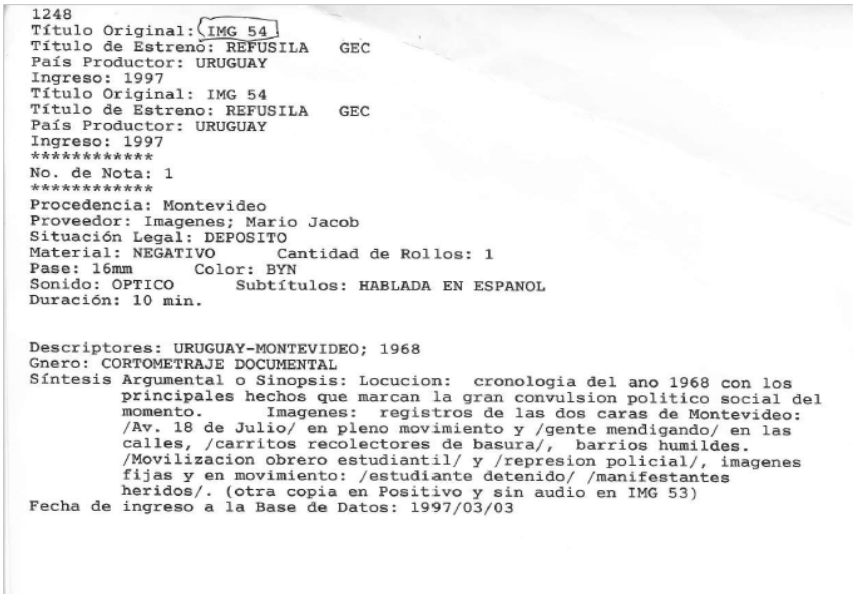
1) REFUSILA - (REJUCILO) | -DUP. NEG. COMPUESTO.
2)
3) | -SON OPT
4) | -DUP. NEG.
5)
6)
7)

MATERIAL RETIRADO

)
)
)
)

Fiches du film *Refusila* des années 1970 de la Cinemateca del Tercer Mundo. Archives privées de Mario Jacob déposées aux Archives générales de l'Université.

[Image 45]



1248
Título Original: IMG 54
Título de Estreno: REFUSILA GEC
País Productor: URUGUAY
Ingreso: 1997
Título Original: IMG 54
Título de Estreno: REFUSILA GEC
País Productor: URUGUAY
Ingreso: 1997
****
No. de Nota: 1
****
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imagenes; Mario Jacob
Situación Legal: DEPOSITO
Material: NEGATIVO Cantidad de Rollos: 1
Pase: 16mm Color: BYN
Sonido: OPTICO Subtítulos: HABLADA EN ESPANOL
Duración: 10 min.

Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO; 1968
Gnero: CORTOMETRAJE DOCUMENTAL
Síntesis Argumental o Sinopsis: Locucion: cronologia del ano 1968 con los principales hechos que marcan la gran convulsion politico social del momento. Imagenes: registros de las dos caras de Montevideo: /Av. 18 de Julio/ en pleno movimiento y /gente mendigando/ en las calles, /carritos recolectores de basura/, barrios humildes. /Movilizacion obrero estudiantil/ y /represion policial/, imagenes fijas y en movimiento: /estudiante detenido/ /manifestantes heridos/. (otra copia en Positivo y sin audio en IMG 53)
Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/03/03

Fiche du catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1997.

[Image 46]

Parmi les fichiers créés dans les années 1970 par la Cinemateca del Tercer Mundo, deux références liées à *Refusila* ont été localisées. L'une correspond au négatif et l'autre à une copie du film qui coïncide avec les deux boîtes présentes dans les archives déposées par Mario Jacob à la fin des années 1980 à la Cinemateca Uruguaya. Ce sont probablement les deux seules copies existantes. Par ailleurs, de nombreuses rushes de ce film sont conservés dans les archives que Walter Tournier a déposées aux Archives générales de l'Université. À la fin de 1969, le Groupe Expérimental de Cinéma, qui avait débuté ses activités à la Faculté d'Architecture, rejoint les membres du ciné-club de *Marcha* pour former la Cinemateca del Tercer Mundo.

2.a.iii. Uruguay 1969 : el problema de la carne et les projets de contre-information

Cecilia Lacruz, dans son analyse sur les modes de production et les pratiques cinématographiques de ce réseau de cinéastes, remarque le caractère collectif du projet. Elle montre la manière dont des stratégies collectives ont été développées afin de produire et d'utiliser des enregistrements cinématographiques pour l'élaboration de différents types de films[778]. Dans ce contexte, la volonté mentionnée précédemment de « contre-informer » apparaît dès le début de la constitution de ce réseau. Cependant, la création d'un ciné-club, en avril 1969, destiné à financer des productions de toutes sortes avait pour objectif principal de filmer des événements et des actualités du pays peu traités ou déformés par les médias. *Uruguay 1969 : el problema de la carne*[779] est un documentaire qui visait à montrer une grande grève des travailleurs de l'industrie de la viande cette année-là. En 1968, les manifestations étudiantes étaient au centre de l'attention et 1969 est marquée par d'intenses grèves, liées à la résurgence de la crise et au renforcement des mesures de libéralisation économique du gouvernement de Pacheco Areco.

Très brièvement, jusqu'au milieu des années 1960, le mouvement syndical uruguayen

[778] C. Lacruz, *op. cit*.

[779] *Uruguay 1969 : el problema de la carne* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha*, 1969). Archives privées de Mario Handler déposées aux Archives générales de l'Université. Copie en Beta, transférée au format numérique par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université. Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha eta u GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

s'était divisé en plusieurs centrales ou syndicats autonomes, dont les orientations étaient fortement influencées politiquement par les blocs de la Guerre Froide et par les courants anarchistes qui se manifestent comme « de troisième position », indépendants des deux blocs. Entre 1964 et 1966, la Convention Nationale des Travailleurs (CNT) a été créée, en tant qu'organisation syndicale unifiée. Divers éléments ont contribué à ce processus d'unification : d'une part, la recherche des alliances nécessaires pour répondre à l'évolution de la crise économique et politique du pays ; d'autre part, le fait que les partis classiques de gauche en Uruguay, communistes et socialistes, cherchaient par différents moyens à élargir leur champ d'influence et d'adhésion, afin d'établir de nouveaux fronts pour répondre aux politiques gouvernementales.

Dans les années 1940 et 1950, la tendance « neobatllista » du Parti Colorado qui avait été au gouvernement, avait mis en place les conseils salariaux. Cela a favorisé la structuration syndicale, dans la mesure où les travailleurs avaient des responsabilités en matière de négociation collective dans le cadre de l'État, ce qui renforçait ces organisations. Un possible scénario de transformation radicale de la société, inspiré par le triomphe de la révolution cubaine en 1959, nécessitait aussi d'une organisation sociale et politique solide. Le mouvement ouvrier étant un sujet clé dans les conflits avec la classe ouvrière, les détenteurs du capital économique et du pouvoir politique cherchaient à démanteler leurs organisations et c'était un objectif transversal pour les différentes tendances qui agissaient en leur sein. Au cours du XX^{e} siècle en Uruguay, la majorité des ouvriers avait tendance à adhérer aux partis traditionnels sur le plan électoral, tandis que, dans les syndicats, les positions les plus influentes étaient occupées par les dirigeants de différents secteurs de la gauche communiste, socialiste et anarchiste. Il s'agissait donc d'un champ de contestation obligatoire pour tout projet de transformation sociale et de sensibilisation aux options alternatives aux politiques gouvernementales[780].

Malgré l'intensification des conflits, l'année 1969 semble avoir mis le mouvement syndical à l'épreuve, après les grèves déclenchées dans des secteurs très divers de l'administration publique et du secteur privé, en raison d'une inflation accélérée et de la privatisation de secteurs industriels historiquement réglementés par l'État comme l'industrie

[780] Nahum, Cocchi, Maronna et Trochon, *Histoire uruguayenne. La fin de l'Uruguay libéral*, Montévidéo : EBO, 1998 et M. Broquetas, « Libéralisation économique, dictature et résistance » dans A. Fréga (comp.) *Histoire de l'Uruguay au XX^{e} siècle (1890-2005)*, Montévidéo : EBO, 2007.

frigorifique. Jusque là, le Frigorifique National (Frigonal) était l'institution régulatrice du prix de la viande et en était le distributeur exclusif à Montevideo. L'intention initiale était de diminuer l'influence des capitaux privés sur le marché de la viande. De leur côté, les travailleurs avaient droit à deux kilos de viande par jour. La fermeture du Frigonal et le renvoi massif des travailleurs ainsi que la perte des droits acquis ont déclenché l'une des grèves les plus longues de l'histoire du pays, qui, en se conjuguant avec d'autres conflits syndicaux, a entraîné une vive contestation sociale[781].

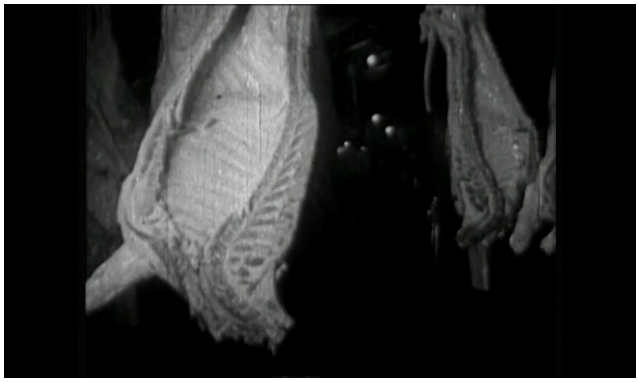
Les images du conflit dans l'industrie de la viande tournées par le ciné-club de *Marcha* faisaient partie d'un projet qui visait à faire connaître les actions menées par le syndicat pendant la grève et à diffuser des actualités filmées auprès divers sites en conflit. Cependant, encore une fois, les délais de production ont été plus longs, ce qui a abouti à un film de 20 minutes, dans lequel il était clairement indiqué qu'au moment de l'achèvement du documentaire, le conflit n'était pas encore terminé ni résolu. Plusieurs éléments ont également été introduits dans cette pièce cinématographique qui vont caractériser certains films produits au cours de la période suivante. Le premier est la présence d'un style inspiré par les programmes d'information de l'ICAIC, dans lesquels des intertitres, tout au long du film, fournissent des informations qui donnent sens aux enregistrements cinématographiques et sont présentés avant la séquence d'images. Le film commence par des informations qui rendent compte de la pertinence de l'activité d'élevage en Uruguay : « Uruguay, en amplio margen, primer país del mundo en cuanto a densidad de ganado. 38 vacunos por kilómetro cuadrado. 2,7 vacunos por habitante »[782].

Dans un contexte de conflit lié à la fermeture des entreprises publiques et à la privatisation de l'industrie de la viande, la dynamique des enregistrements silencieux, basée sur des données frappantes synthétisées dans les affiches, donne la priorité aux revendications des travailleurs, qui portent notamment sur la suppression de leurs deux kilos de viande par jour.

[781] *Idem*.

[782] Notre traduction : « L'Uruguay est, de loin, le premier pays au monde en termes de densité du bétail, 38 bovins au kilomètre carré, 2,7 bovins par habitant. » *Uruguay 1969 : el problema de la carne* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha*, 1969). Archives privées de Mario Handler déposées aux Archives générales de l'Université. Copie en Beta, transférée au format numérique par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université. Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

L’objectif était de donner la priorité aux revendications et aux besoins des secteurs d'activité, face à des problèmes de politique économique plus généraux.



Photogrammes *Uruguay 1969 : el problema de la carne*. Archives privées de Mario Handler - Archives générales de l'Université de la République.

[Image 47 et 48]

L'analyse classique de la crise cherchait à expliquer les limites du modèle agro-exportateur, sa dépendance à la demande étrangère et sa chute à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les responsables de la crise avaient également considéré l'inefficacité progressive du Frigorifique National en tant que témoin de la réglementation des prix à la consommation, lorsque les marchés ont chuté dans les années 1950. Le film présente une interprétation différente et montre les revendications des travailleurs pour ensuite expliquer la crise. Les minorités agro-exportatrices et dirigeantes étaient ainsi identifiées comme les responsables de l’échec de cette politique. Parmi les revendications spécifiques des travailleurs uruguayens à propos de la perte de leurs droits, le documentaire présente des images accompagnées d’une bannière indiquant « 500 uruguayos dominan a 2 1/2 millones de uruguayos y 500 yanquis dominan a 1500 millones de hombres »[783], ce qui tient les minorités agro-exportatrices pour responsables de la crise économique.

Dans ce contexte, les images de la violence politique urbaine déchaînée au cours de la période et les conditions de pauvreté extrême d’une grande partie de la population pourraient s’expliquer par une politique économique favorisant un nombre réduit d’hommes d’affaires, qui

[783] Notre traduction : « 500 Uruguayens dominent deux millions et demi d’Uruguayens et 500 Yankees, un milliard d’hommes. » *Idem*.

sont en accord avec les intérêts des États Unis et des puissances européennes.

Dans une deuxième partie, une voix off explique les différences qui existaient entre le Frigorifique National, les éleveurs locaux de bétail et les puissances étrangères, par rapport à l'objectif initial du projet des années 1920, qui consistait à confronter les monopoles étrangers au profit de l'industrie locale. Les explications générales de la crise progressive de l'industrie agro-exportatrice et de ses responsables locaux et étrangers s'entremêlent avec des scènes dans lesquelles les travailleurs s'organisent, donnant la parole aux protagonistes du conflit pour la défense de leurs droits. Le film ne présente aucun crédit en matière d'auteur, ce qui montre l'importance accordée par le ciné-club de *Marcha* au développement d'un travail collectif. Les adhésions au ciné-club donnaient droit à la possibilité d'assister à des cours de cinéma. L'idée était d'organiser un groupe de personnes disposées à produire des images qui « contre-informeront » la population. Mario Handler a déclaré qu'au moment de l'établissement de cette dynamique, il n'était pas question uniquement de faire des produits complets, mais de coopérer à la production d'images d'actualités sans objectif spécifique. La publicité sur cette initiative inclut des anecdotes montrant la ferme volonté des adhérents face à cette proposition, comme par exemple une femme avec a un enfant de trois mois sur le bras qui rejoint le groupe et demande la date de début des cours, et même si elle a un enfant sur le bras elle est prête à prendre la caméra de l'autre bras[784].

Uruguay 1969 a inauguré ce style de montage, établi sur des affiches explicatives et un scénario guidant le documentaire afin d'élaborer d'autres courts et moyens métrages tels que *Liber Arce. Liberarse* ou *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, C3M, 1971). Au-delà des contenus divers, un style a été mis en place pour assurer une certaine continuité. Dans ce cas, le script avait fait l'objet d'une recherche préalable de José Wainer, qui avait été utilisé par Mario Handler pour le développement du film. Contrairement à l'esprit collectif décrit ci-dessus, José Wainer espérait pouvoir participer au tournage et à la production même, selon ses souvenirs de l'événement. Son étude précédente sur la situation de l'industrie de la viande avait été prise en compte, mais sa participation était limitée à ce domaine. Mario Handler a pour sa part exprimé son mécontentement à propos de ce film, compte tenu des conditions de production précaires et de l'impossibilité de le compléter par des informations,

[784] « El cine-club de Marcha » *Marcha*, Montevideo, 25/04/1969, nº 1445, p. 27.

affirmant que le scénario réalisé par José Wainer dans ce contexte constituait sa valeur essentielle[785].

Les deux témoignages rendent compte des difficultés rencontrées pour mener à bien ce projet collectif, dont le soutien devenait de plus en plus difficile à assurer au sein de l'hebdomadaire. Pour ce film, nous n'avons eu accès qu'à une copie transférée à partir du format magnétique et conservée par Mario Handler dans ses fichiers personnels. A part des boîtes de rushes qui semblent avoir constitué les bruts de tournage et qui ont servi à monter le film, retrouvées dans les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo, nous n'avons pu accéder à aucune copie du film[786].

Nous savons que les Archives audiovisuelles du Mouvement Operaio e Democratico (AAMOD) en Italie possèdent un exemplaire du film. Compte tenu que sa version numérique n'était pas disponible, nous ne pouvions donc pas visualiser le contenu. D'après les courriers échangés avec les responsables actuels de ces archives, les copies des films uruguayens figurant dans leur collection avaient été livrées en 1971 par Arci, une association culturelle italienne issue du Parti Communiste italien qui appartenait à Unitelefilm, producteur de télévision du parti[787].

2.b. Radicalisation politique et transition vers la Cinemateca del Tercer Mundo. Liber Arce Liberarse et Marcha de los cañeros de Bella Unión

L'historienne Vania Markarian a souligné dans divers ouvrages le tournant qu'a constitué l'année 1968, dans le cycle des manifestations étudiantes contre la crise économique qui frappait le pays et la résurgence des mesures répressives du gouvernement[788]. L'auteure souligne que, depuis 1958, dans le cadre des manifestations en faveur de la cogouvernance à l'Université, les mobilisations étudiantes ont demandé le soutien du mouvement syndical pour

[785] Entretiens d'Isabel Wschebor avec José Wainer et Mario Mario Handler aux Archives générales de l'Université. 2018 et 2019.
[786] Voir : Annexe papier : Comparaison des fiches produites par la C3M (années 70), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)
[787] Entretien par mail entre Isabel Wschebor et les fonctionnaires de la AAMOD. 2018.
[788] V. Markarian, *op. cit*.

amplifier leurs demandes et se sont exprimées à différents degrés de confrontation contre les mesures répressives des gouvernements successifs. Cependant, l'année 1968 a été une période de changement à cause de certains événements nationaux et internationaux. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, après la mort subite du président Óscar Gestido à la fin de 1967, Jorge Pacheco Areco a été investi à la présidence de la République. Pacheco Areco choisit de renforcer les mesures de libéralisation économique et de répression contre les acteurs sociaux qui expriment leur mécontentement devant la progression de la crise. Il prend aussi, dès le début de son mandat, différentes mesures de censure et d'interdiction de la presse et des partis politiques et, en juin 1968, il engage un cycle de décrets incluant des mesures de sécurité qui permettaient aux forces de police d'arrêter des gens sans avoir besoin d'une commission rogatoire pour le faire. Ces mesures ont été en vigueur pendant toute la période précédant le coup d'État de juin 1973.

Les années 1968 et 1969 sont marquées par le début des actions publiques du Mouvement de Libération Nationale - Tupamaros (MLN-T). Ce mouvement reçoit un certain soutien de la part de la population en raison d'un mécontentement généralisé à l'égard de la politique du gouvernement. A l'échelon continental, vers la fin de 1967 s'est tenue à La Havane, la Conférence Internationale de l'Organisation Latino-Américaine de Solidarité (OLAS), à laquelle des représentants très divers des secteurs de la gauche latino-américaine ont participé et dont le plaidoyer en faveur d'actions de lutte armée de nature révolutionnaire a notamment influencé les processus de radicalisation politique à travers le continent. En 1967, le MLN-T venait de démarrer son activité publique, c'est pourquoi il n'a pas été représenté à cette conférence. De plus, les possibilités de guérilla en Uruguay ont été mises en question lors de cet événement.

Cependant, les actions du MLN-T menées dans les années qui ont suivi se sont inspirées de la révolution cubaine. Ernesto *Che* Guevara ou Régis Debray ont développé une théorie sur les actions armées inspirée par le modèle foquiste en Amérique latine. Ainsi, un esprit rebelle contre l'autoritarisme du gouvernement a été inculqué chez les jeunes, principalement associés au mouvement étudiant et à certains secteurs professionnels des classes moyennes, par des actions dites « robinhoodesques » des Tupamaros, menées au cours des années 1968 et 1969 : enlèvements de personnalités politiques ou économiques marquantes, attaques contre le monde

de la finance, tentative de neutralisation des forces de police dans la ville de Pando, près de Montevideo, expropriation de banques, évasions historiques de prison dans lesquelles plusieurs militants tupamaros avaient été enfermés. Il s'agit d'une époque où la filmographie de cinéastes comme Mario Handler, Mario Jacob ou encore Marcos Banchero a été sous l'emprise des actions menées par le MLN-T.

Contrairement à d'autres groupes liés au Nouveau cinéma latino-américain, dont les relations avec les organisations politiques avaient eu un caractère plus organique[789], les différents membres des organisations qui avaient précédé la Cinemateca del Tercer Mundo déclarent que leur participation au mouvement culturel et cinématographique était indépendante de leur affiliation à un parti politique quelconque. Dans un entretien collectif, Walter Tournier, Mario Handler et Mario Jacob ont déclaré : « pensábamos libremente » (Mario Handler) , « cada uno de nosotros podía militar donde quisiera (...) hacíamos lo que creíamos que era importante hacer con respecto al cine. A todos nos gustaba el cine, y más el cine político. Pero como grupo, éramos un grupo independiente. » (Walter Tournier)[790]. Dans un autre témoignage, Gabriel Peluffo a expliqué à son tour qu'il était l'un des plus jeunes membres du département cinématographique de *Marcha* et de la Cinemateca del Tercer Mundo et qu'il ignorait la forme d'engagement politique de ses camarades. Gabriel Peluffo déclare qu'il adhérait au Mouvement 26 Mars mais qu'il ignorait à quelle organisation appartenaient ses collègues.

> hasta que cuando llevan preso al *Flaco* (Tournier)... bueno Handler ya había filmado en la Cárcel del Pueblo, Liber (Bososlasco) que estaba metido hasta acá desde el principio, el *Gordo* Terra también... los principales... y al *Flaco* Tournier cuando cae preso yo me voy a Buenos Aires y cuando a él lo largan, vuelvo. Y entonces me reuní con él y me dice: 'mirá yo me tengo que ir, porque me van a volver a venir a buscar. Me voy, me voy para Argentina. Yo pensé que vos podías quedar en el lugar mío en el MLN'. [Rire de l'interviewé]. En un momento en el cual ya no quedaba nada en el MLN!. A mi ma cayó... y claro no le podía decir que no! [Rire de l'interviewé]. Y

[789] Aldo Marchesi fait mention aux activités de propagande cinématographique que la *Junta de Coordinación Revolucionaria* (JCR) avait en Argentine, ce qui lient ces productions avec le plan de propagande de diffusion d'un groupe politique organisé. A. Marchesi, *Hacer la revolución*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2019, p. 168.

[790] Notre traduction : « Nous pensions librement » (Mario Handler) , « chacun de nous pouvait faire de sa participation politique ce qu'il voulait (...) nous faisions ce que nous estimions important de faire en ce qui concerne le cinéma. On était tous des amateurs du cinéma et plus encore du cinéma politique. Mais en tant que groupe, nous étions un groupe indépendant. » (Walter Tournier) Interview de Mémoire Magnétiques, *op. cit.*

> digo 'mira Flaco dejame pensarlo'. Entonces me reuní esa noche con gente del comité del barrio de casa y todos me dijeron 'no! es una locura están todos en cana!' Entonces me volví a reunir con el Flaco y le dije... 'no mirá no, pero decime si ya me pusiste... donde estoy?' Para estar enterado y saber... Y el Flaco me dice 'no, no, no. Yo pensé en vos, pero "ta" (…)[791]

À d'autres occasions, Mario Handler racontait des faits liés à son activité politique d'alors comme, par exemple, lorsque ses camarades et lui étaient en situation de clandestinité. Ils devaient alors se « déguiser » afin de ne pas se reconnaître les uns et les autres et préserver ainsi leur identité, cependant, ils se reconnaissaient rapidement par leur voix ou les façons de parler des autres participants à la réunion. En conséquence, les moyens de sécurité mis en place par les organisations agissant alors en dehors de la légalité étaient quelque peu sui generis.

Les différentes personnes interrogées considèrent ces aspects avec beaucoup de distance. Cependant, elles reconnaissent que la scission de l'hebdomadaire *Marcha* en 1969 et la formation de la Cinemateca del Tercer Mundo sont liées à un processus de radicalisation de ce groupe de cinéastes, qui ne pouvait pas continuer dans un média qui avait toujours préservé son autonomie par rapport aux différents partis politiques tout au long de son histoire. Cette relation plus explicite entre la production cinématographique et une option politique associée à l'une des tendances de l'époque, comme le Mouvement de Libération Nationale-Tupamaros, semble avoir conditionné le maintien de ce groupe au sein de l'hebdomadaire. En ce sens, le témoignage de Mario Handler dans le film *C3M* est intéressant lorsqu'il dit : « ese Cine-Club de Marcha, finalmente, no fue aprobado, con toda la razón, por Quijano el Director de Marcha. Era una relación política que él no la quería y con toda razón, porque él no quería casarse con ningún partido político. El tenía un semanario maravilloso, que no tenía porqué estar embanderado en

[791]Notre traduction : « jusqu'à ce que *Flaco* (Walter Tournier) tombe prisonnier… À ce moment-là, Handler avait déjà filmé dans la « Prison du Peuple » (du MLN), Liber (Bososlasco) était très engagé politiquement depuis le début, le *Gros* Terra aussi ... le principal ... et le *Flaco* Tournier quand il a été arrêté j'allais à Buenos Aires et quand il fut libéré, je revins. Je l'ai rencontré et il m'a dit : 'Écoute, je dois partir, car ils vont venir me chercher de nouveau. Je pars, je vais en Argentine. Je pensais que tu pouvais rester à ma place au MLN. [Rire de l'interviewé]. À une époque où il n'y avait plus rien du MLN! Ma mère était tombée malade, mais bien sûr je ne pouvais pas dire non! [Rire de l'interviewé] . Et je lui dis 'Écoute, laisse- moi y penser'. Ensuite, j'ai rencontré des gens du comité de quartier cette nuit-là et tout le monde me disait 'non! c'est fou, ils sont tous en taule ou pourchassés par la police!' Puis je suis retourné voir le *Flaco* et lui ai dit ... Écoute, c'est non, mais dis-moi si tu m'as déjà mis quelque part, rien que pour être au courant et savoir' … » Et il me dit 'non, non, non. J'ai pensé à toi, mais t'en fais pas... Interview de Isabel Wschebor a Gabriel Peluffo Linari, Archives générales de l'Université, 2019.

ese momento con ningún grupo, y menos con un grupo algo extremista como el nuestro »[792].

Alors que les films *Liber Arce Liberarse* et *Marcha de los cañeros de Bella Unión* ont été produits par le département cinématographique de *Marcha*, leurs premières ont été présentées lors de l'ouverture de la Cinemateca del Tercer Mundo en novembre 1969. Rétrospectivement, *Me Gustan los Estudiantes* ou *Refusila* offraient un contenu clairement identifié à une sensibilité commune à l'ensemble du mouvement des jeunes. Dans le cas de *Uruguay 1969*, il s'agit d'un essai de production de contre-information pour l'ensemble du mouvement syndical qui était alors actif, en dépit de leurs différences. Dans les cas de *Liber Arce* et *Marcha de los cañeros* il existe clairement des liens politiques et symboliques avec le Mouvement de Libération Nationale - Tupamaros, ce qui pouvait difficilement être accepté par un média indépendant.

Le film *Liber Arce. Liberarse*[793] a été tourné dans le cadre des activités qui visaient à dénoncer l'avancée de l'autoritarisme dans le pays et à témoigner de la mobilisation croissante des étudiants dans ce contexte. Cecilia Lacruz reprend le témoignage d'Eduardo Terra en 1969 quand il dit :

> en el momento de la muerte de Liber Arce, que fue el primer estudiante caído, nos encontramos más de seis personas filmando sin ton ni son, ni acuerdo previo. Cada uno sintió la necesidad de salir a la calle cuando las primeras barricadas previas a la muerte de Líber Arce, las luchas estudiantiles desatadas y los enfrentamientos con la policía, hasta el momento que cae el compañero. Y ahí, en el entierro, que es un acto político en el que participaron más de 300 000 personas acompañando el féretro, nos encontramos filmando, pero así, sin ningún plan orgánico ni nada, 6 o 7 personas que algunas nos conocíamos pero que otros nos nos nos conocíamos... Entonces llegamos a un acuerdo para hacer una película reuniendo los materiales que

[792] Notre traduction : « que le Ciné-Club de Marcha, finalement, n'a pas été approuvé, à juste titre, par Quijano, le directeur de *Marcha*. C'était une relation politique qu'il n'aimait pas, parce qu'il ne voulait adhérer à aucun parti politique. Il avait un merveilleux hebdomadaire, qui n'avait pas besoin d'être impliqué à aucun groupe, et encore moins à un groupe extrémiste comme le nôtre. » L. Jacob, *op. cit.*

[793] *Liber Arce. Liberarse*, (Mario Mario Handler, Mario Jacob et Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha* et C3M, 1969). Copie conservée au Musée de la Mémoire de Montevideo, grâce à un don réalisé par l'ex-comité de défense des prisonniers politiques uruguayens dans les années 2000. Copie numérisée par le Laboratoire de préservation audiovisuelle. Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

habíamos filmado entre todos[794].

Cependant, le processus d'organisation et de montage du film est un phénomène se rattachant à la construction d'une mythification du militantisme, au cours de laquelle les étudiants tués entre août et septembre 1968 sont rapidement devenus des exemples qui, selon Vania Markarian, ont montré « la disposición de los jóvenes a darlo todo por la causa militante, una causa que trascendía ampliamente los reclamos estudiantiles hacia la promoción de cambios sociales más radicales »[795]. L'historienne a étudié la montée d'une gauche de tendances très diverses parmi les jeunes mobilisés, incluant à la fois les communistes et les secteurs radicaux dont le MLN-T se distingue.

Dans ce contexte, le film *Liber Arce* constitue ce que Vania Markarian considère comme une relecture de ces groupes plus radicaux par rapport à la figure de l'étudiant martyr dans le cadre d'un appel explicite à la lutte armée. Ainsi, des secteurs très diversifiés se sont appropriés des étudiants martyrs, en tant que « héros » de leurs propres luttes, en leur attribuant des significations différentes en fonction de leurs propres orientations politiques. Dans le cas de ce film, l'histoire était directement liée aux actions du MLN-T. Bien que les rushes conservés présentent de nombreux témoignages confirmant la participation de centaines de milliers de personnes à l'inhumation de Liber Arce ou aux manifestations et commémorations organisées dans la période qui a immédiatement suivi sa mort, le film place l'épisode dans un contexte plus large de crise structurelle. Il relie ce fait à la démystification de l'Uruguay, en tant que « Suisse d'Amérique », en abordant des scènes semblables à *Uruguay 1969* qui contrastent avec la réalité des secteurs national et international du pouvoir économique dans le domaine agro-exportateur, industriel et politique, avec des manifestations syndicales contre le chômage croissant et l'appauvrissement de la classe ouvrière. Aux considérations locales s'ajoutent les dénonciations

[794] Notre traduction : « Au moment de la mort de Liber Arce, qui était le premier étudiant mort, nous nous sommes retrouvés à plus de six personnes à filmer sans organisation ni accord préalable. Chacun a ressenti le besoin de sortir dans la rue lorsque les premières barricades précédant la mort de Líber Arce, les luttes des étudiants déchaînés et les affrontements avec la police sont apparus, au moment de la chute du camarade. Et là, lors des funérailles, événement politique auquel plus de 300 000 personnes y ont participé en accompagnant le cercueil, nous nous sommes retrouvés à filmer, mais sans plan d'organisation, six ou sept personnes, dont certaines se connaissaient déjà. Nous nous connaissions ... Puis, nous sommes parvenus à un accord pour réaliser un film rassemblant les matériaux que nous avions filmés ensemble. » C. Lacruz, *op. cit*, p. 311. «Una cinemateca para el Tercer Mundo. Entrevista a Eduardo Terra » *Revue Cine Cubano*, La Habana, ca. 1970, nº 60-65.

[795] Notre traduction : « La volonté des jeunes de tout donner pour défendre leur cause militante, une cause qui dépasse de loin les revendications des étudiants pour promouvoir des changements sociaux plus radicaux. » V. Markarian, *op. cit*., p. 99.

contre l'impérialisme nord-américain, le sous-développement et la répression policière et militaire croissante dans toute l'Amérique latine. Le film montre que les affrontements dans la rue étaient le résultat de mesures répressives et, en particulier, les interventions violentes de la police dans les bâtiments de l'Université de la République. Dans ce contexte général, le film dénonce le fait que le 12 août 1968, le policier Enrique Tegiache a tiré sur Liber Arce, provoquant sa mort deux jours plus tard.

Les cinéastes présentent Liber Arce comme « un membre des jeunesses communistes », employant ainsi un terme générique qui ne le rattache pas à un parti politique quelconque. Arce, âgé de 29 ans, était étudiant en odontologie et travaillait dans un marché de fruits et légumes, cette situation était signalée dans le film ce qui laissait entrevoir qu' il s'agissait d'une personne qui menait une vie « ordinaire ». Après ce portrait de l'étudiant, le film présente un jeu de contrastes entre des scènes de répression des soldats américains pendant la guerre du Vietnam et le tournage de l'enterrement de l'étudiant uruguayen, associant ainsi l'événement local aux conflits internationaux suite à l'offensive militaire nord-américaine dans le monde. Après les scènes des obsèques, le film montre des manifestations orchestrées par Raúl Sendic, le dirigeant du MLN-T. Il y ajoute des informations sur les actions du MLN-T et des photographies de presse de personnes assassinées, entrecoupées d'une phrase d'Ernesto *Che* Guevara, appelant directement à l'insurrection : « En cualquier lugar, que la muerte nos sorprenda, los tupamaros, bienvenida sea, que nuestro grito de guerra haya llegado hasta un oído receptivo y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los mismos cantos, con tableteos de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria »[796]. Après cette déclaration, le film s'achève avec cette phrase écrite sur le tableau d'un centre éducatif qui proclame « Arce, tu sangre no correrá en vano »[797]. Il est à noter que le film n'a pas non plus de crédits d'auteur et qu'il a été attribué à Mario Handler, Mario Jacob et Marcos Banchero, d'après le catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo réalisé au début des années 1970.

Bien que Mario Handler en ait une copie numérique, transférée à partir d'une cassette au format magnétique, nous avons constaté que la seule copie du film se trouvait dans les archives

[796] Notre traduction : « En tout lieu, cette mort nous surprend. nous les Tupamaros. On peut constater que notre cri de guerre a atteint une oreille attentive et qu'un autre bras est prêt à prendre les armes, et que d'autres hommes sont prêts à chanter les mêmes chants, avec des coups de poing. » *Liber Arce. Liberarse*, (Mario Mario Handler, Mario Jacob et Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha* et C3M, 1969).
[797] Notre traduction : « Arce, ton sang ne coulera pas en vain. » *Idem*.

du Musée de la Mémoire à Montevideo et qu'elle a été numérisée en 2018, en haute définition, par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'université. Le film a été donné par le Comité de défense des prisonniers politiques uruguayens, qui a développé en France, pendant la dictature, un grand nombre de mécanismes de dénonciation des violations des droits de l'homme dans le pays, à l'aide d'expositions et de productions audiovisuelles faites pendant la dictature en Uruguay. La copie numérisée qui se trouve en Uruguay comporte au début une mention indiquant que le film avait déjà remporté un prix au Festival Leipzig en 1969, dans un contexte très proche de sa présentation en Uruguay en novembre de la même année[798]. Il convient de noter que la copie constitue un internégatif qui peut être utilisé comme matériel d'archives pour d'autres productions du comité à l'époque.

Photogramme de *Liber Arce. Liberarse.* Archives du Musée de la Mémoire. Copie numérique faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

[Image 49]

Dans le même sens, il est indiqué que, durant cette période, Marcos Banchero a filmé la marche de l'Union des Travailleurs du sucre (UTAA) de Bella Unión, du département d'Artigas[799], jusqu'à Montevideo dans le cadre de la célébration du 1er mai. Ce syndicat s'est

[798] « El cine ganador en Leipzig» *El Popular*, Montevideo, 29 novembre 1969, p. 6. L'annonce du journal confirme que la nouvelle du prix fut donnée quelques jours après la fondation de la C3M.

[799] *Marcha de los cañeros de Bella Unión* (Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1968). Copie qui appartient aux Archives de la Cinémathèque du Tiers Monde déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université. Voir le film dans « Films réalisés au Département cinématographique de Marcha et GEC

mis en place avec l'appui de Raúl Sendic, l'un des principaux dirigeants du MLN-T et il était très proche de cette tendance politique. Émanant du monde paysan, les demandes de ce syndicat ont constitué un contrepoint par rapport aux conflits classiques du mouvement syndical dans la capitale uruguayenne. Il n'existe qu'un seul exemplaire de ce film et il est très endommagé. C'est une boîte qui provient des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya. Pour sa numérisation il a fallu restaurer le matériel filmique pour pouvoir obtenir un nouvel exemplaire numérisé.

Au fur et à mesure que cette thèse s'est mise en place, Ignacio Seimanas et Jaime Vázquez ont mis au point au Laboratoire de préservation audiovisuelle un système de numérisation de films photochimique en 35 mm, 16 mm et 8 mm, à partir de la réutilisation d'un ancien télécinéma Rank Cintel. Le système mécanique de transport du film prend beaucoup de soin chaque film au moment de la numérisation, dans la mesure où il ne se sert pas des perforations du films, comme dans le cas des projecteurs classiques. Ignacio Seimanas et Jaime Vázquez ont intervenu le moteur du télécinéma pour contrôler la vitesse de passage du film et ont installé un caméra photographique de 24 mégapixels sur la fenêtre où passe chaque photogramme, qui est illuminé par un système maîtrisant de lumière led froide et chaude. Les caméras ont beaucoup évolué et aujourd'hui on se sert d'une caméra Flir, principalement utilisée dans les laboratoires scientifiques, avec un optique macro. La caméra est tout simplement le support d'une plaque photoélectrique CMOS, qui renvoie les informations de la capture photographique à un ordinateur. Une plaque Arduino assure le contrôle du système général.

On signale également que, dans la mesure où la caméra utilise une monture C, ce qui est difficile à trouver en Uruguay, la seule possibilité d'installer un macro était de réutiliser celui que Ferruccio Musitelli avait dans sa caméra Bolex dans les années 1960 avec des extensions pour réussir une optique macro. C'est-à-dire que la famille Musitelli nous a cédé l'optique nécessaire pour mettre au point le système. C'est un système qui nous permet aujourd'hui de numériser une gamme très diversifiée de format photochimique et d'avoir un contrôle global, pour pouvoir faire des numérisations de film qui sont très endommagés. C'est dans ce cadre que

qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo et qui font partie du Catalogue C3M » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

Marcha de los cañeros de Bella Unión a pu être récemment récupéré. Cela constitue un exemple de comment le travail réalisé pendant cette thèse, relatif à la patrimonialisation du cinéma, s'est combiné avec des stratégies de mise en place de cette récupération, en constituant ainsi un scénario proprement dit du processus de fabrication de ce patrimoine. L'objectif étant de pouvoir ouvrir de nouvelles questions dans le champ de la recherche sur l'histoire contemporaine et du cinéma.

Photogramme de *Marcha de los Cañeros de Bella Unión* (Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1968). Archives de la Cinemateca del Tercer Mundo déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

[Images 50, 51 et 52]

NEUVIÈME CHAPITRE

DE LA MÉMOIRE MILITANTE AUX ARCHIVES DE LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO

1. La fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo

La fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo, le 8 novembre 1969, est l'aboutissement de tout le processus décrit dans les sections précédentes. Son principal objectif était de renforcer de manière autonome les essais de production et de projection menés par le département cinématographique de *Marcha* et de son ciné club. La continuité entre les deux groupes réside dans les pratiques de production et de projection ainsi que dans la conservation des archives de films nationaux et internationaux qui, avec la constitution de la Cinemateca del Tercer Mundo, ont directement configuré le corps de la nouvelle organisation.

Les difficultés pour le maintien du département cinématographique et de son ciné-club au sein de l'hebdomadaire, signalées dans la section précédente, ont abouti à la mise en place d'une

organisation autonome, qui entretenait également un lien étroit avec ce média. La formation de la Cinemateca del Tercer Mundo a été définie, par le journaliste Hugo Alfaro, comme l'approfondissement des contradictions existant dans le domaine du cinéma. En ce sens, les activités organisées par l'hebdomadaire *Marcha* pendant les années précédentes avaient créé une ambiance de confrontation idéologique dans le domaine du cinéma qui nécessitait d'un espace de « combat défini ». Ainsi, le journaliste de *Marcha*, moteur essentiel de son ciné-club, avait lancé le premier numéro de la revue *Cine del Tercer Mundo* de la Cinemateca del Tercer Mundo quelques semaines avant son inauguration, en expliquant que la mise en place d'une publication spécifique était née de « l'incontournable » besoin d'accorder, dans le domaine du cinéma, une place importante à « un cine nuevo, el nuevo cine, el cinema nôvo, el cine verdad, liberación, denuncia, testimonio, el cine combatiente; vías diversas, todas válidas [de] un cine que viene a cuestionar, a impugnar. Es subversivo en un sentido profundo, que el enemigo, cuando arroja el epíteto, quizás no sospecha »[800]. Alfaro renforçait ainsi le rôle politique du cinéma et le besoin de rendre indépendants les projets qui cherchaient à affronter ce qu'il appelait « cinéma du système ».

Dans cette première présentation, Alfaro souligne les contradictions dans un domaine où des cinéastes en Amérique latine tels que Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez ou Mario Handler, entre autres, et en Europe, Joris Ivens, Jean-Luc Godard ou Chris Marker avaient commencé à avoir une large réception en dehors des zones contrôlées par l'industrie cinématographique et les circuits commerciaux. En ce sens, il montrait comment, en Amérique latine, les Festivals de Viña del Mar, de Mérida ou de Montevideo entre 1967 et 1968 avaient eu un impact croissant. Il montrait aussi que des films censurés dans leurs pays d'origine, comme *La hora de los hornos* de Solanas et Getino où un cinéaste comme Glauber Rocha « reconocido y admirado por la crítica europea y proclamado como su portavoz por los militantes antiimperialistas de la izquierda continental (...) es perseguido en su país, Brasil »[801]. Malgré les poursuites dans leur pays, Alfaro souligne à quel

[800] Notre traduction : « un nouveau cinéma, cinéma nouveau, cinéma novo, cinéma vérité, libération, dénonciation, témoignage, cinéma combattant ; diverses manières, toutes valables [d'un] cinéma qui vient interroger et défier le cinéma actuel. Il est profondément subversif, et l'ennemi, quand il lance l'épithète, ne soupçonne pas ce que cela peut signifier. »H. Alfaro, « Presentación » *Cine del Tercer Mundo*, nº1, octobre 1969. p. 3.

[801] Notre traduction : « reconnu et admiré par la critique européenne et proclamé porte-parole par les militants anti-impérialistes de la gauche continentale (...) est persécuté dans son pays, le Brésil. » *Idem*.

point tous ces cinéastes étaient connus dans les circuits cinématographiques de Pesaro, Venise, Leipzig, Hanoï et avaient été diffusés au sein des syndicats d'étudiants en France ou en Italie ainsi que sur les chaînes de télévision des Pays Bas, de la Suède ou de la Finlande[802].

Le chroniqueur opposait ces nouvelles manifestations cinématographiques au « cinéma du système ». La censure ou la persécution du « nouveau cinéma » était pour Alfaro une confirmation de la visibilité acquise. « Atacado, el sistema se defiende. El cine del sistema también »,[803] affirmait Alfaro, et il soulignait cet approfondissement des contradictions entre un cinéma en faveur de la libération des peuples du Tiers Monde et le cinéma des centres de pouvoir du capitalisme. Ce dernier n'avait pas seulement chassé les manifestations dissidentes. Il avait pris « los canales de distribución, crea y acapara las canonjías. Institutos oficiales, créditos para la producción, premios, facilidades aduaneras para importar equipos, son otras tantas mayúsculas de una misma dependencia, una misma entrega. La opción para el creador es dilemática: se está por o contra el sistema. No hay tierra de nadie. La tierra de nadie es de alguien »[804].

Selon Alfaro, l'Uruguay n'était pas en dehors du conflit et la revue *Cine del Tercer Mundo* se concentrait sur les informations relatives à ces cinéastes latino-américains et européens et sur leurs liens avec le mouvement cinématographique qui, en Uruguay, avait acquis son indépendance par le bias de cette nouvelle organisation. Du point de vue de l'information, l'hebdomadaire *Marcha* constituait le canal de diffusion permanent des activités de la Cinemateca del Tercer Mundo, annonçant à chaque numéro ses projections dans des salles de Montevideo, comme la Radio City ou le Cinéma Plaza. *El Popular* s'occupait également de la diffusion des nouvelles sur la Cinemateca del Tercer Mundo, en amplifiant ainsi la communication autour de ses activités.

Dans ce sens, la mise en page de l'hebdomadaire *Marcha* du 7 novembre 1969 offrait un fort impact visuel. En effet, une annonce placée à gauche, là où le regard se dirige en premier, occupant la quasi-totalité de la page informait de l'inauguration de la Cinemateca del Tercer

[802] *Idem*., p. 5.
[803] Notre traduction : « Attaqué, le système se défend. Le cinéma du système aussi ». *Idem*. p. 4.
[804] Notre traduction : « les canaux de distribution, créé et monopolise les canons, les instituts officiels, les crédits de production, les prix, les installations douanières pour importer des équipements, tout cela fait partie d'un même système. Le dilemme pour le créateur : être pour ou contre le système. Il n'y a pas de terre qui n'appartient à personne. La terre appartient toujours à quelqu'un. » *Idem*. p. 4.

Mundo le lendemain. Ensuite, placées à droite, occupant moins du tiers de la page, se trouvaient les annonces de la Cinemateca Uruguaya le même jour. L'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo à Radio City comptait sur la présence de personnalités de premier plan du nouveau cinéma dont notamment Joris Ivens, Fernando Solanas ou Geraldo Sarno ainsi que des personnalités locales que la critique de cinéma en Uruguay plaçait rarement au même niveau que les étrangers comme Mario Handler ou le musicien Daniel Viglietti. Les films présentés à l'occasion de cette inauguration étaient tous contemporains et fortement influencés par le récit des luttes de libération des peuples du Tiers Monde. Une grande partie de la programmation ainsi que des invités provenaient des récentes projections faites au Festival de Viña del Mar, ce qui montre à quel point un événement de ce type était possible grâce à la proximité des réseaux mis en place les années précédentes avec des pays voisins comme le Chili[805].

Sur la même page, à côté des annonces de la Cinemateca del Tercer Mundo, la Cinemateca Uruguaya annonçait sa programmation de la semaine. En ce qui concerne les programmations dans d'autres salles de projections, celles du théâtre *El Galpón* et *Millington Drake* étaient principalement composées de films européens et nord-américains des années 1930 et 1940. Pour sa part, le Cine Club Universitario présentait un programme similaire, à l'exception du samedi 8 - jour de l'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo, - où un hommage était également rendu à Joris Ivens à 0 h 45 avec la projection des films *Le Pont* et *Le pouvoir et la terre* ainsi que d'autres courts métrages comme *Uruguay : El entierro de Liber Arce* (en couleur par Alain Labrousse) ; *Muerte de Arturo Recaldo* et *La Tentativa* de Ugo Ulive (Grand Prix de la Cinemateca Uruguaya en 1954 avec Rafael Salzamo) ; *Crimen* d'Eduardo Darino ; *Cuba, el alojamiento* de Julio García Espinosa, *Residencia del sol* et un témoignage : *Así se vuelven mercenarios*[806]. Cette partie du programme cherchait à rendre hommage à la visite du cinéaste, bien que les caractéristiques générales de la programmation soient contrastées.

La contemporanéité des films présentés par la Cinemateca del Tercer Mundo marquait un contrepoint avec les espaces de diffusion du cinéma non commercial existant à Montevideo. Cela montrait également des conflits particuliers dans le domaine du cinéma non commercial, au-delà des contradictions politiques signalées par Alfaro dans son introduction par rapport au «

[805] « Demain s'inaugure la Cinémathèque du Tiers Monde » *Marcha*, Montevideo, 07/11/1969, nº 1469, p. 25.
[806] « Cinemateca Uruguaya (noviembre de 1969) » *Marcha*, Montevideo, 07/11/1969, nº 1469, p. 25.

cinéma du système ».

MONTEVIDEO EN LAS CARTELERAS

CINE

TEATRO

EXPOSICIONES

MUSICA

DANZA

Cinemateca Uruguaya (noviembre 1969)

MAÑANA SE INAUGURA LA "CINEMATECA DEL TERCER MUNDO"

LOS PASOS DE JORIS IVENS

IVENS EN "MARCHA"

CINEMATECA DEL TERCER MUNDO

FUNCION EXTRAORDINARIA

TEATRO ODEON

"LAOS, LOS FUSILES DEL PUEBLO"

"FIDEL" - Saúl Landau

LOCALIDADES $ 120.-

Pages de *Marcha* du jour avant l'arrivée de Joris Ivens et l'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo. [Image 53]

Par ailleurs, la visite de Joris Ivens à Montevideo, suite à l'invitation de la Cinemateca del Tercer Mundo, a également mis en évidence des conflits antérieurs concernant l'appropriation d'espaces pour le militantisme culturel. *Marcha* signalait « les pas de Joris Ivens ». En dehors de sa présence le 8 novembre à l'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo, le lundi et mardi suivants, Joris Ivens donne des conférences au siège de *Marcha* et à l'Auditorium de l'université, les deux sites de ce réseau de cinéastes analysés précédemment. Dans le premier cas, la conférence porte sur « la responsabilité du cinéma latino-américain dans le grand mouvement de libération » et *Marcha* était le lieu de réflexion sur les relations entre culture et politique dans ce contexte. Dans le second cas, la conférence dans le grand auditorium (Aula Magna) de l'université porte sur son expérience au Vietnam. Un débat avait été organisé par la suite par l'université sur l'un des principaux conflits internationaux de ces années.

L'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo a été le symbole des actions de ce réseau lié au cinéma, en tant qu'outil politique pour la transformation de la société. Les activités de Joris Ivens à l'université et à l'hebdomadaire *Marcha,* dans le cadre de l'invitation de la Cinemateca del Tercer Mundo, montrent l'appropriation par les jeunes des espaces de réflexion sur leurs propres programmes. Dans le cas de la projection de films, la Cinemateca del Tercer Mundo avait mis au point une stratégie de diffusion de titres qui, dans de nombreux cas, était inconnue en Uruguay et portait sur le contexte social et politique des pays du Tiers Monde et sur les contradictions existantes dans les pays européens ou les États Unis. Les projections avaient lieu non seulement dans des salles traditionnelles comme le Cinéma Central, Radio City, Renacimiento, Odeón, Universal ou El Galpón, mais aussi dans des syndicats et des comités politiques du Parti Frente Amplio, après sa fondation en 1971. L'objectif était d'atteindre de nouveaux spectateurs mais aussi de leur proposer des espaces de débat politique sur les différentes réalités présentées par ce type de cinéma. Les projections étaient publiées par *Marcha* et *El Popular.*

Au cours de ses quatre années d'activité, la Cinemateca del Tercer Mundo produit quatre films et un nombre important de rushes, dont l'objectif était la réalisation de nouveaux films avec des informations différentes de celles des médias commerciaux et de la télévision. Les films réalisés pendant la période de la Cinemateca del Tercer Mundo étaient *Canto al Hermano* (Ricardo Fleiss, ca. 1970) ; *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra, 1971) ; *Fray Bentos : una epidemia de Sarampión* (Mario Handler, Faculté de médecine avec des équipements de C3M, 1973) et *En la Selva queda mucho por hacer* (Walter Tournier, Gabriel Peluffo et Alfredo Echaniz, 1974, présentés sous le pseudonyme de Groupe Expérimental de Cinéma et faits dans les laboratoires de la Cinemateca del Tercer Mundo).

Au cours de cette période, il y a eu aussi trois productions qui ne se sont pas matérialisées en tant que films achevés : un projet de film intitulé *Tierra* de Walter Tournier entre 1970 et 1972, un film sur la visite de Rockefeller en Uruguay en 1969 de Mario Jacob, et le tournage à l'Hôpital psychiatrique Dr. Bernardo Etchepare, de Mario Handler en 1973. Il existe des rushes concernant ces matériaux dans les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo et dans les archives privées de Walter Tournier[807].

[807] Voir les films numérisés dans « Rushes de films, appartenant aux archives de la C3M qui ont été numérisés » dans

Cette organisation a produit un volume important d'enregistrements cinématographiques, achevés ou non, qui constituent ainsi des archives propres, ce qui n'était alors pas fréquent dans les organisations culturelles indépendantes. La pratique de conservation de rushes constituait en elle-même une innovation par rapport aux modalités de conservation des cinémathèques dans la période précédente. L'ICUR conserve plus d'une centaine de films de sa propre production dans sa cinémathèque. Bien que la conservation de sa propre production, à caractère local, soit un phénomène nouveau, les critères de conservation étaient liés à la collecte des films terminés destinés à être projetés, notamment dans le domaine éducatif et scientifique. La Cinemateca del Tercer Mundo a collecté un nombre similaire de boîtes contenant des tournages de sa propre production, pour son éventuelle utilisation dans d'autres productions documentaires ou narratives, ce qui constitue une innovation dans le domaine des archives cinématographiques de l'époque.

Cela est également associé au différents points de vue existants sur le rôle du documentaire et ses liens avec le cinéma politique. Les tournages permettaient aussi de faire des profits et entre 1970 et 1972 la Cinemateca del Tercer Mundo fait de nombreux échanges et ventes d'images pour des films étrangers. Un échange a notamment été fait avec la journaliste française Michèle Ray qui, en 1971, est venue en Uruguay pour enregistrer et suivre le phénomène d'un possible triomphe du Frente Amplio, la coalition de partis de gauche, aux élections de la même année. Le projet s'inscrivait dans le cadre d'un contrat avec TV France, en liaison avec Costa Gavras, qui avait obtenu les premières nouvelles sur les changements politiques en Uruguay. Pour cette raison, la journaliste avait besoin d'images du processus, et dans ce contexte, elle a commandé des tournages à la Cinemateca del Tercer Mundo. L'échange consistait à laisser ses équipes de tournage -avec un appareil NAGRA pour produire du son synchronique- et les cinéastes uruguayens devaient lui donner des images de la campagne électorale. Après transmission des nouvelles en France, elle devait renvoyer les bobines en Uruguay pour qu'elles y restent. L'idée d'un possible accès au pouvoir de la gauche ne s'est pas concrétisée et, en revanche, le triomphe de Juan María Bordaberry laissait envisager les conditions d'un possible coup d'État en Uruguay.

Annexe numérique disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
Annexe papier : Comparaison des fiches produites par la C3M (années 70), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)

Hors du programme, Michèle Ray fait différentes recherches qui impliquent non seulement approfondir la question de la situation juridique de la politique uruguayenne, mais aussi de suivre le déroulement des actions de la guérilla urbaine menées par MLN-T. Dans ce contexte, elle interviewe Ulysses Pereira Reverbel, bras droit du gouvernement de Jorge Pacheco Areco, dans la dénommée « *Cárcel del Pueblo*» [Prison du Peuple] lieu clandestin utilisé par les Tupamaros pour emprisonner des agents du gouvernement. Au cours de ses recherches, Michèle Ray est enlevée par l'OPR 33, groupe d'extrême gauche, en raison des informations qu'elle pouvait avoir relatives aux actions directes en Uruguay. Les circonstances de son arrestation restent encore méconnues, mais après sa libération, elle quitte l'Uruguay. Les tournages réalisés par la Cinemateca Uruguaya sont partis au Cuba et jusqu'à présent ils n'ont pas été récupérés.

Nous avons signalé que le cinéma de dénonciation politique avait un caractère alternatif par rapport au documentaire classique ou au cinéma expérimental, par son contenu, ses objectifs et ses pratiques de diffusion, cependant les modalités de production sont relativement similaires à celles de la plupart des circuits amateurs. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, à partir du milieu des années 1960, l'augmentation de cette production ainsi que les exigences des technologies et des connaissances liées à la mise en œuvre de la télévision dans le pays ont intensifié le débat entre les différents points de vue concernant la culture cinématographique locale, les perspectives de production cinématographique, les stratégies de professionnalisation du média ainsi que le développement de politiques publiques pour le soutien d'une production locale.

C'est ainsi que plusieurs des fondateurs de la Cinemateca del Tercer Mundo, tels que José Wainer, Mario Handler ou Walter Achugar se sont engagés dans ce débat, en faisant connaître leurs points de vue dans l'hebdomadaire *Marcha.* Tous les trois tenaient au développement d'un cinéma documentaire local afin de rendre visible les problèmes de l'Amérique latine et de laisser de côté le cinéma commercial, principalement celui produit aux États-Unis[808]. Dans ce contexte, les organisations qui, depuis les années 1950, avaient créé des espaces dédiés à la collecte de films, comme la Cinemateca Uruguaya, dans le secteur associatif ou le Cine Arte del SODRE, dans le secteur public, avaient des positions différentes de celles exprimées par les partisans du

[808] José Wainer, « Cine en el Uruguay : una crisis bifronte » *Marcha*, Montevideo, 31/12/1965Nº 1287, p. 15.

cinéma militant et politique. Pour cette raison, la production cinématographique réalisée par *Marcha*, d'abord, et la Cinemateca del Tercer Mundo, plus tard, n'a pas retenu l'attention des cinémathèques déjà consolidées à l'époque.

Par ailleurs, la nouvelle stratégie développée par la Cinemateca del Tercer Mundo visait non seulement à composer une collection de titres destinés à être projetés dans des syndicats ou des comités, mais aussi à constituer un fonds d'archives d'enregistrements cinématographiques comportant des informations alternatives. La Cinemateca del Tercer Mundo avait aussi une collection de titres étrangers, fournie principalement par l'un de ses fondateurs, Walter Achugar, propriétaire de l'entreprise de distribution Nuevo Film. Son activité avait déjà été féconde au cours de la période précédente et il avait eu, comme on l'a vu, une forte influence dans la reconfiguration des festivals cinématographiques depuis 1967. La Cinemateca del Tercer Mundo disposait d'un catalogue international de films étroitement associés aux nouveaux films documentaires européens et latino-américains et aux titres nationaux dont ceux notamment produits par les organisations qui ont précédé la Cinemateca del Tercer Mundo, comme le Département cinématographique de *Marcha* ou le Groupe Expérimental de Cinéma. S'y ajoutaient des productions de Mario Handler à l'Université de la République ou des films emblématiques ayant précédé cette expérience, comme par exemple, *Como el Uruguay no hay* de Ugo Ulive (1960), censuré par le Festival Cinématographique Documentaire et Expérimental du SODRE à l'époque ainsi que les titres produits par l'organisation elle-même.

Nous allons maintenant proposer, à partir des quelques sources existantes, une approche des deux séries des fonds d'archives de la Cinemateca del Tercer Mundo, afin de donner un aperçu du développement de ces archives au cours de la dernière période d'existence de cette organisation.

2. Archives cinématographiques. Production, rushes et film produits par la Cinemateca del Tercer Mundo

Notre première source de référence à cette série est un fichier donné par Mario Jacob aux Archives générales de l'Université en 2017. Il provenait de ses archives personnelles qui constituent une sorte d'inventaire de la Cinemateca del Tercer Mundo dans les années 1970. Ce

sont des fiches probablement élaborées par des membres de la Cinemateca del Tercer Mundo à l'époque et dont il ne conservait que la partie comprenant principalement ce qui avait été produit avant de la fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo ainsi que ce qui avait été produit ou collecté par la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 et 1973.

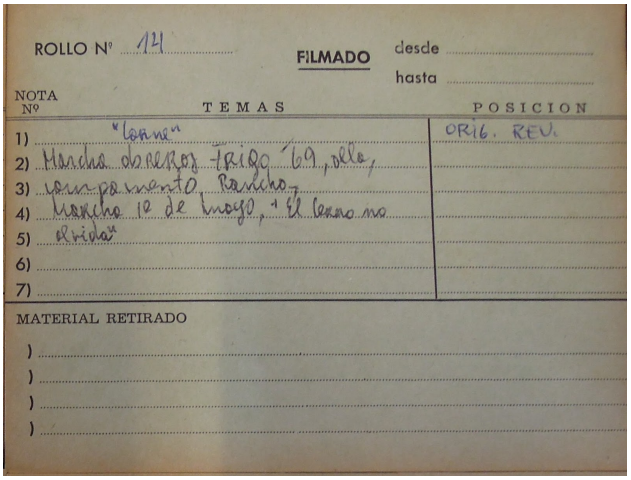
Mario Jacob a du mal à se rappeler la date à laquelle les fiches ont été faites et dans quelles conditions les documents mentionnés dans les registres ont été conservés à cette époque. Gabriel Peluffo, l'un de ceux à avoir participé activement aux programmations organisées par cette organisation, ne se souvient pas non plus du lieu de conservation des boîtes produites par les membres de l'organisation. Probablement, pour des raisons de sécurité, elles n'avaient pas été stockées au même endroit que la cinémathèque de titres montés. Mario Jacob pense aussi que la plupart des modes d'enregistrement a été créée sous un faux nom qui renvoie aux films en question mais de manière non explicite pour des raisons de sécurité. Ainsi, par exemple, les tournages réalisés dans le cadre du film *Liber Arce, Liberarse* s'appellent *Larce,* ceux qui ont été réalisés dans le cadre de *Uruguay 1969 : el problema de la carne* sont identifiés par le terme *Carne,* ceux qui ont été produits dans le cadre de *La Bandera que levantamos* portent le nom *Bandera,* ceux qui ont été réalisés dans le cadre de *Marcha de los cañeros de Bella Unión* s'appellent *Caños* ou encore ceux qui étaient destinés au film *Rockefeller, Go Home,* qui n'a pas été terminé, sont identifiés sous le nom *Roque*[809].

Il convient de signaler aussi l'existence des fiches qui indiquent des enregistrements relatifs à la prise de la ville de Pando par le MLN-T en 1969 ; à l'interview de Pereira Reverbel par Mario Handler dans la « Prison du Peuple » où Pereira Reverbel était enfermé par le Mouvement de Libération National- Tupamaros ; aux actions du Mouvement Juventud Uruguaya de Pie, organisation d'extrême droite active dans les établissements de l'enseignement secondaire ; aux divers témoignages enregistrés lors de mobilisations sociales ainsi que des copies ou des fragments de films étrangers, notamment vietnamiens et cubains. Bien que les types de documents soient très différents, on peut trouver dans l' *Annexe papier : Comparaison des fiches produites par la C3M (années 1970), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)* de ce travail, un tableau comparatif entre les fiches réalisées dans les années 1970 et le catalogue établi à la fin des années 1990 à la Cinemateca Uruguaya. Ce tableau montre qu'une

[809] Interview de Mario Jacob par Isabel Wschebor , Montevideo, 2018.

partie de ce qui avait été enregistré dans les années 1970 par la C3M est toujours conservée à la Cinemateca Uruguaya, après la remise des documents effectuée par Mario Jacob à cette cinémathèque, lors du redressement de la démocratie.

À l'heure actuelle, plusieurs travaux de conditionnement et de numérisation en haute définition ont été réalisés et en sont consignés[810]. Nous rappelons également que le pourcentage de films passés en revue dans le cadre de cette recherche présente un état de détérioration avancé des bandes photochimiques. C'est pourquoi, certaines d'entre elles demandent une extrême prudence, lors des traitements de sauvegarde et de numérisation, à cause de la fragilité des plastiques d'acétate de cellulose qui sont très acidifiés. Bien que Mario Jacob ne se souvienne pas exactement de la date d'élaboration de ces fiches, nous avons identifié des enregistrements jusqu'à la crise de février 1973, qui a précédé le coup d'État en juin de la même année. Le première fiche porte le numéro 1 et la dernière le numéro 139, mais il existe des écarts, principalement entre le numéro 63 et le numéro 101. Les Archives générales de l'Université ont reçu un total de 76 fiches, ce qui représente environ 50 % de celles qui semblent avoir été enregistrées à l'époque.


ROLLO Nº 124 FILMADO desde hasta

NOTA Nº | TEMAS | POSICION

1) "Lonna" | ORIG. REV.
2) Marcha de obreros textiles 69, plla,
3) acompañamiento, Rancho
4) Marcha 12 de Junio, "El Lenco no
5) olvida"
6)
7)

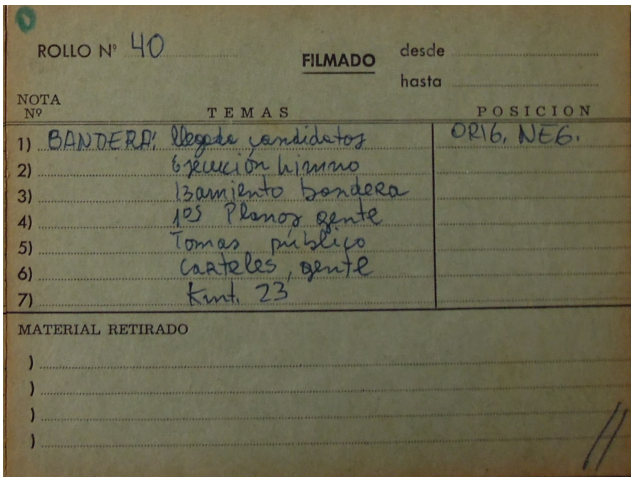
MATERIAL RETIRADO

)
)
)
)

Fiches réalisées pour décrire chaque boîte de la Cinemateca del Tercer Mundo, Années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées au Archives générales de l'Université.

[Image 54]

[810] Voir les films dans « Rushes de films, appartenant aux archives de la C3M qui ont été numérisés » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/


ROLLO Nº 40 FILMADO desde hasta

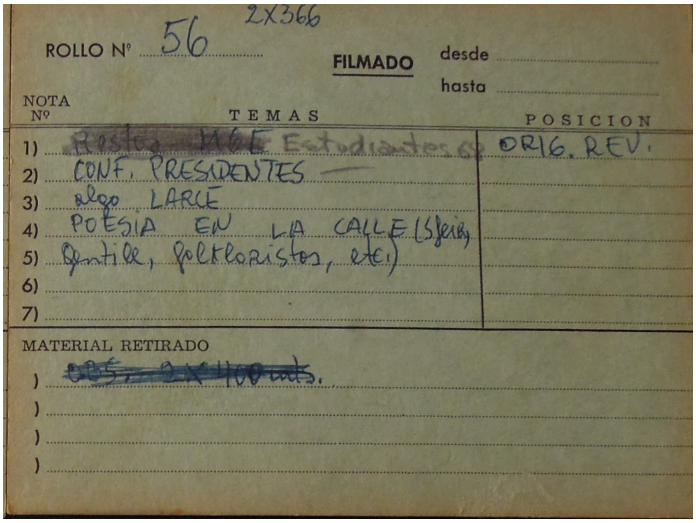
NOTA Nº	TEMAS	POSICION
1)	BANDERA, llegada candidatos	ORIG. NEG.
2)	ejecución himno	
3)	izamiento bandera	
4)	105 Planos gente	
5)	Tomas público	
6)	carteles, gente	
7)	Fint. 23	

MATERIAL RETIRADO

)
)
)
)

Fiches réalisées pour décrire chaque boîte de la Cinemateca del Tercer Mundo, Années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées au Archives générales de l'Université.

[Image 55]


ROLLO Nº 56 2X366 FILMADO desde hasta

NOTA Nº	TEMAS	POSICION
1)	Restos 1966 Estudiantes	ORIG. REV.
2)	CONF. PRESIDENTES	
3)	algo LARGE	
4)	POESIA EN LA CALLE (Sferb,	
5)	Gentile, folkloristas, etc.)	
6)		
7)		

MATERIAL RETIRADO

) ~~005 - 2 x 400 mts.~~
)
)
)

Fiches réalisées pour décrire chaque boîte de la Cinemateca del Tercer Mundo, Années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées au Archives générales de l'Université.

[Image 56]

Certains films apparaissent également catalogués dans ces fiches. Ce sont principalement des copies masters ou des négatifs de films achevés avant la fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo qui ont probablement été conservés avec les rushes non publiés, afin de les

sécuriser. Parmi les matériaux non édités ou les rushes hérités de la période antérieure à la création de la Cinemateca del Tercer Mundo nous signalons particulièrement ceux qui ont été produits dans le cadre de *Me Gustan los Estudiantes*, liés à la célébration de la 2e Conférence des présidents tenue à Punta del Este en 1967 et aux mobilisations sociales contre cet événement. Nous tenons à signaler également les rushes de *Liber Arce. Liberarse*, faisant référence à la mort de Liber Arce, premier étudiant assassiné par la police en 1968 en Uruguay.

Sur ces deux premiers films on a identifié aussi des rushes aux Archives générales de l'Université, probablement parce que l'ICUR avait été le lieu de leur montage. Dans le cas de *Uruguay 1969 : el problema de la carne*, la copie d'époque n'a pas été identifiée. Dans les archives de la Cinemateca del Tercer Mundo il y a plusieurs scènes sur la grève des travailleurs frigorifiques de l'année 1969 qui sont sûrement liées à la production de ce film. Pour *Marcha cañera de Bella Unión*, documentaire sur la quatrième marche des travailleurs de la canne à sucre, organisée par le Syndicat des travailleurs du sucre d'Artigas (UTAA) à Montevideo en 1968 et *Refusila*, lié aux événements politiques de cette même année en Uruguay ; les masters des films ont été conservés aux archives de la Cinemateca del Tercer Mundo et les rushes de *Refusila* ont été identifiés dans les archives de Walter Tournier, déposées à l'Université de la République dans les années 2000.

3. Catalogue de la collection de la Cinemateca del Tercer Mundo

Un catalogue de films a été conservé dans les archives privées de Mario Jacob, publié par la Cinemateca del Tercer Mundo, probablement avant 1971[811]. Le catalogue montre que l'organisation avait une cinémathèque composée de 111 films dont 96 films 16 mm et 15 films 35 mm. Bien que cette collection se trouvait au siège de la Cinemateca del Tercer Mundo, rue La Paz à Montevideo, et était utilisée par ses membres pour des projections dans des syndicats et des comités de base, elle n'a pas été conservée dans son intégralité. Une partie de cette collection se trouvait, probablement, dans la société de distribution de Walter Achugar, en raison du volume de matériel concerné et des difficultés de conservation de tous les matériels sur le site même de

[811] On suppose que le catalogue est antérieur à 1971 étant donné que *La Bandera que levantamos* n'est pas enregistré. D'après les échanges avec Mario Jacob concernant cette documentation, il ressort que le catalogue à été plutôt fait dans la période initiale de la C3M.

la Cinemateca del Tercer Mundo. Cette collection se composait de films produits par le Nouveau cinéma latino-américain, provenant principalement de l'Argentine, du Brésil, du Chili ou de Cuba. Il y avait également des titres d'autres pays dont la Colombie, le Venezuela ou le Mexique.

Catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo. Archives privées de Mario Jacob, déposées aux Archives générales de l'Université.

[Image 57]

Le catalogue montrait également des titres français, italiens, nord-américains ou vietnamiens. Les films uruguayens inclus dans le catalogue étaient des films terminés, produits au cours de la période antérieure à 1971, apparemment les films répertoriés ont été fournis principalement par le distributeur Walter Achugar et son évolution ultérieure est encore incertaine. D'après les cinéastes interviewés, une partie des films internationaux avait été conservée par Ariel Collazo, un militant du Mouvement Révolutionnaire Oriental, mais sa famille nous a indiqué que suite à plusieurs déménagements et à la crainte de la dictature plusieurs matériaux qui pouvaient être « dangereux » avaient été brûlés ou vendus dans les marchés aux puces. Plusieurs de ces titres figurent dans le catalogue actuel de la Cinemateca Uruguaya, mais à l'époque, cette cinémathèque ne les avait pas en sa possession. Cependant, il

n’existe pas de registre précisant qui a déposé ces boîtes à la Cinemateca Uruguaya, en conséquence il a été difficile d’établir une correspondance avec celles qui constituaient la collection de la Cinemateca del Tercer Mundo dans les années 1970.

Nous avons identifié les sept titres uruguayens[812] mentionnés dans le catalogue : *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) est conservé à la Cinemateca Uruguaya. Il existe actuellement deux copies en 16 mm et 35 mm, de provenance inconnue. Nous n’avons pas d’information précise qui permette de confirmer qu’il s'agit bien des copies qui se trouvaient à la Cinemateca del Tercer Mundo. En revanche, la copie du catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo était en format 35 mm et il était indiqué aussi une copie en 16 mm, tout comme celles qui sont conservées à la Cinemateca Uruguaya aujourd'hui. Ce film a été censuré par le Festival de Cinéma Documentaire et Expérimental du SODRE en 1960. Cecilia Lacruz a analysé son importance en tant que précédent du cinéma militant produit dans la deuxième moitié des années 1960 et le rôle d’Ulive en tant que référent du groupe qui a formé postérieurement la Cinemateca del Tercer Mundo[813].

Comme nous l’avons signalé, en 1969 Ugo Ulive était déjà parti à l’étranger et il a été, avec Jorge Solé, l'un des moteurs essentiels de l’entreprise de Distribution du Tiers Monde (D3M), lors de leurs stages à l'Université des Andes (ULA) au Venezuela. L’inclusion de ce film dans le catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo montre la volonté d’intégrer et de diffuser des films qui avaient été censurés par les institutions officielles. Les titres *Marcha de los cañeros de Bella Unión* (Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1968) ; *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha*, 1968) ; *Refusila* (Groupe Expérimental de Cinéma, 1969) ; *Uruguay 1969 : El problema de la carne* (Mario Handler, département cinématographique de *Marcha,* 1969) et *Liber Arce. Liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha,* 1969) ont été analysés dans les sections précédentes.

Canto al Hermano (Ricardo Fleiss, Cinemateca del Tercer Mundo, 1970) est le seul film produit par la Cinemateca del Tercer Mundo inventorié dans le catalogue de titres de

[812] Voir les films et ses fiches dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/
[813] C. Lacruz, *op. cit*., p. 11-19.

l'organisation au début des années 1970. Mario Jacob considère que le catalogue a été probablement fait pendant les premiers mois de fonctionnement de la Cinemateca del Tercer Mundo, à un moment où la publication des titres n'était pas vue comme un risque pour l'organisation. Pour cette raison, parmi les quatre titres achevés par la Cinemateca del Tercer Mundo, seul celui-ci figure dans le catalogue conservé. C'est un titre qui ne figure pas jusqu'à présent dans la bibliographie sur la Cinemateca del Tercer Mundo. Le catalogue présente un synopsis, seul indice par rapport à cet ouvrage qui indique que « En el medio de la tortura, a través de un breve relato alegórico en el que la violencia de la realidad cotidiana genera la rebelión de su protagonista, un estudiante que padece la agresión, hasta sus últimas consecuencias »[814]. Lors des interviews de Ricardo Fleiss, celui-ci nous a dit ne pas savoir où pouvait être la copie du film et qu'il n'avait pas de bons souvenirs de cette réalisation. Ricardo Fleiss était l'un des plus jeunes du groupe avec Gabriel Peluffo et il provenait du Groupe Expérimental de Cinéma de la Faculté d'Architecture. *Canto al hermano* était une fiction et d'après son souvenir, les autres membres de la Cinemateca del Tercer Mundo avaient critiqué le film parce qu'il n'était pas un documentaire. En général, la Cinemateca del Tercer Mundo était considérée comme une organisation dédiée au documentaire militant et ce catalogue montre, au contraire, que le film qui a inauguré sa production était une fiction tombée dans l'oubli. Gabriel Peluffo signale dans les interviews que ce film contenait, en contrepartie, un message certainement prémonitoire de ce qui allait se passer en Uruguay peu de temps après[815].

Les trois films ultérieurs réalisés par cette organisation ont des styles cinématographiques très différents de l'un à l'autre. Cela montre que le développement des documentaires militants qui, d'après la mémoire des protagonistes, sont caractéristiques de la Cinemateca del Tercer Mundo ont été, à vrai dire, des productions antérieures, faites pendant une période dynamique et conflictuelle de la vie sociale et politique, lorsqu' il était encore possible de faire ce type de films. Les trois autres titres qui ont également été produits par la Cinemateca del Tercer Mundo sont : *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra, Cinemateca del Tercer Mundo, 1971), *Fray Bentos. Una epidemia de Sarampión* (Mario Handler, réalisé pour la Faculté

[814] Notre traduction : « au milieu de la torture, à travers une courte allégorie dans laquelle la violence de la réalité quotidienne provoque la rébellion de son protagoniste, un étudiant est agressé jusqu'aux dernières conséquences. » Catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo. 1971 c. Archives privées de Mario Jacob, déposées aux Archives générales de l'Université.
[815] Interviews avec Gabriel Peluffo et Ricardo Fleiss (2018-2019)

de Médecine avec l' équipement de la Cinemateca del Tercer Mundo, 1973) et *En la Selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, Gabriel Peluffo et Alfredo Echaniz, Cinemateca del Tercer Mundo sous le pseudonyme de Groupe Expérimental de Cinéma, 1974)[816].

La Bandera, de Mario Jacob et Eduardo Terra a été réalisé avec du film vierge que la Cinemateca del Tercer Mundo avait obtenu en 1969 grâce au prix décerné au Festival de Leipzig pour *Liber Arce Liberarse*. En effet, compte tenu que le prix ne pouvait être payé qu'en monnaie allemande, il a été payé en nature. Le matériel vierge disponible pour faire le tournage était très peu et l'idée était de produire un documentaire sur le discours du leader de gauche, Liber Seregni, au moment de la fondation du Frente Amplio en 1971.

Photogramme de *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra/C3M, 1971. Archives privées de Mario Jacob, déposées à la Cinemateca Uruguaya. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

[Image 58]

Pour pouvoir filmer les parties qui pouvaient revêtir d'un intérêt, Eduardo Terra et Mario Jacob ont eu accès au discours écrit ce qui leur a permis de souligner les parties qui méritaient, selon eux, d'être enregistrées. Le développement a été fait à Buenos Aires et, à leur retour, ils ont

[816] Voir les films et ses fiches dans « Films réalisés par la Cinemateca del Tercer Mundo » dans *Annexe numérique* disponible sur le lien : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/

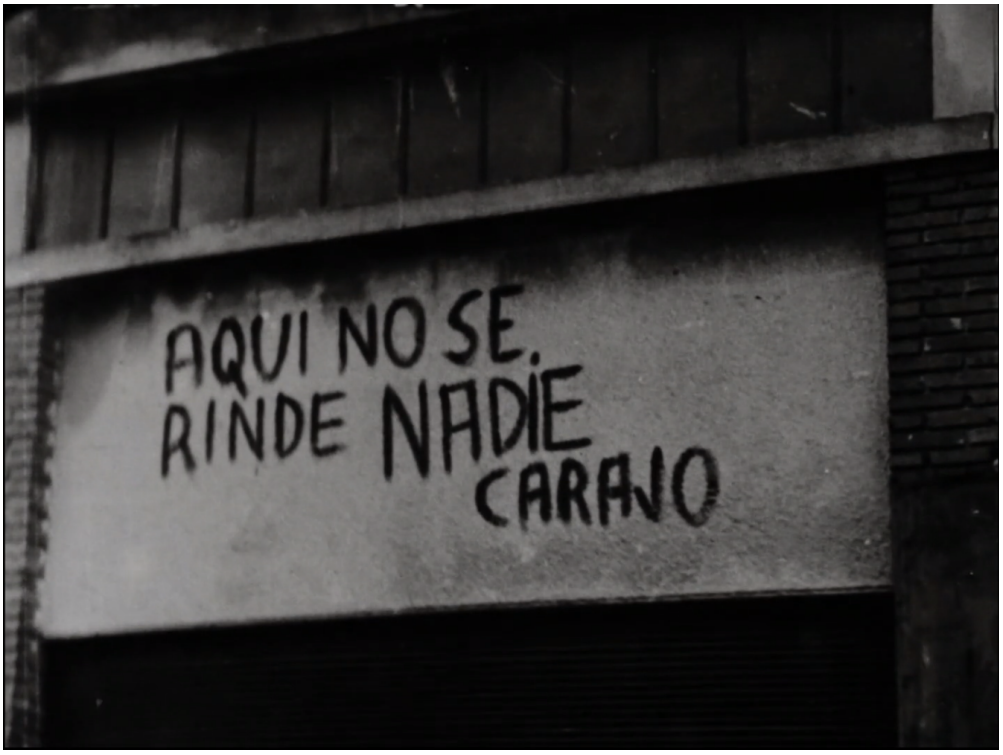
montré le résultat à un groupe de dirigeants du parti, en souhaitant faire du film un document de propagande officielle du parti. Comme nous l'avons vu dans la troisième partie, le projet n'a pas abouti ; l'inclusion de quelques secondes d'images d' une bannière revendiquant Raúl Sendic, dirigeant du MLN-T aurait été le prétexte pour que celui-ci ne soit pas accepté par les dirigeants du parti de gauche.

Photogramme de *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra/C3M, 1971. Archives privées de Mario Jacob, déposées à la Cinemateca Uruguaya. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.
[Imagen 59]

La musique du film a été faite par le musicien Numa Moraes et le film fini le 15 mai 1971. Selon Pablo Alvira, *La Bandera* s'inscrit dans un discours orienté par une vision de « futur », qui croît dans les possibilités d'une transformation à partir du triomphe électoral de la gauche, avec l'appui des secteurs populaires. Dans ce sens, le film s'éloigne des narrations reflétant des points de vue combattants et partisans de la violence comme voie d'accès au pouvoir analysée dans le cas de films comme *Liber Arce. Liberarse*[817]. La centralité du discours de Liber Seregni

[817] P. Alvira, "Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos" dans G. Torello (ed.), *Uruguay*

est combinée avec certains recours, qui avaient caractérisé des films antérieures, tels que l'utilisation de panneaux affichant les mots « privilégiés » ou « impérialisme » qui inaugurent des séquences d'images fixes ou en mouvement et qui montrent des personnes ou des scénarios associés aux messages de dénonciation.



Photogramme de *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra/C3M, 1971. Archives privées de Mario Jacob, déposées à la Cinemateca Uruguaya. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.
[Imagen 60]

La Bandera a été un film très diffusé parmi les syndicats, les associations et les comités du Frente Amplio. On verra que peu de temps après, en février 1972, le film a été supprimé par décret des autorités. Le négatif du film a été enterré par Mario Jacob dans un terrain à l'intérieur du pays. Au-delà de sa suppression, les films qui avaient été conservés dans les laboratoires de Buenos Aires avaient souffert d'un incendie et, dans ce contexte, Mario Jacob décide de l'emporter en Uruguay. Dans la mesure où il avait été interdit par les forces de police et les militaires dans les années ultérieures, la cachette a permis sa conservation pendant la dictature.

se filma. Prácticas documentales (1920-1990), Montevideo, 2018, p. 190-191.

Au retour de son exil, Mario Jacob l'a déposé à la Cinemateca Uruguaya et en 2017 le Laboratoire de préservation audiovisuelle l'a fait numériser en haute définition[818].

Le second cas, *Fray Bentos* est un film réalisé par Mario Handler, avec l'aide de Sergio Villaverde et de Walter Tournier, et raconte l'histoire d'une épidémie de rougeole dans la ville de Fray Bentos. Mario Handler avait été muté de l'ICUR à la Faculté de Médecine et c'est dans le cadre de ces fonctions qu'il réalise cette production. Contrairement aux années 1968 et 1969, c'était la Cinemateca del Tercer Mundo qui avait les équipements nécessaires pour faire les tournages et l'édition du film, commandée par les services universitaires. Même si le sujet du film était médical, le retour au documentaire social est évident et il a le style qui caractérise la production de Mario Handler. Les originaux ont été déposés par Mario Handler aux Archives générales de l'Université où ils ont été numérisés en 2019. Il ne s'agit pas d'un film terminé, mais des bandes A et B, prêtes à être montées.

Fray Bentos : una epidemia de sarampión (Mario Handler avec la collaboration de Walter Tournier et Sergio

Villaverde/ Faculté de médecine avec les équipes de la C3M, 1973). Archives privées de Mario Handler déposées aux Archives générales de l'Université. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

[Image 61]

[818] Entretien d'Isabel Wschebor avec Mario Jacob 2017.

Le retour au « documentaire humain » s'exprime également dans les tournages inédits réalisés à l'Hôpital psychiatrique Bernardo Etchepare par cette même équipe en 1972-1973, conservés aux archives de la Cinemateca del Tercer Mundo.

Tournages réalisés à l'Hôpital Psychiatrique Bernardo Etchepare (Mario Handler, C3M, 1972-73). Archives de la Cinemateca del Tercer Mundo déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980. Numérisation faite par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université. [Image 62]

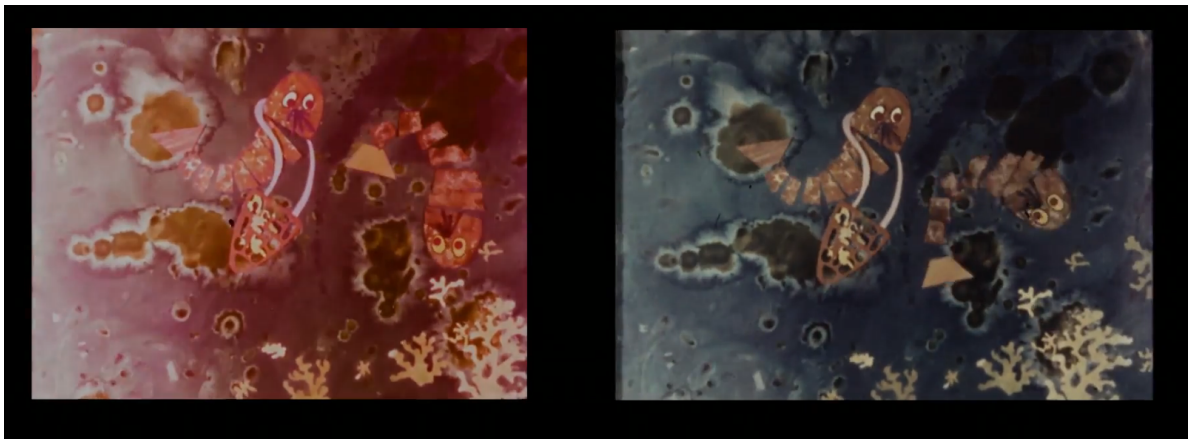
Enfin, *En la Selva* est une animation de Walter Tournier, Gabriel Peluffo et Alfredo Echaniz, faite à partir d'une histoire écrite par Mauricio Gatti - membre de la Fédération Anarchiste de l'Uruguay (FAU) et de la Resistencia Obrero Estudiantil (ROE) - pendant son incarcération politique afin d'expliquer à sa fille les raisons de son emprisonnement en 1971[819]. Le livre de Mauricio Gatti a été publié en 1972 par la *Comunidad del Sur*, une maison d'éditions coopérative créée par des groupes anarchistes. Le film a été réalisé dans le dernier local de la Cinemateca del Tercer Mundo en 1973 et présenté peu de temps après le coup d'État, au début de l'année 1974[820]. Il a été diffusé plutôt pendant les campagnes menées par les exilés politiques qui

[819] M. Villaça, «As representações políticas na animação En la selva hay mucho por hacer (17', 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai », Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011, p. 1-16.
[820] Entretien d'Isabel Wschebor avec Gabriel Peluffo (2019).

contestent la dictature en Uruguay. Des calendriers d'Amnesty International ont été notamment faits avec des illustrations du film. Il a été conservé par Walter Tournier qui l'a déposé aux Archives générales de l'Université où il a été numérisé en 2017. La copie de Walter Tournier était très endommagée et, notamment, la couche du film cyan avait complètement disparu. Certains panneaux utilisés comme arrière-plan du film faits avec des crayons de couleur avaient été conservés par Alfredo Echaniz, ce qui permettait d'envisager un projet de restauration de la couleur.

Arrière plan de *En la Selva hay mucho por hacer* conservé par Alfredo Echaniz.
[Image 63]

En 2019, le Laboratoire de préservation audiovisuelle a fait une nouvelle numérisation d'une copie 16 mm que la Cinemateca Uruguaya conservait, dont la provenance n'est pas précisée. Dans ce cas, la couche cyan du film y est encore. Cette nouvelle version a été projetée à la Berlinale en juin 2020.



Comparaison des deux numérisations de *En la Selva…* faite par Claudia Umpierrez et Ana Clara Romero en 2020. [Image 64]

Les quatre films achevés par la Cinemateca del Tercer Mundo avaient des contenus très différents qui dépassent largement le penchant naturel de cette organisation pour les films militants classiques. L'analyse globale de ses fonds d'archives permet, en conséquence, de confronter certaines tendances de la mémoire cinématographique qui lie les films militants uniquement à la production documentaire et met en contexte les différentes stratégies de contestation mises en œuvre par ce groupe de cinéastes à l'époque.

La plupart des tournages identifiés dans les boîtes de rushes constituent des témoignages des activités militantes de la Cinemateca del Tercer Mundo. Nous tenons à signaler notamment les tournages produits entre 1969 et 1971, lors de la visite de Nelson Rockefeller en 1969, les grèves ouvrières et étudiantes tout au long de la période, la campagne électorale du Frente Amplio ou encore les manifestations de groupes d'extrême droite comme la Juventud Uruguaya de Pie (JUP). Les vastes archives de rushes inédits, qui témoignent de ces activités militantes de la Cinemateca del Tercer Mundo, en contraste avec les films qui effectivement ont été terminés, nous montrent les conditions restreintes pour présenter certaines productions qui, vu dans son ensemble et hors des titres achevés, constituent le principaux témoignages du cinéma militant réalisé à l'époque. Les correspondances établies dans les annexes papier *Comparaison des fiches produites par la C3M (années 1970), avec le catalogue de la Cinemateca Uruguaya (1997)*, nous permettent de confirmer que plusieurs de ces films ont survécus au long d'un demi siècle et attendent, dans sa grande majorité, à être revus.

4. Locaux, répression et déménagements (1969-1973)

À la fin de 1969, la Cinemateca del Tercer Mundo s'est installée dans un appartement sis 1203, rue La Paz à Montevideo. D'après les entretiens que nous avons menés et les témoignages de l'époque[821], le site disposait d'une table de montage. Le processus de développement et de copie était réalisé par des agents locaux comme les *Laboratorios Orión* de M. Rocca (rue Jackson dans l'angle des rues Maldonado et Durazno), mais de nombreuses procédures impliquaient le transfert des films à Buenos Aires. Cependant, la mise en place de son propre espace de montage était un objectif qui montrait à quel point l'organisation était ferme dans son désir de produire des films. Un grand nombre de films réalisés au cours de la période précédente ont été montés dans les locaux de l'ICUR, dont Mario Handler était membre jusqu'en 1970. Il n'y avait presque pas d'endroits en Uruguay où il était possible de réaliser des tâches d'édition et son infrastructure propre permettait aux membres de l'organisation d'être indépendants et de disposer de différents types de services.

En même temps, les films utilisés pour les différentes projections ont été rassemblés à la fois dans le local de la Cinemateca del Tercer Mundo et chez Walter Achugar. Gabriel Peluffo souligne dans une interview que, compte tenu des conditions de travail, le retrait et la restitution des copies à exposer se faisaient avec une certaine absence de formalité. Par conséquent, le retrait d'une copie n'impliquait pas nécessairement leur restitution le même jour. Dans son témoignage, Gabriel Peluffo laisse entrevoir une dynamique dans laquelle les pratiques de projections, qui supposaient d'emporter les films ailleurs, étaient informelles et liées à la confiance entre les personnes. En revanche, ces pratiques coexistaient avec des logiques de nature plus compartimentée ou sécuritaires. Il se souvient en particulier des films qu'il projettait dans différentes parties de la ville, mais il ne se rappelle pas où l'on conservait les boîtes produites par les membres de l'organisation[822].

Depuis 1968, l'Uruguay vivait sous l'emprise de mesures de sécurité, décrétées par le gouvernement. Les manifestations culturelles d'opposition étaient censurées et réprimées

[821] Interview à Mario Jacob et Gabriel Peluffo par Isabel Wschebor, Montevideo, 2018. Enregistrements réalisés par Peter Schumann à Mario Handler à la maison de la C3M en 1970 (approx.), inclus dans le film *C3M*.
[822] Interview de Gabriel Peluffo... , *op. cit*.

directement par la police et les forces militaires. Dans ce contexte, une grande partie des activités développées par la Cinemateca del Tercer Mundo demandait un certain degré de discipline et de discrétion. À titre d'exemple, la plupart des membres interrogés individuellement ont déclaré que, jusqu'au retour de la répression exercée par les forces conjointes de l'armée et de la police, après la déclaration de l'État de guerre interne en avril 1972, ils n'étaient pas au courant de l'engagement militant de leurs collègues de la Cinemateca del Tercer Mundo. Il convient de souligner que, pour tous les aspects liés à la sécurité de l'information, l'utilité des témoignages oraux est relative, étant donné qu'il est évident que les personnes interrogées maintiennent entre elles certaines réserves ou semblent avoir directement supprimé de leur mémoire des informations qu'il convenait « d' oublier » à l'époque. Ce sont des événements survenus il y a près de cinquante ans, dans des circonstances extrêmement complexes. Pour cette raison, les seules informations issues des entretiens sont souvent insuffisantes pour le chercheur.

Dans l'un des documents de la Direction nationale du renseignement du ministère de l'Intérieur on a identifié un règlement de la Cinemateca del Tercer Mundo concernant les emprunts, saisi par la police à l'époque. Les membres de la Cinemateca del Tercer Mundo ne se souviennent pas de son existence. Ce règlement établissait qu'une responsable du service de programmation, Carmen García de Pérez, appelée *Carmencita*, était à contacter pour la demande de films. Ce contact devait se faire, soit par courrier, envoyé à son adresse personnelle, soit par appel téléphonique (téléphone personnel). En ce qui concerne les prêts et la restitution des films, il était stipulé que

> Montevideo, se entregarán contra recibo, a las instituciones que lo solicitan, debiéndose responsabilizar éstas por el material entregado. En los casos en los que se haya solicitado también un proyector, tanto el equipo como las películas serán llevadas por un integrante de Cinemateca. En el Interior se envían por ONDA o bien por la empresa que cumpla el servicio en la localidad correspondiente. El transporte de los filmes tanto en la ida como en la vuelta corre por cuenta del exhibidor. Queremos destacar que LA DEVOLUCIÓN DE LAS COPIAS DEBE HACERSE EN FORMA INMEDIATA A LA FUNCIÓN, para hacer posible el envío de las mismas a otra localidad[823].

[823] Notre traduction : « Montevideo, sera livré contre reçu, aux institutions qui le demandent, qui seront responsables du matériel livré. Dans les cas où un projecteur a également été demandé, l'équipement et les films seront pris en charge par un membre de la C3M. À l'intérieur du pays, ils sont envoyés par l'ONDA [compagnie de transport] ou par l'entreprise qui effectue le service dans la localité correspondante. Le transport des films, à l'aller comme au

Afin de lutter contre les pratiques informelles, le règlement demandait également « extremar los cuidados para evitar todo tipo de deterioros en las copias (...) y QUE SU MANEJO ESTÉ A CARGO DE UN PROFESIONAL »[824]. Enfin, suivaient la liste des frais pour la location de films et la désignation de Luis Bello comme responsable de la collecte des frais. Ce qui est intéressant c'est que ce document montre la tentative de réglementation, visant à professionnaliser la circulation des films, par opposition aux habitudes plus informelles décrites par Gabriel Peluffo et associées à des procédures de discrétion et de sécurité résultant du contexte politique.

La coexistence de pratiques liées à l'engagement politique des participants et d'une volonté de professionnalisation des usages cinématographiques de la période caractérisait la Cinemateca del Tercer Mundo. Ce règlement écrit, qui donnait des informations spécifiques, constituait un élément fondamental de la première perquisition dans les locaux de la Cinemateca del Tercer Mundo survenue le 7 septembre 1970. En haut de la première page, une annotation manuscrite indiquait « Esperar resultado de allanamiento por Depto 6 7 / IX / 70 »[825]. Certaines parties du texte ont été entourées par des cercles et tous les noms, numéros de téléphone, adresses et signatures soulignés. Après cette première perquisition, les locaux de la Cinemateca del Tercer Mundo ont subi des confiscations successives à l'intérieur et à l'extérieur des locaux. Entre le 18 septembre et le 8 octobre 1971, deux nouvelles opérations répressives ont eu lieu. La première a été signalée par *Marcha*, qui a rapporté que :

> El sábado al mediodía, los soldados ingresaron al local de la Cinemateca del Tercer Mundo, donde sólo había un integrante, y sin la correspondiente orden de allanamiento, pero con argumentos mejores, máuseres y M1, comenzaron a buscar por todos lados pruebas de delitos que no especificaron, donde sólo había películas, libros y algunos equipos de proyección. Mientras tanto, afuera un gran contingente de soldados, asustaba al barrio con su presencia. Interrogaron al compañero presente, llevándolo hacia preguntas indiscretas, como por

retour, est à la charge de l'exposant. Nous tenons à souligner que LE RETOUR DES COPIES DOIT ÊTRE IMMÉDIATEMENT FAIT APRÈS UTILISATION, pour qu'elles puissent être envoyées à un autre endroit. » *Cinemateca del Tercer Mundo. Nº 3251*, Montevideo, Septembre 1970, Direction Nationale de Recherche et Renseignement (Département 3). Archives du Centre de Recherche Interdisciplinaire Uruguayenne, Université de la République.

[824] Notre traduction : « un soin extrême pour éviter toute détérioration des copies *(...) et* QUE VOTRE TRAITEMENT SOIT À LA CHARGE D'UN PROFESSIONNEL ». *Idem*.

[825] Notre traduction : « Attendons le résultat de la recherche par le service 6 7 / IX / 70 ». *Idem*.

> ejemplo qué era determinado aparato en el cuarto de baño, resultó ser una ampliadora fotográfica. Algunos retratos de Seregni, Fidel y otros motivaron preguntas, ante las cuales fue ofrecido y aceptado un cartel de propaganda de “Fidel”. Lamentablemente, se llevaron a la Región Militar nº 1 un catálogo de películas y todo el repertorio de funciones programadas dentro del Frente Amplio para las próximas semanas, con lo que varias de ellas no se podrán hacer[826].

Le 13 octobre 1971, les membres de la Cinemateca del Tercer Mundo ont adressé une note a Liber Seregni, président du Frente Amplio et candidat à la présidence dans les élections de novembre de la même année, dans laquelle ils évoquent la journée du 18 septembre et l’apparition de soldats de jour et de nuit les jours suivants. Ils ont ajouté que :

> el jueves 7 cinco compañeros fueron detenidos en momentos en que llevaban películas a un comité. Los compañeros fueron encapuchados y llevados a un cuartel donde fueron desnudados, revisados, interrogados y demorados 24 horas. Al día siguiente dos compañeros más fueron detenidos con equipo de cine. Horas más tarde se les obligó a volver al local a entregar películas. En ambos casos se procedió sin orden de allanamiento y sin identificaciones legales. Luego se les devolvió el equipo pero se retuvieron 6 horas de copias y originales de películas muy importantes para nuestro funcionamiento. Hay que destacar que este hecho se produce en momentos en que la Cinemateca había incrementado notoriamente su trabajo con los comités del Frente Amplio, llegando a un promedio de 50 funciones mensuales. Es decir que nuestra actividad frentista ha exitado a las fuerzas represivas[827].

---

[826] Notre traduction : « Samedi midi, des soldats sont entrés dans les locaux de la Cinemateca del Tercer Mundo, où ne se trouvait qu'un seul membre, sans le mandat de perquisition correspondant, mais avec de meilleurs arguments, Mausers et M1, ont commencé à rechercher partout des preuves de crimes, qu’ils n'ont pas précisés. Il n'y avait que des films, des livres et du matériel de projection. Pendant ce temps, devant un grand contingent de soldats, le quartier avait peur. Ils ont interrogé un camarade, l'amenant à des questions indiscrètes comme par exemple à quoi servait l'appareil qui était dans la salle de bain, qui était un fait un agrandisseur photographique. Certains portraits de Seregni, Fidel et d’autres ont provoqué des questions; une affiche de propagande de Fidel leur a été offerte et acceptée. Malheureusement, un catalogue de films et tous les agendas de séances programmées pour le Frente Amplio dans les semaines à venir ont été transférés dans la région militaire n ° 1, ce qui signifie que certaines d'entre elles ne pourront jamais être réalisées. » « Allanamiento » *Marcha,* Montevideo, 24 septembre 1971.

[827] Notre traduction : « Jeudi 7, cinq camarades ont été arrêtés alors qu'ils apportaient des films dans un comité. Les camarades ont été encapuchonnés et emmenés dans une caserne où ils ont été déshabillés, fouillés, interrogés et relâchés vingt-quatre heures plus tard. Le lendemain, deux autres camarades ont été arrêtés avec du matériel de tournage. Quelques heures plus tard, ils ont été forcés de retourner sur les lieux pour remettre des films. Dans les deux cas, il n’y a eu ni mandat de perquisition ni commission rogatoire. Ensuite, quelques matériels ont été rendus mais six heures de copies et les originaux de films très importants ont été conservés par la police. Il convient de noter que cela s’est produit à un moment où la Cinemateca avait considérablement intensifié ses travaux avec les comités du Frente Amplio, atteignant une moyenne de 50 séances par mois. C’est-à-dire que notre activité déplaît aux forces répressives. » « Lettre à Liber Seregni », de C3M, Montevideo, 13 octobre 1971). Archives privées de Mario Jacob.

Mario Handler, qui devait livrer les films, avait demandé aux caporaux chargés de l'opération de signer un procès-verbal de ce qu'ils volaient[828]. Au début de 1972, de nouvelles perquisitions ont eu lieu. Le 22 février, le Journal officiel publie la résolution 284/972 sur la saisie des films *La Rosca*, *Liber Arce. Liberarse* et *La Bandera que levantamos*. Elle ordonnait « la incautación de las películas a que se refiere la presente resolución y de toda copia de ellas que fuere ocupada en futuros procedimientos y prohíbese su exhibición pública »[829]. Tous les documents mentionnés ci-dessus ont été réclamés au ministère de l'Intérieur et au ministère de la Défense nationale, accompagnés d'une demande d'information sur ceux qui avaient été saisis au cours de cette période, qu'il s'agisse de documents écrits, de films ou de tout autre support.

En 1972, Eduardo Terra et Walter Achugar ont également été emprisonnés et une campagne de dénonciation a été lancée en réponse à cette situation. Elle comprenait des appels formels à des organisations telles que l'Union des Cinémathèques de l'Amérique latine (UCAL)[830] ou la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) et des lettres adressées au gouvernement uruguayen par des médias très divers associés à l'activité cinématographique. Il y a eu aussi une pétition lancée par l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (ICAIC). Ces appels comptaient environ plus de 200 signatures de personnalités du cinéma dans le monde, dont notamment Glauber Rocha, Miguel Littín, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Costa-Gavras, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti ou Jean Luc Godard[831].

Ces événements ont provoqué le départ de la Cinemateca del Tercer Mundo de l'emplacement situé rue La Paz et son installation dans un grenier situé rue Rondeau, prêté par le groupe politique 99 de Zelmar Michelini. Plus tard, Mario Jacob et Mario Handler créent *Monte Video* SRL et s'installent dans le garage des Laboratoires Orión de Rocca (rue Jackson à l'angle de la rue Maldonado), où ils réalisent certaines des dernières productions avant de partir en exil. Le dernier film, *En la Selva hay mucho por hacer,* réalisé par la Cinemateca del Tercer Mundo, sous le nom de Groupe Expérimental de Cinéma, a été fait dans cet endroit. Mario Handler est

[828] « Acta : películas que se llevan los señores cabo Carlos López y otros en representación del Ejército, Región Militar nº 1 » , Montevideo, 8 octobre 1971. Archives privées de Mario Jacob.
[829] Notre traduction : « la saisie des films visés dans la présente résolution et de toute copie de ceux-ci figurant dans des procédures ultérieures et interdisait leur projection publique. » Résolution 284/972 du 22 février 1972, *Diario Oficial*, Montevideo, 28 février 1972.
[830] F. Nuñez, *op. cit.*
[831] Mariana Villaça, *op. cit.*, p. 261.

parti, en 1973, au Venezuela et Mario Jacob en 1974 au Pérou, où Walter Tournier, auparavant emprisonné pendant quelques mois, l'a rejoint.

D'après les témoignages de José Wainer, Mario Jacob et Gabriel Peluffo, au cours des périodes d'intensification de la répression avant le coup d'État, les films ont pu être dispersés, chez des particuliers. José Wainer se souvient notamment de les avoir gardés sous les escaliers de sa maison et d'avoir dû les retirer lorsqu'il avait commencé à défendre des prisonniers politiques pendant la période qui a précédé le coup d'État. Les témoignages ne disent pas clairement quels films ont été déplacés. De retour d'exil, Mario Jacob témoigne qu'entre 1986 et 1987 plusieurs personnes lui avaient apporté des dizaines de boîtes de films et qu'il ne savait pas comment elles avaient pu être conservées pendant la dictature. Ces boîtes ont été déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya, vers la fin des années 1980. Au milieu des années 1990, Manuel Martínez Carril, alors président de la Cinemateca Uruguaya, propose à Mario Jacob de développer un projet de sauvegarde des images de la dictature[832]. Dans ce contexte, la bibliothécaire Alicia de Oliveira a inventorié toutes les boîtes déposées à la Cinemateca Uruguaya au Camino Maldonado, km 16, où elles se trouvent actuellement.

À la différence d'autres archives cinématographiques produites en Uruguay entre 1965 et 1975, la dispersion des films de la Cinemateca del Tercer Mundo rend plus difficile l'étude systématique de cette organisation. Les films produits et rassemblés par cette cinémathèque étaient associés au cinéma, en tant qu'outil militant de diffusion sociale et de propagande politique, de certaines tendances opposées à la politique du gouvernement des années 1960. Il est donc évident que leur conservation n'avait pas de place dans les archives institutionnelles, lors de leur production et de leur collecte, et encore moins après leur dissolution en 1973.

De plus, l'engagement politique qu'impliquerait la conservation de ces films à l'époque n'était pas dans l'esprit d'institutions privées et publiques comme la Cinemateca Uruguaya ou le SODRE. Ces institutions avaient toujours eu tendance à collecter en priorité des films étrangers et le cinéma produit en Uruguay revêtait d'un intérêt très limité pour celles-ci. Cet ensemble de facteurs, associé au contexte de répression, d'emprisonnement et d'exil des personnes qui composaient cette organisation, explique la dispersion, la soustraction et l'absence d'informations sur les archives qu'elles ont pu constituer à l'époque.

[832] Archives historiques de la Cinemateca Uruguaya.

ÉPILOGUE

Le 21 septembre 2017, l'Université de la République (Udelar) a rendu hommage aux cinéastes Mario Handler, Walter Tournier et Mario Jacob ainsi qu'à Walter Achugar, producteur et distributeur de films. Lors de cet événement, trois courts métrages ont été projetés par le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université de la République (LAPA-AGU) et le Collectif Memorias Magnéticas : *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, 1968, Département cinématographique de *Marcha*, Uruguay); *La Bandera que Levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra, 1971, Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo) et *En la Selva Hay Mucho por Hacer* (Walter Tournier, Gabriel Peluffo et Alfredo Echaniz, 1974, Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, sous le pseudonyme de Groupe Expérimental de Cinéma). Quelques mois auparavant, Rodolfo Musitelli a pris la décision de donner au Sindicato Único de la Construcción y Afines (SUNCA), les films que son père, Ferruccio Musitelli, avait produits, avec l'appui du syndicat entre 1970 et 1973. Peu de temps après, le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université (LAPA-AGU) effectue la numérisation de ces films. D'autre part, la famille Musitelli dépose à la Cinemateca Uruguaya les films qui se trouvaient dans ses archives privées.

En 2016, un accord est conclu dans le cadre de la promotion de plusieurs institutions uruguayennes possédant des archives cinématographiques qui cherchaient, depuis le début 2010,

à mettre en place des plans de sauvegarde de leur patrimoine détérioré. Cet accord porte sur la création de la Mesa Interinstitucional del Patrimonio Audiovisual, intégrée par l'Institut du Cinéma et l'Audiovisuel et le SODRE, représentants du ministère de la Culture, la Cinemateca Uruguaya, l'Université de la République et l'Université Catholique. Cet accord conclu entre les institutions concernées par la conservation du patrimoine audiovisuel avait, parmi ses objectifs, la récupération des films produits depuis la deuxième moitié du XX^{e} siècle en support d'acétate de cellulose et dans des états de détérioration avancée[833].

En ce qui concerne les activités universitaires, en 2017 le Groupe d'études audiovisuelles de l'Université de la République a relancé un plan, orienté à restaurer et à numériser des films que les chercheurs considéraient particulièrement importants pour le développement de ses enquêtes. Parallèlement, la Faculté de l'information et de la communication de l'Université de la République, les Archives générales de l'Université et le collectif Memorias Magnéticas ont bénéficié d'une aide du service d'extension universitaire pour le développement du projet *Le cinéma uruguayen et la lutte contre l'impunité*.

La plupart des films qui devaient être restaurés dans le cadre de ces différents projets institutionnels, de recherche scientifique ou d'extension universitaire étaient conservés à la Cinemateca Uruguaya. Les différentes initiatives se sont mises en place grâce au système de préservation et numérisation de haute définition fabriqué par le LAPA-AGU et mis au point en 2017, fondé sur la recomposition d'un ancien télécinéma, converti dans un scanner de numérisation cadre par cadre[834]. Dans ce contexte, le LAPA-AGU a commencé un long travail de récupération de films qui va au-delà des titres analysés dans cette thèse. La numérisation en 2k et en 4k permet de remettre les films dans des écrans de cinéma. Cela a encouragé leur diffusion dans différents espaces tels que salles culturelles, établissements d'enseignement secondaire et universitaire, musées et espaces publics de nombreux départements du pays.

Les films récupérés dans le cadre de cette recherche ont permis leur utilisation par des chercheurs et enseignants. Par ailleurs, ils ont été montrés dans des festivals comme Gindou Cinéma en France en 2018[835] et la Berlin Biennale for Contemporary Art en 2020[836] en

[833] https://issuu.com/icau/docs/compromiso_audiovisual_digital.
[834] Concernant le scanner fabriqué dans le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université voir : https://agu.udelar.edu.uy/laboratorio-de-preservacion-audiovisual-lapa/dominio-tecnico/
[835] 34è Rencontre Gindou Cinéma, Séance « Les éclats du cinéma militant », 18-25 août 2018, Gindou France.
[836] 11th Berlin Biennale for Contemporary Art, 5.9.–1.11.2020, Berlin, Allemagne.

Allemagne, entre autres[837]. Des fragments en ont aussi été demandés pour la réalisation du film d'Emir Kusturica *El Pepe, una vida suprema* (2020) sur la vie de José Mujica, ancien dirigeant du MLN-Tupamaros et ancien président uruguayen. L'utilisation des images d'archives dans la cinématographie contemporaine en Uruguay et la demande croissante d'images numérisées au LAPA-AGU est un phénomène qui va au-delà des films récupérés des années 1960. En effet, elle ouvre de nouvelles dimensions d'analyse en ce qui concerne la patrimonialisation du cinéma. Il convient de signaler que le film d'Emir Kusturica est le premier film à avoir été réalisé avec des images d'archives récupérées par le LAPA-AGU, sorti sur une plateforme internationale comme Netflix. Les dispositifs de patrimonialisation dans l'ère du numérique peuvent rapidement se développer dans des sens très divers et inattendus pour les institutions.

La plupart de ces événements de diffusion ont été co-organisés par les acteurs ci-dessus nommés, très différents les uns des autres. Dans ce contexte, les institutions patrimoniales composées des directeurs d'institutions publiques comme le SODRE, les chercheurs universitaires regroupés dans le GEstA, les membres de la Cinemateca Uruguaya, un groupe de jeunes producteurs de films et d'audiovisuels formé en 2016, appelé Memorias Magnéticas, le LAPA-AGU et les anciens cinéastes de l'époque ou des membres de leur famille, comme dans le cas de Rodolfo Musitelli, se sont organisés, préoccupés par le fait que les nouvelles générations ne connaissent guère le cinéma uruguayen produit par leurs prédécesseurs. Le LAPA-AGU, dont j'assure la coordination, a créé un cadre de mise en circulation des films au fur et à mesure de cette recherche. Ce réseau a permis de revoir, dans des dimensions très diverses, ce patrimoine cinématographique qui était resté enterré.

Ce travail de thèse s'inscrit dans ce processus de patrimonialisation des archives cinématographiques qui cherche à leur valorisation dans le domaine social et culturel. L'ethnologue Daniel Fabre introduit le terme « émotions patrimoniales », pour catégoriser un phénomène contemporain lié au patrimoine, où ce sont les communautés, organisées simultanément à l'intérieur et à l'extérieur des institutions traditionnellement liées au patrimoine, qui se manifestent en faveur de la valorisation de certains espaces ou des manifestations culturelles qui se sont déroulées dans le passé et réclament leur reconnaissance en tant que

[837] Les films récupérés ont été projetés dans des événements en ligne qui se sont mis en place au Chili, en Colombie et en Argentine dans de nombreux congrès et des activités académiques pendant l'année 2020, dans le contexte du développement d'activités en ligne comme conséquence de la pandémie du COVID-19.

patrimoine historique. L'auteur propose une transition de « l'âge monumental » à « l'âge du patrimoine ». Selon Daniel Fabre, cinq moments « composent la séquence complète [de l'âge monumental] : désigner, classifier, conserver, restaurer, publiciser »[838]. Généralement, les institutions liées à la chaîne patrimoniale ont des compétences et règlements spécifiques qui leur permettent de classifier un objet en tant que patrimoine culturel. Lors de cette identification initiale et de son classement, suit une chaîne de « fabrication » comme le suggère Nathalie Heinich, dans le but de transformer un objet quelconque en patrimoine historique[839].

Les recherches menées autour de la question du patrimoine signalent une « amplification » du concept, qui renvoie à l'adoption d'un éventail majeur de catégories qui pourraient être classifiées en tant que patrimoine historique. Aux appréciations classiques concernant les monuments, les œuvres artistiques ou les archives historiques, les nouvelles organisations intègrent des concepts renouvelés liés au patrimoine immatériel, audiovisuel ou procédant de la culture populaire et du folklore. Ce phénomène, traité par la bibliographie sur le patrimoine et qui place notamment en lien cet objet avec la réflexion sur l'histoire et la mémoire, cherche à comprendre les mutations qui ont débordé ce concept dans le passé plus proche[840].

L'analyse de Daniel Fabre porte sur la dimension où le phénomène des émotions patrimoniales remet en question les structures classiques chargées de déterminer ce qui doit être considéré comme patrimoine culturel, dans la mesure où leur décision même est prise à partir de mouvements qui sont nés hors des institutions traditionnellement responsables de cette tâche. Dans ce contexte, selon Daniel Fabre, l'âge du patrimoine se présente d'une façon désordonné et cette séquence linéaire qui donnait un sens continu aux transitions qui transformaient un objet quelconque en patrimoine historique se voit subvertie par des pressions très diverses exercées par des organisations ou groupes qui se mobilisent autour de cette revendication[841].

L'une des premières leçons apprises par les nouveaux professionnels de la préservation des images en mouvement, dont je fais partie, est que la seule façon de convaincre un

[838] D. Fabre, *Émotions patrimoniales,* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, nouvelle édition [ebook, en ligne], (généré le 03 novembre 2015), pos 858.
[839] N. Heinich, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, nouvelle édition [ebook, en ligne], (généré le 02 juin 2016).
[840] N. Pagano et M. Rodríguez, *Conmemoraciones, patrimonio y usos del pasado. La elaboración social de la experiencia histórica*, Buenos Aires : Miño et Dávila ed., 2014 [ebook, kindle]
[841] D. Fabre, *op. cit*.

administrateur de la valeur d'un fonds audiovisuel que l'on cherche à récupérer, c'est en numérisant au moins un exemplaire afin de pouvoir lui montrer les images et les sons qui sont contenus dans la boîte d'archives. En effet, avant de procéder à l'identification et à l'adéquate classification d'un film afin de déterminer si celui-ci mérite vraiment l'investissement en temps et en argent pour son éventuelle considération, en tant que patrimoine, nous nous engageons généralement dans des travaux qui relèvent plutôt du militantisme que du travail académique. C'est ainsi que nous mettons nos connaissances au service de convaincre les administrateurs sur l'importance du contenu de la boîte, lequel sera difficilement apprécié si l'on ne fait pas une migration de format. C'est-à-dire que dès le début de ce processus, la logique de la chaîne de travail en matière de patrimoine, qui traditionnellement indique une séquence qui commence par la désignation de l'objet et sa classification pour continuer ensuite avec des procédures de conservation et de restauration, et qui conclut une fois réalisées la numérisation et la diffusion de l'objet en question, en est subvertie. En effet, la numérisation et la diffusion ont lieu avant la détermination de la valeur patrimoniale de l'objet et de sa classification officielle ; c'est ainsi que les procédures qui normalement sont effectuées à la fin du processus en sont faites au début.

Un double mouvement, lié aux émotions se produit autour de ces manifestations patrimoniales, dont Daniel Fabre fait référence. Non seulement les opérations initiales, liées plutôt aux pressions sociales exercées hors des institutions spécialisées, sont décisives pour la mise en place d'un processus de patrimonialisation, mais aussi les effets sur le public. Il s'agit, en général, d'un patrimoine qui touche particulièrement la sensibilité collective. Dans cette chaîne de travail « peu classique » les savoirs académiques s'entremêlent avec les mouvements qui réclament la récupération et la valorisation de certains vestiges du passé. La diffusion des revendications de ces mouvements provoque à son tour des débats ou des répercussions qui mettent en lumière une mémoire qui était apparemment silencieuse et qui s'invite désormais dans différents réseaux, médias ou manifestations culturelles. Le présent travail est une expression de ces mouvements simultanés, associée aux nouveaux enjeux du patrimoine audiovisuel, dont cette recherche est un exemple. C'est ainsi que de nombreuses activités visant la valorisation de ces films menées tout au long de ces années méritent également d'être signalées.

Par le biais de la manifestation qui s'est déroulée à l'Université de la République, en 2017, le collectif Memorias Magnéticas a cherché à fournir des informations précises sur les

années de production et de premières, sur le contexte et les crédits des personnes impliquées dans les films, suivant les pratiques et les exigences requises pour les œuvres cinématographiques contemporaines. Mais le passage du temps et l'absence de sources ont rendu cette opération difficile, de même que le contexte de production et de circulation d'œuvres militantes et contestataires réalisées il y a cinquante ans. Cette approche et cette prise de contact avec la production cinématographique de leurs prédécesseurs montraient aux jeunes cinéastes de la deuxième décennie 2000 la rareté des sources concernant ces films. Le travail d'identification des crédits a eu notre soutien et celui de la chercheuse Cecilia Lacruz, spécialiste des études cinématographiques des années 1960 en Uruguay et membre du Groupe d'études audiovisuelles de l'Université de la République. Cecilia Lacruz avait signalé à plusieurs reprises les difficultés d'accès aux productions de l'époque rencontrées par les chercheurs contemporains.

La numérisation des films de Ferruccio Musitelli en 2018 a abouti à des projections dans le syndicat de la construction avec les jeunes syndicalistes qui sont organisés aujourd'hui et ne connaissaient aucune image en mouvement des activités de leur syndicat pendant la période antérieure à la dictature. Comme nous l'avons signalé précédemment, le son est perdu et les actuels militants du syndicat cherchent à déchiffrer les paroles dites par rapport aux images projetées. Grâce à la numérisation du film *Trabajadores de la construcción*, l'architecte Carmen Aroztegui a proposé au service d'extension universitaire où elle travaille, la réalisation d'ateliers avec les actuels militants du syndicat, dans le but d'analyser différents aspects du film liés aux conditions de travail ainsi que les stratégies d'organisation développées par le syndicat tout au long de leur histoire. La direction actuelle du syndicat a organisé des projections du film dans le siège syndical dans le cadre d'un programme qui s'efforce à préserver les archives historiques de l'organisation syndicale. Le LAPA-AGU indique toujours, dans la base de données des Archives générales de l'Université, la provenance du film numérisé. Or, à cette occasion, nous n'avons pas pris soin de mettre le logo du syndicat dans la fiche correspondante. Les membres du syndicat sont venus donc nous réclamer la présence de leur logo, comme cela a été fait pour le reste des institutions. Cette anecdote est bien significative car elle montre que l'organisation syndicale, en nous signalant notre erreur matérielle, a revendiqué face à nous, « spécialistes dans la matière », leur juste rôle dans ce processus de conservation des archives[842].

[842] Le logo fut rapidement inclu dans la base de données des Archives générales de l'Université : https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/trabajadores-de-la-construccion

L’un des projets les plus importants destinés à la mise en valeur des films produits dans les années 1960 fut le projet « d’extension universitaire » : *Le cinéma uruguayen et la lutte contre l’impunité*. Ce projet a permis d’établir un plan de diffusion des films dans de nombreux départements du pays ainsi que de les voir pour la première fois depuis plusieurs décennies. Le projet d’extension universitaire s’est associé au projet de numérisation proposé par le GEstA depuis 2017. De ce fait, et à partir d’un budget provenant de deux sources, s’est mis en place une ligne spécifique de numérisation de films du cinéma politique produits dans les années 1960 et 1980 qui associe des activités de recherche, enseignement et extension. Les trois événements réalisés en 2018 en Uruguay ont eu différentes répercussions et ont permis d'établir des liens entre les activités universitaires et les différents acteurs sociaux et culturels. Les activités, organisées sous forme d’ateliers pendant toute la journée, destinées à des élèves de l'école ou du collège portaient sur les notions de préservation du patrimoine audiovisuel et ses pratiques et se déroulaient à des dates emblématiques dans la chronologie de l’histoire récente du pays. À la fin de chaque journée, les films récupérés étaient présentés dans le cadre d’une programmation ouverte, avec la participation de cinéastes de différentes époques et un espace de débat avec le public. Dans le même temps, le groupe Memorias Magnéticas en a enregistré certains moments afin de témoigner du caractère global de toutes ces activités.

La première journée à été organisée le 18 mai 2018 dans l’Espace d’art contemporain (EAC), en commémoration du 20 mai 1976 . Comme nous l’avons signalé au début de ce travail, le 20 mai 1976, les uruguayens Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, William Whitelaw et Rosario Barredo ont été assassinés à Buenos Aires dans le cadre des premières actions du *Plan Cóndor* ou opération condor conduite par les dictatures militaires du Cône Sud. Tous les 20 mai, depuis 1996, se déroule à Montevideo la manifestation la plus massive du pays. Elle est organisée par l’organisation de Mères et familles des détenus-disparus pour réclamer vérité et justice. La journée dans l’EAC a commencé par un atelier avec des étudiants du DEA, programme de formation en cinéma. La plupart des participants à l’atelier ne connaissait pas la signification du 20 mai 1976 et, en conséquence, ignorait la raison pour laquelle la manifestation se faisait à cette date.

Lors de la présentation nous avons vu quelques fragments d’un film produit par Esteban Schroeder *El Cordón de la Vereda* (CEMA, 1987), sur la campagne de dérogation de la loi qui

amnistie les militaires à la fin de la dictature. Le film montre un journaliste qui sort dans les rues, en 1980, et demande aux passants s'ils considèrent pertinent de juger les militaires après la dictature. Les réponses reçues sont très variées. Finalement, la dynamique suggérée fut de créer deux équipes. La première est sortie avec des caméras dans les alentours du musée, pour faire la même question posée par le journaliste en 1986-87, et la deuxième est restée sur place afin d'apprendre des techniques de récupération de films. Cette première expérience a montré que, une heure après la présentation et la projection du film, les étudiants demandaient dans la rue aux passants s'ils considéraient qu'en Uruguay les droits humains étaient respectés et s'ils avaient connaissance de la manifestation du 20 mai. Les réponses reçues ont également été très variées, mais deux observations ont été remarquées par l'une des participantes : la première concerne la réponse d'un militaire qui surveillait des travaux dans la rue qui, au lieu de répondre la question, lui a demandé si par droits humains elle faisait allusion aux droits des femmes, par exemple, ou à des questions liées à la dictature. D'un autre côté, cette participante remarque des réponses où les gens montrent une certaine peur que les militaires reviennent.

Une deuxième activité a été organisée le 11 août 2018 au Musée de la Mémoire dans le cadre de la commémoration du 14 août, date de la mort de Liber Arce, dont on a aussi parlé tout au long de la thèse. Dans ce contexte, des étudiants de collège ont été réunis dans le musée. Premièrement, on a fait un atelier de catalogage des collections audiovisuelles du musée, en aidant de cette façon à l'identification des collections. Deuxièmement, les étudiants ont fait des interviews aux membres de l'Association des Amis du Musée, composée principalement des ex-prisonniers politiques de la dictature. Les entretiens leur ont servi de documents pour des travaux en histoire dans le cadre de leur formation au collège. Finalement, la projection de films des années 1960, récupérés dans le cadre du projet, s'est faite. On tient particulièrement à signaler la numérisation de *Liber Arce Liberarse*, qui fut identifié dans le cadre de ce projet au Musée de la Mémoire. Certains des jeunes présents dans la projection n'étaient jamais entrés en contact avec des images en mouvement de cette période. La violence dans les rues a un grand impact, notamment sur les plus jeunes, qui se demandent toujours s'il s'agit vraiment de films documentaires ou si se sont des fictions.

Finalement, le 7 décembre 2018, dans le cadre de la journée internationale des droits humains du 10 décembre, nous sommes allés à la ville de Mercedes (Département de Soriano) où

l’organisation locale pour la mémoire, la vérité et la justice a mis en place un espace public en commémoration des détenus-disparus du département. Pendant la journée, nous avons fait un atelier pour enfants de prise en contact avec des formats et supports anciens du cinéma. Tous les films récupérés par le projet ont été montrés dans une soirée en plein air. L’organisation locale avait invité aussi des musiciens et la projection s'est faite également en plein air, avec les équipes de la Faculté de l’information et de la communication de l’Université de la République. L’une des propositions faite aux enfants était d’écrire ou de dessiner quelque chose sur une diapositive transparente et de la monter ensuite dans un projecteur pour la voir amplifiée, dans l’une des stations qu’on avait mis dans le parc pour qu’ils puissent y jouer. L’un des enfants qui a participé a écrit « sauvons les diapositives en extinction ». Voici l’un des jours où nous avons appris que notre vocation avait finalement un sens, malgré la discontinuité de notre chaîne de travail.

Journée du projet *Le cinéma uruguayen et la lutte contre l’impunité*, Mercedes (Uruguay), décembre 2018, photographie cédée gentiment par Eugenia Sik, archiviste.

[Image 65]

CONCLUSION

Cette recherche a été faite, pendant les années où les différentes initiatives signalées se sont mises en place et le LAPA-AGU a été un espace d'articulation de tous les réseaux qui se sont impliqués dans la récupération et la mise en circulation des films qui étaient restés « hors des archives ».

Premièrement, en réponse à la demande que la communauté de chercheurs signalait comme essentielle concernant l'endroit où se trouvaient effectivement les films, cette recherche a permis d'identifier dans tous les cas l'existence de films complets, des tournages ou des copies de ces films. La plupart a été numérisée et mise à la disposition des chercheurs et de la communauté à travers des actions de diffusion culturelle. Cependant, cette recherche a montré aussi l'existence d'un large éventail de films, rushes et tournages qui composent des archives cinématographiques, au-delà des films initialement indiqués. La systématisation de toutes ces données a été structurée dans une base de données qui permet d'avoir un tableau complet de ce qui a été conservé à l'époque ou récupéré plus tard. Cela, dans le but d'établir d'une manière rationnelle des priorités en matière de plan de sauvegarde et d'accès au patrimoine en question dans l'avenir. Cette

recherche montre aussi une multiplication de sources et de fonds d'archives qui dépassent largement ce qui était conçu au départ comme patrimoine cinématographique en Uruguay, lié surtout aux films qui ont été présentés et dont il existait des informations provenant de la presse ou des témoignages des réalisateurs.

Les rapports de la base de données élaborée figure dans la partie Annexes papier et numérique de cette thèse. Elle permet d'identifier les titres uruguayens, de faire de nouveaux parcours ainsi que de fournir des informations plus précises sur les caractéristiques des films et des archives qui ont survécu tout au long de ces décennies. Cette organisation des données a été possible grâce à la reconstitution de nombreux catalogues et de listes de films qui se trouvaient disséminés dans différentes archives en Uruguay et à l'étranger, ce qui constitue un indice primaire du processus de patrimonialisation du cinéma au niveau local. Il s'agit d'une recherche qui nous a permis de poursuivre nos hypothèses par rapport aux stratégies de conservation des films dans les cinémathèques au cours de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, mais qui, j'espère, sera également utile à d'autres recherches, au-delà de ce travail. L'identification de certains fonds d'archives réalisée au cours de cette recherche nous permet tout de même d'ouvrir de nouvelles lignes de travail, visant à la récupération d'autres fonds encore inconnus. Dans la mesure où les processus de patrimonialisation des archives sont essentiellement collectifs, la possibilité de mettre à disposition ces informations pour de nouvelles recherches ou des plans de sauvegarde de ces archives fait partie d'une contribution personnelle à l'entrepreneuriat collectif lié à la sauvegarde de la mémoire des images en mouvement en Uruguay.

Deuxièmement, notre recherche a eu comme but d'essayer de comprendre, dans une perspective de longue durée, l'histoire des cinémathèques en tant qu'institutions responsables de la conservation et la diffusion des films au long du XX^{e} siècle. Les films qui ont été sélectionnés dans la période initiale de notre recherche auraient pu être considérés, en raison de leurs contenus, comme faisant partie des archives qui ont été éliminées pendant la dernière dictature. Cependant, cette perspective de longue durée nous a permis d'analyser des facteurs intrinsèques au champ du cinéma, qui amplifient le regard par rapport à l'histoire du patrimoine cinématographique et place dans ce contexte la production de cinéma politique et militant entre 1965 et 1975.

Même si les plus importantes discussions relatives aux cinémathèques -et l'on pourrait

ajouter aux archives dans un sens plus large- se sont axées sur le débat entre la conservation et l'accès ou la diffusion du patrimoine; cette thèse se penche sur les nouvelles conceptions de l'histoire du patrimoine et, en particulier, sur celles de la patrimonialisation du cinéma qui cherchent à réfléchir sur les débats menés par ces institutions ou leurs responsables -qu'ils soient politiques ou professionnels- qui ont pris parti à chaque période et ont montré leur importance, en tant que lieux de production, des conceptions sur ce qui devait être conservé, organisé ou valorisé et la façon dont cela a pu changer dans le temps.

Dans les années 1950, la « valorisation » des films par les principales cinémathèques en Uruguay est entendue à travers la diffusion du cinéma international, en tant que monnaie d'échange pour la mise en circulation de films en dehors des circuits commerciaux, cela dans le but d'encourager à une prétendue culture cinématographique. L'intérêt progressif pour la conservation du cinéma national se produit dans les années 1960. À cette période, d'une part, la production en elle-même commence à augmenter à travers des circuits de cinéma « amateur » ou de l'Université de la République. D'autre part, les pratiques cinématographiques commencent à s'inscrire dans le cadre de nouvelles actions menées par une génération fortement influencée par les pratiques culturelles qui dénoncent le renforcement des mesures répressives adoptées par les autorités dans le cadre d'une crise qui s'aggrave tout au long de la période.

Les premières institutions à avoir manifesté leur intérêt pour la conservation du cinéma uruguayen dans les années 1960 ont été le Cine Arte del SODRE, dans le secteur public et, la Cinemateca Uruguaya, dans le secteur privé - même si cela ne faisait pas partie de son discours public -. Ces intérêts se développent dans un contexte où de nouvelles pratiques cinématographiques commencent à se mettre en place, avec une projection régionale et internationale. Les courants principalement liés au cinéma politique et militant, inscrit dans de nouvelles stratégies de réponse au renforcement de l'autoritarisme, ont cherché aussi à mettre en question les structures classiques du champ cinématographique de l'époque.

Dans ce contexte, Cine Arte del SODRE a conservé principalement des titres associés aux débuts du cinéma ainsi que des productions réalisées dans le domaine des services de l'État qui produisaient des films dès les premières décennies du XX^{e} siècle. De son côté, la Cinemateca Uruguaya a donné priorité aux titres produits dans le cadre des ciné-clubs classiques. De plus, les responsables de ces institutions avaient pris part aux débats menés dans le domaine du cinéma,

ayant refusé les positions des nouveaux acteurs qui cherchaient à mettre en place en Uruguay les nouveaux courants du cinéma latinoaméricain, influencé par son rôle dans la diffusion des idées de transformation sociale.

D'un autre côté, l'Université de la République avait retrouvé des limites pour accepter les positions du nouveau cinéma politique aussi. Entre les années 1965 et 1969, l'hebdomadaire *Marcha* abrite ce collectif mais ce long processus de débat aboutit à la création d'une organisation indépendante, la Cinemateca del Tercer Mundo, qui avait pris en charge ses propres archives. Dans la mesure où ses principaux animateurs ont été persécutés dès le début de la dictature, les archives en question se sont dispersées et c'est seulement lors du retour démocratique qu'une partie a pu en être récupérée.

À travers de cette thèse nous avons cherché également à montrer que, bien que la Cinemateca Uruguaya ait conservé quelques titres, cela s'est produit dans un contexte de discrétion dans la mesure où rapidement la dictature militaire s'est instaurée dans le pays. De la même façon, des boîtes sans identification trouvés à l'université montrent les échos de ce passé traumatique pour l'institution dans la période qui a précédé le coup d'État. Des archives qui témoignent de la production de certains référents d'époque, comme Ferruccio Musitelli n'ont pas été conservées. Ce phénomène montre en plus les caractéristiques d'une période embryonnaire tout comme l'absence de tradition pour gérer les nouveaux défis d'un cinéma qui commençait lentement à se professionnaliser.

Les analyses faites tout au long de cette thèse relatives aux deux étapes de l'histoire des cinémathèques ont cherché à enrichir les interprétations du processus de patrimonialisation du cinéma en Uruguay. Différents éléments considérés permettent de penser que l'exemple uruguayen fait partie d'un phénomène régional. Les travaux de recherche antérieurs ont insisté sur l'influence exercée par Henri Langlois sur toute la région à l'époque. La création des cinémathèques suivant le modèle associatif de la Cinémathèque Française cherchait à promouvoir la diffusion en se fondant sur une conception rattachée au collectionnisme.

Cependant, on se demande, dans quelle mesure, lors de ce parcours, les liens simultanés établis par Danilo Trelles par le biais du Cine Arte del SODRE aussi bien avec la FIAF qu'avec les réseaux cinématographiques de l'Europe de l'Est et de l'UNESCO n'ont pas enrichi et

diversifié le panorama de cette cinéphile internationale. L'impact du changement de la politique extérieure du gouvernement uruguayen concernant les pays de l'Est, lors de la révolution cubaine au début des années 1960, semble avoir mis de côté ces réseaux d'influence. Ce travail a esquissé, à travers l'analyse des archives cinématographiques, la relation entre le changement du contexte général et le déclin de Danilo Trelles au Cine Arte del SODRE. La prépondérance d'une mémoire cinéphile fortement liée au poids de la Cinemateca Uruguaya et ses réseaux dès les années 1950 est sûrement liée à ce contexte d'époque. Bien que la Cinemateca Uruguaya ait quitté la FIAF au début des années 1960, les liens entre les cinémathèques de la région se sont maintenus et ont débouché sur la création de l'Unión de Cinematecas de América Latina. Ce sont des réseaux transnationaux qui ne se sont pas vu limités, lors du changement de la politique extérieure dans la première moitié des années 1960.

Il s'agit d'une perspective qui amplifie l'analyse des réseaux internationaux des années 1950 et considère la persistance de certaines mémoires, par rapport aux possibilités de maintenir certains réseaux internationaux, qui ne se sont pas vu affectés par la première Guerre froide en Amérique latine. D'après quelques données analysées, la production de certains films de Nelson Pereira Dos Santos au Brésil, avec l'appui de Trelles lui-même, et l'agence DEFA d'Allemagne de l'Est constitue des notices par rapport à d'autres réseaux dans le pays voisins au début des années 1960, qui pourrait être développé dans le but de mettre en perspective les mémoires culturelles des cinémathèques associatives encore opératoires. Dans ce sens certains aspects liés aux mémoires culturelles des cinémathèques pourrait ouvrir de nouveaux champs de recherche au niveau de la région, en suivant ce modèle.

Toutefois, il convient de signaler certaines particularités qui s'expriment dans le cas uruguayen. En premier lieu, l'absence d'une industrie cinématographique à l'époque, ce qui différencie l'Uruguay de ses pays voisins. Même si pour les cinémathèques régionales de la première période, la conservation du cinéma produit pour les circuits commerciaux pouvait ne pas être valorisée; il existe aujourd'hui un répertoire de titres dans ces pays, qui avaient déjà une industrie propre, qui constitue tout de même un patrimoine de l'histoire du cinéma et qui s'ajoute à ce qui doit être considéré comme fonds d'archives. Cela marque tout de même une grande différence entre l'Uruguay et d'autres pays de la région comme l'Argentine ou le Brésil, en ce qui concerne les approches liées à la patrimonialisation du cinéma.

En ce qui concerne la deuxième période, les cinémathèques régionales manifestent un nouvel intérêt pour la conservation de la cinématographie locale. Cependant, Eugenio Hintz, du Cine Arte del SODRE, et Manuel Martínez Carril, de la Cinemateca Uruguaya, montrent une certaine prise de distance face à la radicalisation de l'Unión de Cinematecas de América Latina. La création même de l'UCAL fait partie d'un débat portant sur le cinéma produit en Amérique latine. Tandis que le réseau de l'UCAL a eu une tendance à se radicaliser, les délégués uruguayens représentant la Cinemateca Uruguaya et le Cine Arte del SODRE cherchent à neutraliser le mouvement de politisation des cinémathèques latinoaméricaines. Ce sont d'autres acteurs en Uruguay, particulièrement ceux qui sont organisés autour de la Cinemateca del Tercer Mundo, qui ont représenté les tendances du cinéma politique radicalisé, inspiré dans les courants du Nouveau cinéma latino-américain. C'est à dire qu'en ce qui concerne la deuxième période, même si l'Uruguay s'inscrit dans certains aspects à une dynamique internationale, il présente tout de même certaines particularités.

La multiplication de films, rushes et tournages identifiés, consignés dans la liste initiale présentée dans l'introduction permet tout de même d'approfondir certains concepts ou idées relatives au cinéma politique et militant. D'un côté, l'analyse de la trajectoire de certains cinéastes comme Mario Handler ou Ferruccio Musitelli dans la longue durée nous montre que leur cinématographie, strictement liée à des projets politiques ou à des actions de militantisme à l'époque, constitue les fragments d'une histoire beaucoup plus longue et complexe, liée à leur vocation pour produire du cinéma dans un pays dépourvu d'industrie à l'époque. En effet, on peut observer que différentes traditions du point de vue esthétique s'entremêlent dans leurs parcours dans des domaines très divers de la production cinématographiques en Uruguay. Les approches artistiques, anthropologiques ou journalistiques, les liens avec des réseaux locaux, régionaux ou internationaux qui ont influencé ces différents acteurs inscrivent leurs productions dans des trajectoires beaucoup plus longues et variées qui dépassent le caractère strictement politique et militant. Dans un sens inverse, leurs visions politiques sur le rôle du cinéma dans la société et les disputes ou conflits auxquels ils se sont confrontés ouvrent de nouvelles perspectives, au-delà de l'analyse de certains genres ou courants cinématographiques. D' une certaine manière, cette recherche transite de l'intérêt pour le cinéma politique ou militant, comme objet d'étude ou pratique culturelle, à la reconnaissance, en tant que sujets politiques, des acteurs liés au cinéma.

Cette nouvelle approche nous conduit aussi à une interprétation du cinéma, qui va au-delà des propres cinéastes. L'enquête suit les activités d'autres sujets politiques du cinéma comme Danilo Trelles, Walther Dassori, Eugenio Hintz, Manuel Martínez Carril, José Wainer, Mario Jacob, Walter Tournier ou Walter Achugar. Les rôles qu'ils ont joués, en tant qu'acteurs institutionnels des cinémathèques, à travers leur production ou à travers le débat journalistique constituent des éléments essentiels dans la configuration de ce champ de disputes et des changements. Cette recherche a mis l'accent sur le débat portant sur les conceptions du cinéma qui devait être valorisé, montré et conservé, suivant les sujets concernés et leurs contextes divers. Au-delà de leur implication dans la production cinématographique proprement dite, ce sont des acteurs qui ont joué des rôles essentiels au milieu de ces disputes autour du cinéma en Uruguay. De plus, leurs conceptions sur le cinéma persistent en matière de mémoire culturelle et le présent travail cherche à contribuer aux nouvelles analyses qui mettent en perspective ces différentes positions de l'époque.

Dans ce sens, cette thèse cherche à dialoguer avec d'autres recherches menées pendant ces années comme celles de Cecilia Lacruz ou Mariana Amieva qui approfondissent les connaissances sur des sujets politiques du cinéma tels que Ugo Ulive et Hugo Alfaro, entre autres. En revanche, nous tenons à signaler l'absence des femmes parmi les sujets politiques du cinéma dans les années 1960. Ce caractère apparemment masculin pourrait aussi ouvrir de nouvelles questions relatives aux conceptions de ce qui devait être mis en valeur ou pas, pour se demander en conséquence sur l'invisibilité de la cinématographie féminine de la période. Il convient de rappeler qu'à l'époque il n'existait pas une industrie de cinéma en Uruguay. Cela distingue les débats autour du cinéma produit localement, par rapport à d'autres pays de la région dont notamment l'Argentine, le Brésil ou le Mexique, où une industrie s'était mise en place. Cependant, d'autres aspects liés à la radicalisation du cinéma politique à la fin des années 1960 en Amérique latine ou l'histoire des cinémathèques dans la région semblent avoir suivi un processus semblable, dont cette thèse cherche à faire une contribution spécifique.

Cette relation complexe entre cinéma et politique est notamment visible dans une dimension plus collective qu'individuelle à la Cinemateca del Tercer Mundo. D'un côté, les productions faites par l'organisation nous montrent seulement quelques titres, dont la diversité de genres met en question une mémoire culturelle qui associe cette organisation surtout au cinéma

militant. Fiction, animation, documentaire social et documentaire de propagande politique constituent les principaux produits de la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 et 1974. À vrai dire, la production de cinéma militant proprement dite, a été réalisée dans la période antérieure à sa fondation et constitue le noyau des archives que la Cinemateca del Tercer Mundo a décidé de conserver *a posteriori*. D'un autre côté, la conservation de tournages ou de rushes constitue une nouveauté par rapport aux pratiques de conservation des cinémathèques et des organisations liées à la production et à la diffusion du cinéma. Le fait même de conserver des tournages, dans le but de prévoir une éventuelle réutilisation, constitue déjà une innovation en matière de pratiques des archives cinématographiques.

En quelque sorte, la Cinemateca del Tercer Mundo n'a pas réussi à monter un système de contre-information par rapport à ce qui était montré dans les médias à l'époque, mais à réussi tout de même à conserver son témoignage et sa mémoire des événements des années 1960. Parmi les 76 boîtes recensées dans les années 1970 dans les fiches conservées, la moitié a été récupérée lors du retour de la démocratie. Cela, grâce à la conservation qui a été faite par un réseau d'anonymes, qui ont estimé l'importance de les conserver pendant toute la dictature, malgré le danger et les conséquences que cela pouvait entraîner. Les tournages réalisés comme instruments de dénonciation à l'époque acquièrent une dimension de témoignage. Leur persistance dans le temps, à travers la conservation dispersée faite par des personnes anonymes, malgré le contexte politique et la dissolution de la Cinemateca del Tercer Mundo, en tant qu'organisation, est l'expression d'un projet politique qui a cherché à conserver son témoignage des événements de l'époque. Voici donc une dimension de la cinématographie militante, où les conceptions sur ce qui devait être produit, conservé et montré se présentent d'une manière nouvelle à l'égard des pratiques de conservation cinématographique antérieures. La récupération de ces archives aide aussi à l'identifier la Cinemateca del Tercer Mundo, en tant que représentante d'une mémoire culturelle de cette époque.

Ces nouvelles pratiques de collecte identifiées dans la Cinemateca del Tercer Mundo ont permis aussi la conservation de titres qui sont restés hors des archives et des institutions en Uruguay à l'époque. L'inclusion dans le catalogue de *Como el Uruguay no hay* et des films produits par le département cinématographique de *Marcha* ainsi que la conservation de films comme *Elecciones*, à l'Université des Andes au Venezuela lors de la création de la Distribuidora

del Tercer Mundo (D3M) constituent les preuves d’un projet qui cherchait à conserver, diffuser et reconnaître des films qui avaient été refusés par les institutions spécialisées dans le domaine cinématographique à l’époque.

Nous cherchons aussi à montrer de cette façon, dans quelle mesure les cinémathèques sont elles-mêmes productrices d’une certaine manière de concevoir le cinéma du fait de leurs décisions sur ce qui doit être conservé ou pas, des ses propositions relatives à ce qui doit être réglementé ou encore des décisions de ses responsables à chaque époque.

La polysémie du mot cinémathèque se voit renforcée au long de la thèse, lors de son appropriation par différents acteurs, époques et visions. Au-delà de la mutation des perspectives classiques par rapport aux cinémathèques, l’utilisation du terme par la Cinemateca del Tercer Mundo se présente avec une apparence opérationnelle. Cependant, l’idée même de contre-informer, de préserver des tournages et des rushes est à l’origine d’une nouvelle conception du rôle des archives de cinéma. À l’opposé des notions antérieures, fondées sur l’idée du collectionnisme d'œuvres cinématographiques internationales ou nationales, l’idée de la Cinemateca del Tercer Mundo configure alors une nouvelle mémoire culturelle. Maintenue en cachette, dans la perspective d’être revue un jour, cette notion maintient toujours un sens politique de la part de ses producteurs, dont la patrimonialisation produit sans doute de nouvelles émotions.

Le manque de mesures concernant le patrimoine cinématographique s'inscrivent dans un contexte plus large d’absences de valorisation du patrimoine culturel, probablement lié au passé traumatique de la dictature militaire. Ce long trajet historique cherche à esquisser des explications dans l’espoir de confirmer que les conceptions des institutions changent et l’identification des archives proprement dites constituent des éléments fondamentaux pour contribuer à sa sauvegarde et valorisation. Cette enquête s'est mise en place non seulement dans un contexte de développement des études cinématographiques en Uruguay, mais aussi d’un espace de recherche sur les possibilités techniques de récupération de ce patrimoine. Les réseaux de connaissances concernant le patrimoine cinématographique en Uruguay sont le résultat de ce travail collaboratif.

Cela a permis de récupérer un certain nombre de films, dans le but de les revoir

aujourd'hui. La plupart d'eux sont déjà disponibles en accès libre sur Internet. Ce processus de *fabrication du patrimoine* reconnaît, à partir de cette thèse, les conflits dans les histoires de productions de ces films et de leurs trajectoires de circulation à l'époque et *a posteriori*. Ce n'est pas par hasard que *Carlos…, Elecciones, Me gustan los estudiantes, Liber Arce Liberarse* ou *1969 : El problema de la carne* ou les films de Musitelli restent encore inscrits dans le domaine de la propriété de ses auteurs ou de ses ayants droit. Tout au long de cette recherche on a réussi à en récupérer un certain nombre, en tant que témoignages de l'histoire du cinéma et de contribution aux activités de recherche, enseignement et diffusion culturelle. En revanche, la trajectoire de ces œuvres, dont fait l'objet ce travail, indique des situations de conflits en vue de leur reconnaissance. Cette dimension d'analyse a accompagné les actions de récupération et valorisation. Cependant, c'est une approche qui cherche à être particulièrement attentive et respectueuse des traces de ce passé traumatique et de comprendre les raisons qui amènent à ce que leurs auteurs ou leurs héritiers éprouvent des difficultés pour mettre ces œuvres à la disposition du public pour qu'elles commencent à faire partie, désormais, du patrimoine collectif.

Dans une certaine mesure, cette recherche commence lors des difficultés rencontrées pour rendre publiques les archives contemporaines liées au passé traumatisant des dictatures et à la crise de la démocratie en Uruguay. Entreprendre un nouveau chemin dans le but de faire connaître des documents produits dans le passé contemporain constitue également une démarche pour accomplir un objectif que je considère comme essentiel : la possibilité que chaque génération analyse le passé de manière autonome. Les hypothèses formulées et le travail de recherche réalisé constituent donc une synthèse des efforts déployés pour ouvrir le débat sur l'importance de récupérer le cinéma aussi bien en tant que patrimoine culturel de l'Uruguay que comme document pour l'analyse d'un passé qui reste toujours controversé. Le présent travail de recherche doctorale, qui comporte un volet d'action sociale et culturelle, s'efforce d'appliquer les résultats de cette enquête par la mise en valeur des archives qui avaient été invisibilisées jusqu'alors.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Image 1 et 2 : Projection de *Cine Arte* du SODRE au public scolaire. Années 1950.
Archives de la famille Trelles. Disponible sur le lien suivant :
http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=imagenes

Image 3 : Projection chez Fernando Pereda. S.d.
Archives de Julio Bayce et Beatriz García Lagos. Disponible sur le lien suivant :
https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/37485

Image 4 : Incendie du SODRE en 1974. Correspondance entre Eugenio Hintz et la FIAF. Archives FIAF.

Image 5 : Photogramme de Carlos..., avec le générique de son enregistrement au Vénézuela. Archives générales de l'Université de la République.

Images 6 et 7 : Saviniano “Nano” Pérez. Photogrammes du film *Elecciones*. Archives privées de Mario Handler, déposées aux Archives Générales de l'Université.

Images 8 et 9 : Amanda Huerta de Font. Photogrammes du film *Elecciones*. Archives privées de Mario Handler, déposées aux Archives Générales de l'Université.

Image 10 et 11 : Zelmar Michelini. Fotogramme des rushes du film Elecciones. Archives générales de l'Université de la République.

Image 12 : Affiche d'une projection à la Cinémathèque du Venezuela organisée par la D3M entre septembre de 1970 et 1971. Archives générales de l'Université de la République.

Image 13 : Photogramme du film retiré par un juge militaire en 1982. Archives générales de l'Université.

Image 14 : Photogramme de boîte sans données, trouvée dans le fonds Instituto de Cinematografía de la Universidad des Archives Générales de l'Université. Les tournages de cette séquences ont été faits pendant la grève des frigorifiques qui a été filmée par le département cinématographique de *Marcha* en 1969.

Images 15 et 16 : Photogrammes du film *Sutatenza : un mensaje de paz* (Enrico Fulchignoni, UNESCO, 1955).

Images 17 et 18 : Photographies du départ de Musitelli et Fulchignoni en Colombie pour le tournage de *Sutatenza un mensaje de paz*. Dans l'image 17, Trelles et Fulchignoni, s'embrassent avant le départ et derrière on aperçoit Musitelli. Dans les images numéro 18 on aperçoit le départ. (Archives de la famille Musitelli)

Image 19 : Photographie présentée dans l'exposition *Muestra Homenaje : Ferruccio Musitelli*, réalisée par le Centre de Fotografía de Montevideo en 2007. La légende signale : Paraguay, Asunción,1957.
https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/ferruccio-musitelli-muestra-homenaje#

Images 20, 21, 22 et 23 : Photographie appartenant aux Archives privées Ferruccio Musitelli, exposées dans : Atelier de Photographie Aquelarre, *Los carboneros del Rïo Negro*, Exposition de photographie, Montevideo, 2019.

Image 24 : Photogramme de *Contra Tiempo y Marea* (Ferruccio Musitelli, 1954-55).

Image 25 : Photogramme de *La Ciudad en la Playa* (Ferruccio Musitelli, 1961).

Image 26 et 27 : Pablo Szir et Ferruccio Musitelli dans le tournage au nord de l'Argentine, probablement du film *Los Velazquez* au début des années 1970.

Image 28 : Microfilm de *Marcha.* (Archives de la famille Musitelli)

Images 29 et 30 : Photogrammes de *Orientales al Frente* (Ferruccio Musitelli/ Frente Amplio, 1971).

Images 31, 32 et 33 : Photogrammes de *Trabajadores de la construcción* (Ferrucio Musitelli/SUNCA, 1970-72).

Image 34 : Photogramme de *Uruguay : 27 de junio* (Ferruccio Musitelli/SUNCA, 1973).

Image 35 : Photogramme du film *C3M* de Lucía Jacob (2011). Walter Tournier surpris en revoyant le film *Refusila*, qu'il avait produit avec le Groupe expérimental de cinéma en 1969.

Image 36 : Photogramme du film *C3M* de Lucía Jacob (2011). Mario Jacob en train de chercher dans un vieux sac des boîtes de films dont il ne connaissait pas encore le contenu.

Image 37 et 38 : Photogrammes du court métrage de fiction sans titre, identifié entre les rushes des films montés à l'ICUR entre 1968 et 1969.

Image 39 et 40 : Photogrammes de Me Gustan los Estudiantes. Archives privées de Mario

Handler. Copie du film déposée à la Cinemateca Uruguaya et copie numérique Archives générales de l'Université de la République.

Image 41 : Fiche des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo produite au début des années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées aux Archives générales de l'Université de la République.

Image 42 : Fiche du catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1997, lors du dépôt des films de la Cinemateca del Tercer Mundo fait par Mario Jacob à la fin des années 1980.

Image 43 : Boîte du film *Me Gustan los Estudiantes* en dépôt de la Cinemateca Uruguaya et numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle en 2017.

Image 44 : Photogramme du film *Refusila*. Film déposé par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya. Copie numérique Archives générales de l'Université de la République.

Image 45 : Fiches du film *Refusila* des années 1970 de la Cinemateca del Tercer Mundo. Archives privées de Mario Jacob déposées aux Archives générales de l'Université.

Image 46 : Fiche du catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1997.

Images 47 et 48 : Photogrammes *Uruguay 1969 : el problema de la carne*. Archives privées de Mario Handler - Archives générales de l'Université de la République.

Image 49 : Photogramme de *Liber Arce. Liberarse.* Archives du Musée de la Mémoire. Copie numérique faite par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université.

Images 50, 51 et 52 : Photogramme de *Marcha de los Cañeros de Bella Unión* (Marcos Banchero, département cinématographique de *Marcha*, 1968). Archives de la Cinemateca del Tercer Mundo déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980.

Numérisation faite par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

Image 53 : Pages de *Marcha* le jour avant l'arrivée de Joris Ivens et l'inauguration de la Cinemateca del Tercer Mundo.

Images 54, 55 et 56 : Fiches réalisées pour décrire chaque boîte de la Cinemateca del Tercer Mundo, Années 1970. Archives privées de Mario Jacob déposées au Archives générales de l'Université.

Image 57 : Catalogue de la Cinemateca del Tercer Mundo. Archives privées de Mario Jacob, déposées aux Archives générales de l'Université.

Images 58, 59 et 60 : Photogramme de *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob et Eduardo Terra/C3M, 1971. Archives privées de Mario Jacob, déposées à la Cinemateca Uruguaya. Numérisation faite par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

Image 61 : *Fray Bentos : una epidemia de sarampión* (Mario Handler avec la collaboration de Walter Tournier et Sergio Villaverde/ Faculté de médecine avec les équipes de la C3M, 1973). Archives privées de Mario Handler déposées aux Archives Générales de l'Université. Numérisation faite par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

Image 62 : Tournages réalisés à l'Hôpital Psychiatrique Bernardo Etchepare (Mario Handler, C3M, 1972-73). Archives de la Cinemateca del Tercer Mundo déposées par Mario Jacob à la Cinemateca Uruguaya à la fin des années 1980. Numérisation faite par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

Image 63 : Arrière plan de *En la Selva hay mucho por hacer* conservé par Alfredo Echaniz.

Image 64 : Comparaison des deux numérisations de *En la Selva…* faite par Claudia Umpierrez et Ana Clara Romero en 2020.

Image 65 : Journée du projet *Le cinéma uruguayen et la lutte contre l'impunité*, Mercedes (Uruguay), décembre 2018, photographie, cédée gentiment par Eugenia Sik, archiviste.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

_____

SOURCES

A. Archives institutionnelles

1. Archives documentaires de la Fédération Internationale des Archives de Films (FIAF). (Bruxelles, Belgique) :

   Par rapport à ces archives on a compté sur deux séries:

   a. Dossiers et correspondance des archives de la FIAF sur l'Uruguay, reproduits par Fausto Correa Douglas Jr. pendant ses travaux de recherche doctorale, donnés au GEstA et conservés dans le Laboratoire de préservation audiovisuelle des Archives générales de l'Université. Il s'agit de sources datées jusqu'au début des années 1960.

   b. Dossiers et correspondance sur l'Uruguay, reproduits dans le cadre de cette recherche, qui inclut les années 1960 et 1970.

2. Archives documentaire de la Cinémathèque de Toulouse (Toulouse, France) :

   Dossiers et correspondance sur et avec l'Uruguay, reproduit dans le cadre de cette recherche, qui inclut les années 1960 et 1970.

3. Archives générales de l'Université de la República (Montevideo, Uruguay) :

   a. Fonds de sources documentaires :

   Série *Documentos administrativos* (1960 c. - 1980 c.) du Sou fond: *Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos*. (Fonds institutionnels).

   Sou fonds subordonnés *Actas del Consejo Directivo Central* (de 1849 -). Pour cette recherche, on a consulté la période 1960-1973. (Fonds institutionnels).

   Série *Mario Jacob* (1970-1990) du Sou fonds subordonné *Archivos integrales* (Fonds Laboratoire de préservation audiovisuelle).

   Documentation du Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). Archives personnelles de Walter Dassori, numérisées par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelles et déposées au LAPA-AGU.

   b. Fonds de sources cinématographiques :

   Sérié *Películas* (1950 - 1980) du Sou-fonds: *Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos*. (Fonds institutionnels).

   Série *Películas* (1950 - 2016) du Sou fonds subordonné *Archivo Mario Handler* (Fonds privées).

Série *Walter Tournier* (1940-1994) du Sou fonds subordonné *Archivos integrales* (Fonds Laboratoire de préservation audiovisuelle).

Tournages réalisés par le collectif *Mémoires Magnétiques* déposés dans les Archives générales de l'Université de la République.

4. Cinemateca Uruguaya (Montevideo, Uruguay)

   a. Centre de documentation :
   Fonds de documentation historique (1954 - 2012). Nous avons consulté les documents entre 1954 et 1980.

   b. Archives de films :
   Archives déposés par Mario Jacob de la Cinemateca del Tercer Mundo (1967-1973).
   Archives déposés par Rodolfo Musitelli de Ferruccio Musitelli (1951 - 1963).

5. Archivo Nacional de la Imagen y la palabra del SODRE (Montevideo, Uruguay).

   Dossiers administratifs (Années 1970).

6. Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar) (Montevideo, Uruguay).

   Copies numérisées des Archives de la Dirección Nacional de Investigaciones e Inteligencia du Ministère de l'Intérieur, conservés au Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, FHCE-Udelar. On a consulté des inventaires entre 1968 et 1975.

7. Kino Arsenal (Berlin, Allemagne)
   Identification de films uruguayens conservés.

8. Museo de la Memoria (Montevideo, Uruguay)
   Don du Comité en défense de prisonniers politiques des uruguayens exilés en France, pendant la dernière dictature militaire. Archives audiovisuelles du musée.

B. Archives privées

1. Archives personnelles de Danilo Trelles mises en lignes:
   http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=bibliografia

2. Archives privées Ferruccio Musitelli (Montevideo, Uruguay).
   Fonds d'archives documentaires et films conservés par la famille. (1949 - 1980)

3. Archives de films privées Margit Vermes (veuve d'Alain Labrousse) (1968 - 1972) (Paris - France).

4. Archives documentaire privées de Bénédicte Kermadec (1968 - 1975) (Paris - France).

C. Publications périodiques

Le relèvement a été fait entre 1965 et 1974.

- Hebdomadaire *Marcha*, Montevideo, Uruguay.

- Journal *La Mañana*, Montevideo, Uruguay.

- Journal *El Popular*, Montevideo, Uruguay.

- Journal *El Diario*, Montevideo, Uruguay.

- Journal *El País*, Montevideo, Uruguay.

- Revue *Nuevo Film*, Montevideo, Uruguay.

- Revue *Gaceta de la Universidad*, Montevideo, Uruguay.

- Revue *Cuadernos del Cine Club*, Montevideo, Uruguay.

D. Publications institutionnelles

- « Cine Arte» dans *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*, Montevideo: SODRE, 1963.

- *Cine Arte del SODRE. 1929 Cincuenta años de aplausos 1979.* Brochure institutionnelle, Montevideo, 1979.

E. Entretiens

Entretiens réalisés par Isabel Wschebor avant ou pendant cette recherche:

- Mario Jacob (2017-2018), Montevideo, Uruguay.

- José Wainer (2019 et 2020), Montevideo, Uruguay.

- Gabriel Peluffo (2018-2019), Montevideo, Uruguay.

- Elena Salgueiro (2018-2019), Paris, France.

- Bénédict Kermadec (2019), Paris, France.

- Margrit Vermes et Denise Merkel (2018), Paris, France.

- Rodolfo Musitelli (2018-2020), Montevideo, Uruguay.

- Mario Handler (2017-2020), Montevideo, Uruguay.

- Matha Ottino (2011), Montevideo, Uruguay.

- Jorge Solé (2018-2019), entretiens à la distance, Montevideo, Uruguay - Caracas, Venezuela.

- Ricardo Fleiss (2018), Montevideo, Uruguay.

- Hugo et María Achugar (2020), Montevideo, Uruguay.

- Mario Handler, Mario Jacob et Walter Tournier (2017- Entretien réalisé par le collectif Mémoires Magnétiques), Montevideo, Uruguay.

F. Principales bases de données consultées dans le cadre de cette recherche

https://www.imdb.com/
https://www.filmaffinity.com
https://www.youtube.com/
http://www.cineressources.net
https://www.filmportal.de/
http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/
https://www.csfd.cz/
https://www.cinematheque.fr/henri/
https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages
https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy

BIBLIOGRAPHIE

_____

A. Bibliographie générale

Aguirre (Carlos) y Villa Flores (Javier), « Los archivos y la construcción de la verdad histórica en América Latina » dans : Thomas Duve, Silke Hensel, Ulrich Mucke, Renate Pieper y Barbara Potthast, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de América Latina*, Hamburg University Press, Volume 46, 2009, pp. 5-17.

Aldrighi (Clara), *La izquierda armada*, Montevideo: Trilce, 2001 (1e Ed.).
Babelon (Jean Pierre) et Chastel (André), *La notion de patrimoine*, Paris: L. Levi, 2000.
Bohoslavsky (Ernesto), Franco (Marina), Iglesias (Mariana) et Lvovich (Daniel) (comp.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Prometeo Libros, 2010.

Broquetas (Magdalena),

- *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966)*, Montevideo : EBO, 2014.

- « La liberalización económica, dictadura y resistencia 1965-1985 » dans : VVAA, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo: EBO, 2007 pp. 163-210.

Broquetas (Magdalena) et Wschebor (Isabel), «El tiempo de los militares honestos» dans: Aldo Marchesi, Vania Markarian, Jaime Yaffé et Álvaro Rico, *El presente de la dictadura*, Montevideo : Trilce, 2004, pp. 75-90.

Broquetas (Magdalena) et Duffau (Nicolás), « Una mirada crítica sobre el Uruguay excepcional. Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX » dans : *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Doctor Emilio Ravignani*, Buenos Aires, nº 53, 2020 , pp. 151-179.

Bruno (Mauricio), *La caza del fantasma. Benito Nardone y el anticomunismo en Uruguay (1960-1962)*, Montevideo : FHUCE-UDELAR, 2007.

Bucheli (Gabriel), *O se está con la patria o se está contra ella. Una historia de la Juventud Uruguaya de Pie*, Montevideo : Fin de Siglo, 2019.

Burke (Peter),

- *What is History of knowledge?*, Cambridge : Polity, 2004.
- *Social history of knowledge: From Gutenberg to Diderot*, Cambridge : Polity Press, 2000.
- *Varieties of cultural history*, Cambridge : Polity Press, 1997.

Chartier (Roger),

- *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires : Manantial, 2006.
- « Le monde comme représentation », dans *Revue Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, 44è année, nº 6, 1989, pp. 1505-1520.

Christian, (Jacob), *Les lieux de savoir*, Paris : Albin Michel, 2007.

Da Silva Catela (Ludmila), « Etnografía de los archivos de la represión en Argentina» dans Franco (Marina) et Levin (Florencia) (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires-Barcelona-México : Paidós, 2007, pp. 183-220.

Daston (Loraine) et Galison (Peter), *Objectivity*, New York : Zone Books, 2010.

De Certeau, (Michel), *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.

Debray (Régis), *La révolution dans la révolution ? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, France : François Maspero, 1967.

D'Elía (Germán), *El Uruguay neobatllista (1946-1958)*, Montevideo : EBO, 1982.

Demasi (Carlos), « El preámbulo: los años 60 » dans : VVAA, *El Uruguay de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo: EBO, 2004, pp. 7-44.

Fabre, (Daniel), *Émotions patrimoniales*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, nouvelle édition [ebook, en ligne], (généré le 03 novembre 2015).

Franco (Marina) et Levin (Florencia) (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires-Barcelona-México : Paidós, 2007.

Franco (Marina) et Levin (Florencia), « El pasado cercano en clave historiográfica » dans Franco (Marina) et Levin (Florencia) (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires-Barcelona-México : Paidós, 2007, pp. 31-66.

González Sierra (Yamandú), *Los olvidados de la tierra*, Montevideo : Nordan, 1994.

Heinich, (Nathalie), *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, nouvelle édition [ebook, en ligne], (généré le 02 juin 2016).

Heredia, (Antonia), *Archivística General. Teoría y Práctica*, Sevilla : Diputación de Sevilla, 1986.

Huyssen (Andreas), « En busca del tiempo futuro », dans *Puentes, Buenos Aires*, Año 1, nº 2, décembre 2000, pp. 12-29.

Juncal Pérez (Agustín), "Memorias a la intemperie : la primera marcha por la tierra en Uruguay", dans *Clepsidra*, nº 3, 2015, pp. 92-109.

Lagües, (Michel), Beaudouin, (Denis) et Chapouthier, (George), *L'invention de la mémoire. Écrire, enregistrer, numériser*, Paris : CNRS Éditions, 2017.

Le Goff (Jacques), *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 1988.

Le Goff (Jacques) (dic.), *La nouvelle histoire*, Paris : Éd. Complexe, 1988.

Leibner (Gerardo), *Camaradas y Compañeros. Una historia política y social de los comunistas en Uruguay*, Montevideo: Trilce, 2011.

Marchesi (Aldo),

- *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los sesenta a la caída del muro*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- « Vivian Trías y Checoslovaquia. ¿Qué sabemos hasta ahora? », dans *La Diaria*, Montevideo 14 de marzo, 2018.

Markarian (Vania) et Marchesi (Aldo), « Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay » dans *Revista Contemporánea*, Montevideo: Udelar, 2012, Año 3, Vol. 3, pp. 213-242.

Markarian (Vania),

- *Universidad, Revolución y Dólares*, Montevideo: Debate, 2020.
- « ¿Requiem para Solari? : Relevos de la sociología universitaria uruguaya en los años sesenta y setenta del siglo pasado » dans *Tempo Social*, San Pablo, mayo-agosto de 2020, Vol. 32, nº 2, https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702020000200033&lng=es&nrm=iso&tlng=es.
- Markarian (Vania), « Los documentos del pasado reciente como materiales de archivo. Reflexiones desde el caso uruguayo » dans: *Revista Contemporánea*, Montevideo, nº 7, 2016.
- « La base le pasó por encima a la estructura. Cambios en las formas de organización de los estudiantes en 1968 », dans *Contenciosa*, Vol. 1, 2013.
- *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- « Apogeo y crisis del reformismo universitario. Algunos debates en torno al "plan Maggiolo" en la UDELAR », dans *Pensamiento Universitario,* Buenos Aires, nº 14, 2011, p. 91-104.
- Markarian (Vania), *Idos y recién llegados. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos*, México: La Vasija, 2006.

Markarian (Vania), Jung (María Eugenia) et Wschebor (Isabel),

- *1908: El año augural*, Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- *1918: En la hora americana,* Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- *1958: El cogobierno autonómico*, Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- *1968: La insurgencia estudiantil*, Montevideo: Universidad de la República, 2008.

Moraña (Mabel), *La narrativa de Ángel Rama Memorias de la generación fantasma*, Montevideo: Monte Sexto, 1988.

Moraña (Mabel) y Machín (Horacio) (ed.) *Marcha y América Latina,* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana /Universidad de Pittsburgh, 2003.

Nahum (Benjamín), Frega (Ana), Maronna (Mónica) et Trochón (Yvette),

- *Crisis política y recuperación económica. 1930-1958*, Montevideo : EBO, 1991.
- *El fin del Uruguay liberal, 1959-1973*, Montevideo: EBO, 1990.

Peluffo Linari (Gabriel), *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo : EBO, 2018.

Pereira (Antonio), « Las noticias en 35 mm. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada » dans *Cuadernos del CLAEH*, Vol. 32, Nº 98, 2009, pp. 69-88.

Pignataro Calero (Jorge), *La aventura del teatro independiente : crónica de seis décadas*, Montevideo, Cal y Canto, 1997.

Porrini (Rodolfo), *La nueva clase trabajadora (1940-1950)*, Montevideo : FHUCE-UDELAR, 2005.

Rama (Ángel),

- *La ciudad letrada*, Texas : Universidad de Texas/Ediciones del norte,1984.
- *La generación crítica*, Montevideo : Arca, 1972.

Rico, (Álvaro),

- « El actual malestar de los historiadores: entre la defensa del oficio y la responsabilidad política. Sobre archivos y repositorios documentales» dans : *Revista Contemporánea*, Montevideo, nº 7, 2016.
- *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005*, Montevideo : Trilce, 2005.
- « Del orden político democrático al orden policial del Estado » dans *Separata de Semanario Brecha. A 30 años del golpe de Estado (I)*, Montevideo, 6 de junio de 2003.

Rico (Álvaro) (comp.), *Historia reciente. Historia en construcción*, Montevideo : CEIU/FHUCE/UDELAR, 2008.

Rico (Álvaro) (comp.), *Uruguay cuentas pendientes*, Montevideo : Trilce, 1995.

Rocca (Pablo), «Elites y culturas de masas en el medio siglo. Literatura, cine y otros discursos populares: relaciones complejas » dans *33 cines*, Montevideo, 2010, Año 2, nº 6, pp. 11 a 22.

Rodríguez (Héctor), *El arraigo a los sindicatos. Enciclopedia Uruguaya* Montevideo, nº 51, 1968.

Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo : Alfa, 1966.
Ruíz (Esther), « El Uruguay 'próspero' y su crisis. 1946-1964 » dans VVAA, *Historia del Uruguay del siglo XX*, Montevideo : EBO, 2007.

Traverso (Enzo), « Historia y Memoria. Notas sobre un debate », dans Franco (Marina) et Levin (Florencia) (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires-Barcelona-México : Paidós, 2007, pp. 67-96.

Williams, (Raymond),

- *The Sociology of Culture*, Chicago : University of Chicago Press, 1984.
- *Culture and Society*, London : Chatto and Windus, 1958.

Zourek (Michal), *Praga y los intelectuales latinoamericanos*, Rosario : Prohistoria, 2019.

B. Bibliographie sur l'histoire du cinéma

Alfaro (Hugo), *Ver para querer*, Montevideo : Biblioteca de Marcha, nº5, 1970.

Álvarez, (José Carlos),

- « Historia del cine uruguayo » dans *Tiempo de cine*, Buenos Aires, 1965-1968.
- *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo : Cinemateca Uruguaya, 1957.

Alvira (Pablo),

- « Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos » dans : G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo, Irrupciones, 2018, pp. 171-194.
- « Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina) », dans *Historia y Espacio*, Cali : Universidad del Valle, Vol. 12, nº46, 2016, pp 157-186.

Amieva (Mariana),

- « El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE : las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional » dans: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo : Irrupciones Grupo Editor, 2018.
- « ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades » dans *Revista Cine Documental*, Buenos Aires, 2018, nº 18, pp. 8-36.
- « El amateur ‘avanzado’ como cine nacional : el caso del cine uruguayo en la década de 1950 », dans *Revista Imagofagia* de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, Buenos Aires, nº 16, 2017, pp.144-145, dans www.asaeca.org/imagofagia.

Balás (Mariel) et Tadeo Fuica (Beatriz) (Ed.), *CEMA : Archivo , video y restauración democrática*, Montevideo : FIC-Udelar, ICAU, 2016.

Barnard (Timothy) et Rist (Peter), *South American Cinema : A critical filmography (1915-1994)*, New York : Garland Publishing, 1996.

Borde (Raymond), *Les cinémathèques*, Paris: L'Âge de l'homme, 1983.

Burton (Julianne), *Cinema and social change in Latin America. Conversations with filmmakers*, Austin: University Texas Press, 1986.

Costa (Jaime E.) y Scavino (Carlos), *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, 2009.

Concari (Héctor), *Mario Handler. Retrato de un caminante (entrevista)*, Montevideo: Trilce, 2012.

Cuarterolo (Andrea), Miquel (Ángel), Nuñez (Fabián) et Torello (Georgina), « A 40 años de Brighton, 1978. Latinoamérica en el 34° Congreso de la FIAF 'Cinema 1900-1906'» dans *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, nº 4, 2018, pp. 312-356.

Delage (Christian), *La vérité par l'image*. *De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris: Ed. Denoël, 2006.

Del Valle Dávila, (Ignacio), *Le Nouveau Cinéma Latinoaméricain 1960-1974*, Rennes : Presses Universitaires, 2015.

De Torres (Inés), « Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El SODRE de Uruguay: una propuesta innovadora en el contexto hispanoramericano » dans *Question*, v. 1, nº 46, 2015, pp. 97-110, 2015. Disponible sur: https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2489/2198.

Dimitriu (Chritian) (interview) « Cinemateca Uruguaya - entrevista con Manuel Martínez Carril» dans *Journal of FIlm Preservation*, mai 2009, nº 79-80, pp. 37-58.

Domínguez (Carlos María), *24 Ilusiones por Segundo*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2013.

Elbert, (Luis) « Desapariciones » dans *Revista Tercer Film*, Montevideo: Fondo de Cultura / Ministère de l'Éducation et de la Culture, nº 5, 2016, pp. 5-12.

Ferro (Marc),

- Ferro (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris: Gallimard, 1993 (1e éd. 1977).
- "Le film: une contre-analyse de la société", dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire l'histoire. III. Nouveaux objets*, Paris: Gallimard, 1974.

Flores, (Silvana), *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, México : Imago Mundi, 2013.

Fossati, (Giovanna), *From grain to pixel: the archival life of film transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018 (3a edition).

Gauthier, (Christophe)

- « Le cinéma : une mémoire culturelle », dans *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Paris : Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, nº 52, 2007, pp. 9-26, https://journals.openedition.org/1895/1012.
- Gauthier (Christophe), *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris : Association Française de la recherche sur histoire du cinéma/ École Nationale des Chartes, 1999.

Gauthier (Christophe), Lescot (David) et Véray (Laurent), *Une guerre qui n'en finit pas. 19014-2008, à l'écran et sur scène*, Toulouse : Éditions complexe, 2008.

Gillio (María Esther, « Con Ferruccio Musitelli. Una vida de película », dans *Brecha*, Montevideo, 26 janvier 1996, pp. 22 et 23.

Handler (Mario), *EL documental humano*, Montevideo: Universidad de la República, 2018.
Hintz, (Eugenio) et Da Costa, (Graciela), *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Montevideo: Ediciones de La Plaza, 1988.

Jacob (Lucía), « Marcha: de un cine club a la C3M », dans: Mabel Moraña y Horacio Machín (ed.) *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana /Universidad de Pittsburgh, 2003.

Jullier (Laurent) et Leveratto (Jean Marc), *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris: Armand Colin, 2010.

Keldijian (Julieta) et Tadeo Fuica (Beatriz), « Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America » dans *The moving images* (Minnesota: AMIA), nº 16, 2016.

Keldijian (Julieta), «Superochistas » dans *Revista Dixit*, Montevideo: UCU, nº 17, 2012, pp. 4-12.

Lacruz (Cecilia),

- « La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay » dans Oscar Ariel Cabezas Villalobos y Elixabete Ansa Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago: LOM Ediciones y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39.
- « Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural » dans *Revista Imagofagia*, www.asaeca.org/imagofagia, nº12, 2015.
- « Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta » dans: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018 , pp. 141-170.

- « La comezón por el intercambio » dans Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: AKAL, 2016 , pp. 311-351.
- « 1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur », dans *Revue Cine Documental*, nª18, 2018., pp. 37-61.

Louis, (Stéphanie Emmanuelle) « Des cinémathèques au patrimoine cinématographiques. Tendances du questionnement historiographique français » en *Revue 1895*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, nº 76, 2016, pp. 50-69.

Lusnich (Ana Laura), « Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo » dans: *Revista Secuencias* , https://revistas.uam.es/secuencias, nº29, 2009, pp. 49-62.

Marchesi (Aldo), *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Montevideo: Trilce, 2001.

Martínez Carril, (Manuel) et Zapiola, (Guillermo), *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo : Banda Oriental / Cinemateca Uruguaya), 2002.

Martínez Carril, (Manuel)

- *Paradjojas y contradicciones de la curiosa historia del cine uruguayo*, Montevideo, 2011, disponible sur : http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmograf%C3%AD-uruguaya?page=show.
- « Addenda y corrigenda (Les cinémas de l'Amérique latine) », dans *Cinemateca Revista*, Montevideo, nº 30, Février 1982.
- « Total irresponsabilidad (Les cinémas d'Amérique Latine) », dans *Cinemateca Revista*, Montevideo, Décembre 1981, nº 29, pp. 35-38.
- *50 años de cinematecas en América Latina*, Caracas : Conseil National de la Culture, CONAC, 1990.

- *La batalla de los censores. Cine y censura en Uruguay*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2013.

Méndez, (Mariel) et Roberts, (Graciela), *Filmografía uruguaya de cortos y medios metrajes 1973-1985*, Montevideo: s.e., 1987.

Mestman (Mariano) (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: AKAL, 2016.

Mestman (Mariano) et Ortega (María Luisa), « Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies » dans Z. Druik y D. Williams (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, Londres: Palgrave Macmillan, Londres, 2014, pp. 223-239.

Nora (Pierre), *Pierre Nora en Histoire et mémoire*, Montevideo: Trilce, 2008, [traduction d'une sélection de texte de Pierre Nora de l'oeuvre *Lieux de Mémoire* réalisée par Laura Massello]

Núñez (Fabián),

- « La acción de las cinematecas en América Latina », dans *Archivos de la Filmoteca* , Espagne, octobre 2017, nº 73, p. 44-45.
- Núñez (Fabian), « Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina » dans *Significaçao*, v. 42, nº44, 2015 , pp. 63-81.
- F. Nuñez « Unión de Cinematecas de América Latina. Reflexòes sobre o seu processo histórico (1965-1984) » dans: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020, pp. 163-183.

Ortega (María Luisa), « Mérida 1968: las disyuntivas del documental » dans, Mestman (Mariano) (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: AKAL, 2016, pp. 355-394.

Ory, (Pascal), « Introduction au Dossier Pour un histoire cinématographique de la France », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, nº 51-4, 2004, pp. 7-9. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4.htm.

Pastor Legnani, (Margarita) et Vico de Pena, (Rosario), *Filmografía uruguaya 1898-1973*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya et Cine Universitario del Uruguay, 1973.

Roudé (Catherine), *Le cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après -1968*, Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2017.

Ruffinelli, (Jorge), *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*, Montevideo : Trilce, 2015.

Sadoul, (George), *Histoire Générale du Cinéma*, Paris : Denoël, 1946, vol. 1 à 6.

Sanjurjo Tucón, (Álvaro), « Cineclubes, cinematecas, criticas » dans *Association uruguayenne des critiques de cinéma*, Montevideo, 2016, dans http://accu.uy/index.php/2016/07/05/cineclubes-cinematecas-criticos-alvaro-sanjurjo-toucon/.
Saratsola, (Osvaldo), *Función completa, por favor : un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo : Trilce, 2005.

Secco (Lucía) , « Proyecto Uruguay: Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa » dans: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 65-86.
Sadliere (Darlene J.), *Nelson Pereira Dos Santos*, USA, Illinois University Press, 2003.

Sanjurjo Tucon (Sanjurjo), "El Cine Club que la dictadura nos quitó", dans *Asociación Críticos de Cine del Uruguay*, Disponible sur:
http://accu.uy/index.php/2016/10/24/el-cine-club-que-la-dictadura-nos-quito/

Silveira (Germán),

- « Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives de films des années 1950 aux années 1970 », dans Artl@s Bulletin 3, no. 2 (2015): Article 3, disponible sur le lien: https://docs.lib.purdue.edu/artlas
- *Cultura y cinefilia. Historia de público de Cinemateca Uruguaya*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019.

Soria (Florencia), « Movimientos entre pantallas y desplazamientos regionales. Relaciones entre el cine y la televisión en Uruguay en los años sesenta » dans: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020, pp. 116-136.

Tadeo Fuica (Beatriz),

- « The appropriation and construction of the film archive in Uruguay » dans *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, nº 13, 2015, https://doi.org/10.1386/ncin.13.1.37_1.
- « ¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta », dans: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, Vol. IV, Nº 2, julio/diciembre 2020, pp. 52-68.
- *Uruguayan cinema, 1960-2010. Text, materiality, archive*, New York: Tamesis, 2017.
- « La manipulación del archivo: las imágenes de la revolución sirven a la propaganda dictatorial » Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 117-140.
- « Tracing past Exchanges between European and South American Cinematheques: a key to understanding the impact of sharing », dans: *Iluminance*, Nàrdoní filmovy archiv, 2019, hal-02294982.

Tadeo Fuica, (Beatriz) et Keldjian, (Julieta) « ¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos » dans Georgina Torello et Isabel Wschebor (ed.), *La pantalla letrada*..

Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano, Montevideo: Espacio Interdisciplinario UdelaR, 2015, pp. 89-99.

Tal (Tzvi), « Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo » dans *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, política y humanidades*, 9 [5] Disponible sur https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1047327, 2003, pp. 70-93.

Torello (Georgina) et Wschebor (Isabel) (ed.), *La Pantalla Letrada. Estudios Interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*, Montevideo: Espacio Interdisciplinario, UdelaR, 2015.

Torello (Georgina),

- « Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico», dans: Georgina Torello e Isabel Wschebor (ed.), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual*, Montevideo: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República, 2015, pp. 49-61.
- «Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros oficiales del Centenario», dans: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018.
- *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, Montevideo: Yaguarú, 2018.
- « Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929) » dans *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, v.: 8, 2013, pp. 1-29. Disponible dans: http://www.cinemateca.org.uy/Documentos/Cintas%20cartograficas.pdf
- « Los colores de la aldea: localismo, información y estética en los noticieros de San José Film (Juan Chabalgoity 1924 - 1928), dans *Vivomatografías*, nº 6, 2020, pp. 368-416. Disponible sur: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/issue/view/16/showToc

Vezyroglou (Dimitri), Compte rendu « Christian Delage et Vincent Guigueno, L'historien et le film, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2004, 362 p », dans le « Dossier Pour un histoire

cinématographique de la France », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris : Belin, nº 51-4, 2004, pp. 7-9.

Vignaux, (Valérie), « Archives et Histoire: des archives pour l'histoire du cinéma », dans *1895 : Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, Paris, nº 40, 2003, pp. 107-119.

Villaça (Mariana), «As representações políticas na animação En la selva hay mucho por hacer (17', 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai », Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011, pp. 1-16.

Villaça (Mariana), « Cine y autoritarismo en Uruguay. El 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973) » dans: *Revista Contemporánea*, Montevideo: GEIPAR, UdelaR, nº3, 2012, pp. 243-264.

Von Sanden (Clara Elisa) « La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930 » dans Magdalena Broquetas (coord.) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*, Montevideo: CDF, 2011.

Wschebor (Isabel)

- « Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República », en: Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 43-64.
- « Acceso a los archivos audiovisuales e independencia tecnológica. Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República », dans *Revista Imagofagia*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, nº 22, 2020, pp. 405-432.

- « Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973) » dans *Revista Encuentros Uruguayos*, Montevideo: FHCE-Udelar, V. VI, nº1, 2013, 50-84.
- « Cine, Universidad y Política Audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República (1973-1980) » dans *Revista Contemporánea*, Montevideo: Udelar, 2014, Año 5, Vol. 5, pp. 125-146.
- « Diez años de preservación audiovisual en el Archivo General de la Universidad de la República » dans *Revista Contemporánea*, Montevideo, Udelar, nº *9*, 2018, pp. 223-227 (disponible: https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/722).
- « El cine y la ciencia reformista (1950-1960) », dans Alicia Alted y Susana Sel (Comp.) *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay,* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 151-178.
- « El cine de los sujetos 'invisibles', a través de los juegos y las rondas infantiles » dans VVAA, *Juegos y tradicionales de Uruguay. Una producción del ICUR con el asesoramiento musicológico de Lauro Ayestarán. Restauración de la película y el texto de 1966*, Montevideo: Universidad de la República y Centro de Documentación Musical, 2018, pp. 75-84.

Wschebor (Isabel), Cabrio (Julio), Balás (Mariel) et Secco (Lucía), « O Laboratório de Preservação do Arquivo Geral da Universidade da Republica » dans *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Archivo General, v. 8, 2014, pp. 93-106.

Wschebor (Isabel), Seimanas (Ignacio), Vázquez (Jaime) et Cabrio (Julio), « De cómo se reconvirtió un viejo telecine SD en un escáner cuadro a cuadro con resolución 2k o más » dans: *Journal of Film Preservation*, Bruxelles: FIAF, 2017

Wschebor (Isabel) y Markarian (Vania) (ed.), *Archivos y Derechos Humanos. Los casos de Argentina, Brasil y Uruguay*, Montevideo: AGU, 2009.
Wschebor (Isabel), « Con archivos el pasado no es el mismo », dans: *Anuario de SERPAJ*, Montevideo: SERPAJ, 2014.

C. Présentation dans colloque ou journées d'études

Amieva (Mariana), *Seminario permanente del Grupo de Estudios Audiovisuales. El Departamento de Cine Arte del SODRE. Políticas de ampliación y diversificación del cine (1944-1962),* Montevideo, Espace Interdisciplinaire de l'Udelar, 2019.

Gauthier (Christophe), *La longue marche du dépôt légal des documents audiovisuels en France.* Conférence présentée le 10 septembre 2018, Montevideo, Faculté d'Information et de Communication de l'Université de la République.

Markarian (Vania), Marchesi (Aldo) et Broquetas (Magdalena), *El Uruguay de los sesenta, el Uruguay del Plan Maggiolo*, Table ronde de débat, dans le cicle *50 Años del Plan Maggiolo*, Montevideo, Universidad de la República, 2018, https://udelar.edu.uy/maggiolo/eventos/debate-en-facultad-de-ingenieria/

Secco (Lucía) et Soria (Florencia), *Proyectos y desafíos de la televisión educativa en Uruguay y el Cono Sur durante los años sesenta*. Séminaire de GEstA, Montevideo, Juin 2018.

Wschebor (Isabel), *Cuando una película queda fuera del archivo. El debate en torno a la película "Elecciones" a medio siglo de su realización* (présentation), dans *Primeras Jornadas sobre memoria, historia y presente de la izquierda en Uruguay*, Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos y Archivo General de Udelar, 2016.

D. Mémoires de maîtrise et thèses doctorales inédits

Correa (Fausto D.) *O Cinema como Instituição. A Federação Internacional de Arquivos de Filmes. (1948 – 1960)*, São Paulo, 2012. (Thèse doctorale, inédit)

Dufuur (Luis), *Mario Handler: una mirada crítica sobre la realidad uruguaya 1960-1973*, Sevilla: Université de Séville, 2012, (Thèse doctorale, inédit).

Douglas Correa Jr (Fausto) *O Cinema como Instituição* (inédit), sur la FIAF et son influence en Amérique Latine entre 1948 et 1960, Sao Paolo, 2012.

Gauthier (Christophe), *Une composition française : la mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, Paris: Paris 1, 2007, Thèse doctorale dans: http://www.theses.fr/2007PA010506.

Lacruz (Cecilia), *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, 2020 (Thèse doctorale, inédit).

Silveira (Germán), *La résistance dans l'obscurité. Le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)*, Lyon: Université Jean Moulin, Thèse doctorale, 2014.

Wschebor (Isabel), *Cine como documento y cine documental en América Latina y Uruguay. La experiencia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y su papel en el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (1900-1970)*, Montevideo: Faculté de sciences humaines et de l'éducation, Université de la République, 2014 (Mémoire de maîtrise, Inédit)

E. Rapports techniques

Cabrio (Julio) et Von Sanden, (Clara), *Segunda consultoría sobre patrimonio fílmico uruguayo*, Montevideo: Archives de l' Institut du Cinéma et l'Audiovisuel en Uruguay, 2014.

Keldjian (Julieta), Wschebor, (Isabel), et Laura Cirio, (Ana), *Primera consultoría sobre el patrimonio fílmico uruguayo (Partie 1 et Partie 2)*, Montevideo: Archives de l' Institut du Cinéma et l'Audiovisuel en Uruguay, 2011.

ANNEXES

Toutes les informations relatives aux films conservés en Uruguay dans les institutions, organisations ou archives privées analysées dans cette thèse ont été organisées dans une base de données Zotero. Le lecteur pourra consulter rapidement certaines données relatives exclusivement aux films uruguayens dans la première partie de l'annexe papier ci-dessous ou seulement les films uruguayens ont été indiqués. La deuxième partie de l'annexe papier se compose d'une liste de comparaisons entre les fiches produites par la C3M dans les années 1970 et le catalogue de Cinemateca Uruguaya des archives de C3M réalisé en 1997.

Pour voir les films uruguayens analysés, ou les informations générales relatives aux collections complètes, il faudra consulter l'annexe numérique de cette thèse. Pour ceci le lecteur doit se diriger vers le lien : http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/ et indiquez le nom d'utilisateur et le mot de passe, fourni dans le cadre de la soutenance de cette thèse. On suggère de réaliser cette consultation sur le navigateur Chrome, qui admet des possibilités de recherche à l'intérieur des liens.

Méthode d'élaboration de la base de données Catalogues de films (Zotero):

1. Rassemblement des données:

Cette annexe a été réalisée à partir de documents publiés et non publiés qui se trouvent dans les archives suivants:

a. Archives de la Fédération Internationale des Archives du Film. Bruxelles (Belgique)

- *Liste des films se trouvant dans la cinémathèque d'Uruguay*, 1948 ca. [Cine Arte del SODRE]

- José Carlos Álvarez, Alberto Mántaras, Eugenio Hintz y Antonio Grompone, *Rapport de Cineteca del Cine Independiente* , 25 de abril de 1953.

- *Liste de films dans le rapport sur les activités de la Cinémathèque Uruguayenne pour le Congrès de Lausanne*, 1954.

- *Correspondance de Oscar Secco Ellauri (président du SODRE) et Ruben K. Svetogorsky (secrétaire du SODRE) au secrétaire de la FIAF. Liste de films*, 25 octobre 1955.

- *Cine Arte del SODRE. 1929 Cincuenta años de aplausos 1979.* Brochure institutionnelle, Montevideo, 1979.

b. Archives de la Cinémathèque de Toulouse (France)

- Catalogue présenté par la Cinemateca Uruguaya dans le rapport à la FIAF, 1978.

c. Archives nationales de l'image et du mot (SODRE- Uruguay)

- « Cine Arte» dans *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*, Montevideo: SODRE, 1963

d. Archives de la Cinemateca Uruguaya (Uruguay).

- « Films que integran la Cineteca de Cine Universitario », dans Cine Universitario del Uruguay. *Programa*, Montevideo, 19 décembre 1950.

- Catalogue réalisé par Alicia De Oliveira à la Cinemateca Uruguaya, lors des dépôts réalisés par Mario Jacob des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo.

e. Archives générales de l'Université de la République (Uruguay). Fonds d'archives institutionnelles et archives privées déposés par Mario Handler, Mario Jacob et Walter Tournier. Base de données Atom: www.archivosdocumentales.udelar.edu.uy.

f. Archives privées de la famille Musitelli (Uruguay)

2. Systématisation des données dans Zotero

- En premier lieu, tous les documents source ont été transcrits à partir des reproductions photographiques réalisées lors des recherches d'archives. En ce sens, il convient de noter que les feuilles 2 et 7 du catalogue de la Cinemateca Uruguaya de 1978 n'ont pas pu être transcrites en raison du manque de définition de l'image et de l'impossibilité de lire le contenu des documents.

- Ces informations obtenues ont été enregistrées dans des fichiers CSV et importées dans le logiciel Zotero, ou directement inclues dans Zotero afin de créer des collections spécifiques, qui permettent d'identifier ce que chaque cinémathèque ou archives privées conservaient à chaque époque.

- Une fois chaque élément inséré dans des collections de Zotero, des tâches d'identification ont été effectuées, suivant les informations disponibles sur Internet relatives aux titres indiqués, en passant par les principales bases de données de films disponibles en ligne. Il convient de signaler qu'au début de cette recherche la base de données cinedata.uy était disponible alors qu'actuellement elle ne l'est plus, en raison de l'absence de fonds pour la soutenir. On a tout de même laissé les références en attendant que le projet redémarre. Les correspondances ont été plus difficiles à établir dans le cas des catalogues contenant peu d'informations; dans ces cas-là les correspondances des possibles titres ont été indiquées. Dans le cas des catalogues contenant davantage d'informations, comme celui de la Cinemateca Uruguaya de 1978, les correspondances ont permis d'éditer des fautes de frappe ou des erreurs linguistiques existant dans les catalogues originaux. Étant donné que ce sont des sources primaires, nous n'avons pas cherché à éditer les catalogues mais à corriger d'éventuelles imperfections selon les informations disponibles.

- Pour les collections qui contiennent des films uruguayens qui s'inscrivent dans la période de la présente thèse, les fiches sont enrichies avec des informations additionnelles qui résultent de cette recherche, dont notamment les films numérisés qui peuvent être consultés sur les liens disponibles dans le champ URL de chaque fiche.

- Les collections sont organisées par institution, organisation ou archives privées dans le cas de Musitelli. Quant aux sous-collections, elles sont le résultat de la transcription de chaque liste ou inventaire de film, avec une fiche par titre. Dans chaque entrée, l'onglet Info contient l'information provenant des documents et dans le champ Extra de la fiche, des informations sur le film sont indiquées, provenant des bases de données ouvertes telles que IMBD, Filmaffinity,

Youtube, Ciné-ressources, Wikipedia, Filmportal.de, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Archivo General de la Universidad (base de données Atom), ČSFD.cz, "Henri" (Cinémathèque française), entre autres. L'onglet Marqueurs contient des tags d'identification et enfin l'onglet Connexe permet des liens vers d'autres fiches, provenant d'autres collections de la base de données liées au même titre. Dans le cas des films uruguayens, spécialement traités dans cette thèse, les informations visent à complémenter celles indiquées dans le texte de la thèse.

- En ce qui concerne les sous-collections: « Archives Ferruccio Musitelli » et « Cinemateca del Tercer Mundo et antécédents », elles sont divisées entre les fiches des catalogues ou les listes de films et les films proprement dits.

- En ce qui concerne les films des sous- collections « Archives Ferruccio Musitelli » et « Cinemateca del Tercer Mundo et antécédents » et « Boîtes trouvées à l'Université », les films sont disponibles, dans la plupart des cas, sur un lien indiqué dans la fiche.

3. Notes

À partir de la base de données faite dans Zotero, des collections ont été générées relatives au Cine Arte del SODRE, à la Cinemateca Uruguaya, à la Cinemateca del Tercer Mundo, aux Archives générales de l'Université et aux Archives Ferruccio Musitelli.

Afin de savoir ce qui était effectivement conservé dans les institutions à l'époque et ce qui à été récupéré a posteriori du cinéma national premièrement, et du cinéma politique et militant à partir des années 1960, il a fallu analyser dans les archives des documents qui contenaient les instruments de recherche de l'époque, les analyser et les comparer. Cela demandait l'organisation de cette information dans une base de données unique, malgré les caractéristiques très différentes des archives et des documents source.

Dans le cas des premières cinémathèques: (Cine Arte del SODRE et Cinemateca Uruguaya) la base de données nous permet de fournir des renseignements sur les titres, les pays qui ont produit les films et leurs directeurs, leurs dates de production, entre autres, pour connaître de façon plus systématique les caractéristiques de ces archives. Ce travail n'a pas cherché à corriger les données relatives aux films internationaux qui étaient dans les documents source. Nous avons transcrit les données des documents source et avons mis des liens vers de données ouvertes, qui avaient des indications sur les titres en question.

Dans le cas des films produits en Uruguay, inclus dans les catalogues des institutions classiques, notre travail de correction concernant les erreurs ou imprécisions des catalogues fut fait dans le texte intégral de la thèse.

Dans le cas des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo et des Archives de Ferruccio Musitelli et des boîtes trouvées à l'Université, nous avons établi une correspondance entre les fiches des catalogues et les films existants dans les différentes archives consultées, avec l'objectif de déterminer ce qui a effectivement été récupéré, malgré leur dispersion depuis les années 1970. Ensuite nous avons créé des correspondances entre les titres qui ont été conservés

dans les cinémathèques classiques.

La principale difficulté rencontrée pour reconnaître les similitudes et les différences entre ces inventaires a été la correcte identification des titres présentés, étant donné qu'un même film pouvait être indiqué dans différentes langues, avec des informations techniques ou des crédits dans certains cas ou sans aucune information additionnelle, dans d'autres. Dans le cas des archives privées nous nous sommes confrontés aux modes d 'identification codés des films, propres à la clandestinité de l'époque, ou aux inscriptions informelles faites par la famille ou par les cinéastes eux- mêmes.

Nous avons joint ci-dessous, en format papier, les listes des films uruguayens dans les principaux catalogues et un tableau comparatif entre les fiches des boîtes de films produits au début des années 1970 et les fiches du catalogue de la Cinemateca Uruguaya fait en 1997, dans le but d'identifier les films qui ont été conservés.

Artigas Protector De Los Pueblos Libres

Type	Film
Metteur en scène	Enrico Gras
Résumé	Uruguay
Date	1950
Extra	Artigas Protector De Los Pueblos Libres https://cinedata.uy/pelicula/artigas-protector-de-los-pueblos-libres/
Format	Sonore, 16mm, 30 min.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Liens 1963, Liens 1979, Catalogue Cineteca Cine Independiente 1953, Liens 1953, Court métrage

Connexe

- Jose Artigas
- 403 – José Artigas, Protector de los Pueblos Libres

El pequeño héroe del arroyo de oro

Type	Film
Metteur en scène	Carlos Alonso
Résumé	Uruguay
Date	1929-1932
Extra	EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DEL ORO https://cinedata.uy/pelicula/el-pequeno-heroe-del-arroyo-del-oro/
Format	Muet ou sonore, 35mm, 50 min. En dépôt

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Liens 1979, Long métrage

Connexe

- 500 – El pequeño héroe del Arroyo de Oro – Carlos Alonso, 1929

Fiesta de confraternidad argentino-uruguaya

Type	Film
Date	1936
Extra	FIlm uruguayen
Format	Muet, 35mm, 1 bobine.

Marqueurs :

Uruguay, Seulement en 1954, Catalogue 1954

Final De Colombes: Uruguay Suiza

Type	Film
Metteur en scène	Anonyme

Format	Muet, 35mm, 1 bobine.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Court métrage

Mi madre patria

Type	Film
Metteur en scène	Carlos Alonso
Résumé	Uruguay
Date	1928-1930
Extra	Ce film, corresponds au projet de tournage de Carlos Alonso dans tout le térritoire national. En 1954 les boîtes se trouvaient à la Cinemateca Uruguaya et en 1979 elles sont déjà déposées au SODRE. Dans le catalogue de Cine Arte en 1979 elles apparaîssent, mais sous le nom de chaque département. Voir les liens connexes de cette fiche.
Format	Muet, 35mm, en dépôt.

Marqueurs :

Uruguay, Seulement en 1954, Catalogue 1954, Inventaire SODRE 1979, Liens 1979

Connexe

- 602 – Paso de los Toros
- 610 – Cerro Largo
- 603 – Artigas
- 607 – Durazno
- 609 – Treinta y Tres
- 601 – Fray Bentos
- 606 – Dolores
- 608 – Tacuarembó
- 604 – Rivera
- 600 – Flores
- 605 – Soriano

Turay, el enigma de las llanuras

Type	Film
Metteur en scène	Enrico Gras
Résumé	Uruguay
Date	1949
Extra	Nombre de projections indiquées dans le rapport de la CU à la FIAF en 1954: 6.
Format	Sonore, 16mm, 11 min.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Catalogue Cineteca Cine Independiente 1953, Court métrage

401 – El Jefe de Vanguardia del Ejército Sur Coronel Basilisio Saravia, su Estado Mayor y su Escolta – 1904

Type Film
Extra Film uruguayen Possible correspondance: El jefe de la Vanguardia del Ejército del Sur, Coronel Basilisio Saravia...(1904) https://www.youtube.com/watch?v=MM2ZGMJpa0g

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

Connexe

- El Jefe De La Vanguardia Del Ejército Del Sur Cnel. Basilicio Saravia Su Estado Mayor Y Su Escolta

402 – La Ciudad en la playa

Type Film
Extra Film uruguayen Possible correspondance: La ciudad en la playa (C) (1961) https://www.filmaffinity.com/es/film248848.html

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens, Films Musitelli

Connexe

- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La ciudad en la playa - de umatic nov 2013.mov
- Rushes de La Ciudad en la Playa

403 – José Artigas, Protector de los Pueblos Libres

Type Film
Extra Artigas Protector De Los Pueblos Libres https://cinedata.uy/pelicula/artigas-protector-de-los-pueblos-libres/

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Liens 1963, Films documentaires uruguayens, Liens 1978, Liens 1954, Liens 1953

Connexe

- Artigas Protector De Los Pueblos Libres
- Jose Artigas

404 – José Cúneo, trayectoria de un pintor

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens, Liens 1978, FIlms Musitelli

Connexe

- José Cúneo Trayectoria De Un Pintor

---

405 – Musi Turismo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

Connexe

- Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este

---

406 – El país de las playas

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

---

407 – La raya amarilla

Type Film
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: LA RAYA AMARILLA https://cinedata.uy/pelicula/la-raya-amarilla/

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens, Liens 1978

Connexe

- La Raya Amarilla (fragmento)

---

408 – Noticiero Uruguay al día

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

Connexe

- Uruguay al Día
- Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este

---

409 – Noticiero Uruguay al día

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

Connexe

- Uruguay al Día
- Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este

---

410 - Noticiero Uruguay al Día

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

Connexe

- Uruguay al Día
- Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este

---

411 - Visita de una delegación parlamentaria uruguaya a Israel

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

---

412 - Alfabetización y discurso del Sr. Romeo.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

---

412 - Artigas.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

---

413 - Arvejas Frigorífico Swift.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

415 - Candidatura de Juana de Ibarbourou.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

416 - CIES, Punta del Este.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

417 - 50 años de Ingeniería.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

418 - Colonia Saint - Bois.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

419 - Comedia Nacional.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

421 - Congreso Panamericano de Educación Física.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

422 - Congreso Panamericano de Oftalmología.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

423 - Constante Primavera.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

424 - La constitución del Consejo de Estado.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

425 - Corales en Paysandú

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

427 - Cuerpo de bomberos.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

428 - Cultivo de arroz.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

429 – Curuguaty.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

430 - Defendamos lo nuestro.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

431 - Defensores de la Patria.

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

433 - Discursos Presidente Amézaga y Ministro Joanicó.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

434 - Durazno inaugura su nuevo liceo.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

435 - Eclipse solar.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

436 – Entrevista Batlle Berres-Perón

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

437 – Escuela de enología

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

439 – La estación fluvial de Colonia

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

440 – Estadio Peñarol. Escolares del interior

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

441 – Exposición de ingeniería nacional

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

442 – Tapices de Flandes

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

443 – Ferrocarriles del Uruguay

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

445 – Formación de pilotos civiles

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

446 – Fortaleza de Santa Teresa

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

447 – Gobierno, ciencia y progreso

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

448 – Homenaje a un héroe

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

449 – Intendencia de Montevideo

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

451 – Luces y sombras. Amigos, niños del campo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

452 – Maestro Copland

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

453 – Melo festeja su sesquicentenario

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

454 – Mercedes, belleza y progreso

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

455 – El nacer de los ases uruguayos

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

457 – Nueva Helvecia festeja su cincuentenario

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

458 – Orfeo negro

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

459 – Orientales la patria os reclama

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

460 – La patria defiende a sus hijos

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

461 – Petróleo

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

463 – Preparando el primer Festival de coros

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

464 – El presidente Baldomir visita el ingenio “La Sierra”

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

465 – El presidente de la República habla al pueblo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

466 – Presidente Frondizi

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

467 - Presidente de Honduras.

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

469 - Primera Semana de Folklore Uruguaya.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

470 - Puertas del Uruguay.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

471 - Regadíos en el país.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

472 - Rutas del Uruguay.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

473 - Salvavidas en las playas montevideanas.

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

475 - Semana Geográfica Internacional.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

476 - Senderos de luz.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

477 - Sepelio del Dr. Eduardo Acevedo.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

478 - Siembra de una esperanza.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

479 - Superación de la Policía de Montevideo.

Type Film

Marqueurs :

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

481 – Transmisión de mando 1° de marzo de 1959.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

481 – Transmisión de mando presidencial.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

Connexe

- Transmisión de mando presidencial del Uruguay (marzo 1º de 1923)

482-U.N.A.C.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

483-U.N.E.S.C.O.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

484 - El Uruguay hace cine.

Type Film

485 - Vacaciones escolares en Carrasco.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

486 - La vida sin tiempo.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

487 - Visita de S. A. R. el PrÍncipe Felipe.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

488 - Visita del Presidente D. Eisenhower.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

489 - Visita del Presidente de Italia Dr. Giovanni Gronchi.

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

490 - Visita del Ministro de Ganadería de Brasil Daniel de Carvalho

Type Film

491 - Visita del Presidente Sukarno

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

492 – Visita del vicepresidente Richard Nixon

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

493 – Viviendas económicas

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Documentaires réalisés par la division Photo Cinématographie

494 – Sepelio del Dr. Washington Beltrán

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Films documentaires uruguayens

500 – El pequeño héroe del Arroyo de Oro – Carlos Alonso, 1929

Type Film
Extra EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DEL ORO https://cinedata.uy/pelicula/el-pequeno-heroe-del-arroyo-del-oro/

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Longs métrages nationaux, Liens 1978, Liens 1954

Connexe

- El pequeño héroe del arroyo de oro

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Longs métrages nationaux

Connexe

- Dos Destinos

---

600 – Flores

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

601 – Fray Bentos

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

602 – Paso de los Toros

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

603 – Artigas

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

604 – Rivera

Connexe

- Mi madre patria

---

605 – Soriano

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

606 – Dolores

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

607 – Durazno

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

608 – Tacuarembó

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

---

609 – Treinta y Tres

Type Film

610 – Cerro Largo

Type Film

Marqueurs :

Uruguay, Inventaire SODRE, Inventaire SODRE 1979, Collection Alonso

Connexe

- Mi madre patria

Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1951
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffus publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/cita_de_estrellas_festival_punta_del_e
Extra	Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musitelli. Pour plus d'informations voir onglet Connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- cita de estrellas festival punta del este.mov

Connexe

- Punta del Este - Festival Costa Fynn
- Uruguay al Día
- 405 – Musi Turismo
- 409 – Noticiero Uruguay al día
- Festival de Punta del Este
- 408 – Noticiero Uruguay al día
- 410 - Noticiero Uruguay al Día
- 1er Festival cinematográfico de Punta del Este
- Festival de Punta del Este

Contra tiempo y marea

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1954-55
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/contratiempo_y_marea.m4v
Extra	Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musitelli.

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- contratiempo y marea.m4v

José Cúneo Trayectoria De Un Pintor

Type	Film
Metteur en scène	Eugenio Hintz
Date	1957
URL	https://www.youtube.com/watch?v=2xmo71kisBo
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: José Cúneo. Trayectoria de un pintor - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/jose-cuneo-trayectoria-de-un-pintor José Cúneo Trayectoria de un pintor Dir Eugenio Hintz 1957 Uruguay. https://www.youtube.com/watch?v=2xmo71kisBo

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Films Musitelli, Court métrage

Connexe

- 404 – José Cúneo, trayectoria de un pintor

Date	1968 c.
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/la_aurora.mp4
Extra	Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musitelli.

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- la aurora.mp4

La Ciudad en la Playa

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1962
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli, Cinermateca Uruguaya et Cine Arte del SODRE
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/La_ciudad_en_la_playa_-_de_umatic_nov_2013.mov
Extra	Film uruguayen Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musitelli. Pour plus d'informations voir onglet connexe de cette fiche. Dans la collections "Fiches des Catalogues CU et Famille", différentes fiches relatives au film, présentent dans les catalogues sont référenciées. Possible correspondance: La ciudad en la playa (C) (1961) https://www.filmaffinity.com/es/film248848.html

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Liens 1978, Films Musitelli, Court métrage

Pièces jointes

- La ciudad en la playa - de umatic nov 2013.mov

Connexe

- 402 – La Ciudad en la playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La ciudad en la playa - de umatic nov 2013.mov
- Rushes de La Ciudad en la Playa

Orientales al Frente

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1971
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli et Archives Cinémateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffus publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Orientales_al_Frente_1971_Uruguay.r
Extra	Film uruguayen Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musite Pour plus d'informations voir onglet connexe de cette fiche. Possible correspondance: ORIENTALES AL FRENTE https://cinedata.uy/pelicula/orientales-al-frente/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Films Musitelli, Court métrage

Pièces jointes

- Orientales al Frente_1971_Uruguay.mp4

Connexe

- Orientales al Frente

Catalogue de bibl.	www.unesco.org
URL	http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1711
Consulté le	17/09/2020 à 08:18:42

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- Snapshot

Trabajadores de la Construcción

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1970
Archive	Asset numérique au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle
Loc. dans l'archive	Don de la Famille Musitelli au Sindicato Único de la Construcción. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Trabajadores_de_la_construccion_fr.m
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir onglet connex de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- Trabajadores_de_la_construccion_fr.mp4

Connexe

- Trabajadores de la Construcción - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Uruguay: 27 de junio

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1973
Archive	Asset numérique au Laboratoire de Préservation Audiovisuelle
Loc. dans l'archive	Don de la Famille Musitelli au Sindicato Único de la Construcción. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il ser dans un catalogue de l'Université de la République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/SE_021_Huelga_general_marca_y_ca
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir onglet connex fiche.

Marqueurs :

Uruguay

Pièces jointes

- SE_021_Huelga general_marca y cauciones.mp4

Connexe

- Uruguay: 27 de junio - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

¿Vocación?

Type	Film
Metteur en scène	Rina Mascardi
Metteur en scène	Jorge Errecart
Date	1938
Extra	Possible correspondance: Vocación https://uruguay.fandom.com/es/wiki/Vocaci%C3%B3n

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

18 De Julio

Type	Film
Metteur en scène	Claudio Farina
Metteur en scène	Héctor Trasmútelo
Date	1950
Extra	Il peut s'agir du film d'Ugo Ulive et Ferruccio Musitelli de 1951

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

21 Días

Type	Film
Metteur en scène	Ildefonso Beceiro
Date	1963
Extra	Possible correspondance: 21 DÍAS https://cinedata.uy/pelicula/21-dias/ Cine Nacional: Una experiencia a tener en cuenta. http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/45422

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Almas De La Costa

Type	Film
Metteur en scène	Juan Antonio Borges
Date	1923-1924
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: Almas de la costa (1923) https://www.filmaffinity.com/es/film774196.html

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Artigas Protector De Los Pueblos Libres

Type	Film
Metteur en scène	Enrico Gras
Résumé	Uruguay
Date	1950
Extra	Artigas Protector De Los Pueblos Libres https://cinedata.uy/pelicula/artigas-protector-de-los-pueblos-libres/

Connexe

- Jose Artigas
- 403 – José Artigas, Protector de los Pueblos Libres

C’ Était Mon Frère

Type	Film
Metteur en scène	Alain Labrousse
Date	1967
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, pas trouver actuellement, Court métrage

Canta El Pueblo

Type	Film
Metteur en scène	Adolfo Fabregat
Date	1956
Extra	FIlm uruguayen Possible correspondance: CANTA EL PUEBLO https://cinedata.uy/pelicula/canta-el-pueblo/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- CANTA EL PUEBLO https://cinedata.uy/pelicula/canta-el-pueblo/

Carlos, cine-retrato de un caminante por Montevideo

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1965
Archive	Archives Générales de l'Université et Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-426. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par l'auteur pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Libre consultation dans la salle de lecture des Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/extra/Carlos,_cine-retrato_de_un_caminante_por_Montevideo
Extra	Caractéristiques des deux versions: Film complet: Télécinéma réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Fragment du film en cours de numérisation: Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet Connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca Uruguaya, Catalogue 1978, Archives Générales de l'Université, Antécédents, Court métrage

Pièces jointes

- 384_carlos_telecine_c_m.mp4
- ICUR_314_Carlos_alta_1920_1080_c_m.mp4

Connexe

- Carlos "Cine-retrato" de un caminante - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD. https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/carlos-cine-retrato-de-un-caminante-6

Carrera De Bicicletas

Type	Film

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Cien Años De La Facultad De Medicina

Type	Film
Metteur en scène	Juan José Ravaioli
Date	1975
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: CIEN AÑOS DE LA FACULTAD DE MEDICINA — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/cien-anos-de-la-facultad-de-medicina/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Cine Club Del Uruguay

Type	Film
Metteur en scène	Carlos Bayarres
Metteur en scène	Ildefonso Beceiro
Metteur en scène	Juan José Gascue
Date	1959
Extra	FIlm uruguayen Possible correspondance: CINE CLUB DEL URUGUAY — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/cine-club-del-uruguay/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Cinenoticias

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1956-57
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Cómo Se Hace Un Buen Aceite

Type	Film
Metteur en scène	Mario Arredenda
Date	1952
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Congreso De La Paz En Varsovia

Type	Film
Metteur en scène	Enrique Amorin
Date	1950
Extra	Film uruguayen

Danza de los Aymaras

Type	Film
Metteur en scène	Danilo Trelles
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1962
Extra	Film uruguayen Traduction au allemand: Tanz der Aymaras. Coproduction Allemagne de l'Est. Dans la base de données des archives de la DEFA le film apparaît daté de 1957-1958. Il s'agit d'un film réalisé en coopération avec le SODRE.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Allemagne de l'Est, Court métrage

Connexe

- Tanz der Aymaras | filmportal.de
- DANZA DE LOS AYMARAS https://cinedata.uy/pelicula/danza-de-los-aymaras/

Décimo Aniversario Del Club De La Guardia Nueva

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1964
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Del Pingo Al Volante

Type	Film
Metteur en scène	Roberto Kouri
Date	1929
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Connexe

- Del pingo al volante - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/del-pingo-al-volante

Delito

Type	Film
Metteur en scène	Eduardo Darino
Date	1964
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- El Cine Club Fax. Otra vez el film de Darino
- DELITO https://cinedata.uy/pelicula/delito/

Desfile Militar De La Parva Domus

Extra Film uruguayen Possible correspondance: ELEGANTES PASEANDO EN LANDÓ, DESFILE MILITAR EN LA PARVA DOMUS Y ZOOLÓGICO DE VILLA DOLORES https://cinedata.uy/pelicula/elegantes-paseando-en-lando-desfile-militar-en-la-parva-domus-y-zoologico-de-villa-dolores/ Félix Oliver https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A9lix_Oliver&oldid=115558280

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- ELEGANTES PASEANDO EN LANDÓ, DESFILE MILITAR EN LA PARVA DOMUS Y ZOOLÓGICO DE VILLA DOLORES https://cinedata.uy/pelicula/elegantes-paseando-en-lando-desfile-militar-en-la-parva-domus-y-zoologico-de-villa-dolores/

Detective A Contramano

Type Film
Metteur en scène Adolfo L. Fabregat
Date 1949
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: DETECTIVE A CONTRAMANO https://cinedata.uy/pelicula/detective-a-contramano/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Diario De Filmación

Type Film
Metteur en scène José Pedro Scopelli
Date 1964
Extra Film uruguayen. El lunes próximo serán presentados los restos recuperados de "Ay Uruguay" //www.lr21.com.uy/cultura/222100-el-lunes-proximo-seran-presentados-los-restos-recuperados-de-ay-uruguay

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Diario Uruguayo

Type Film
Metteur en scène Eugenio Hintz
Date 1956
Extra Film uruguayen Possible correspondance: DIARIO URUGUAYO https://cinedata.uy/pelicula/diario-uruguayo/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Dos Destinos

Type Film
Metteur en scène Juan Etchebehere
Date 1937
Extra Film uruguayen Possible correspondance: DOS DESTINOS https://cinedata.uy/pelicula/dos-destinos/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Long métrage

Type Film
Metteur en scène Cinenoticias
Date S.d.
Extra Film uruguayen Possible correspondance: DUELO BATLLE BERRES-RIVAS https://cinedata.uy/pelicula/duelo-batlle-berres-rivas/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- DUELO BATLLE BERRES-RIVAS https://cinedata.uy/pelicula/duelo-batlle-berres-rivas/

El Desembarco De Los 33 Orientales

Type Film
Metteur en scène Miguel Angel Melino
Date 1952
Extra Film uruguayen Possible correspondance: EL DESEMBARCO DE LOS 33 ORIENTALES https://cinedata.uy/pelicula/el-desembarco-de-los-33-orientales/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

El Encuentro

Type Film
Metteur en scène Oribe Irigoyen
Date 1965
Extra Film uruguayen Possible correspondance: EL ENCUENTRO https://cinedata.uy/pelicula/el-encuentro/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

El Funcionario

Type Film
Metteur en scène Ugo Ulive
Date 1953
Extra Film uruguayen Possible correspondance: EL FUNCIONARIO https://cinedata.uy/pelicula/el-funcionario/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

El Ídolo

Type Film
Metteur en scène Eduardo Darino
Date 1961
Extra Film uruguayen Possible correspondance: EL ÍDOLO https://cinedata.uy/pelicula/el-idolo/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

Type Film
Metteur en scène S.d.
Date 1904
Extra Film uruguayen Possible correspondance: El jefe de la Vanguardia del Ejército del Sur, Coronel Basilisio Saravia...(1904) https://www.youtube.com/watch?v=MM2ZGMJpa0g

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Court métrage

Connexe

- 401 – El Jefe de Vanguardia del Ejército Sur Coronel Basilisio Saravia, su Estado Mayor y su Escolta – 1904

El Miguelete

Type Film
Metteur en scène Omar Parada
Date 1952
Extra Film uruguayen Possible correspondance: El Miguelete - Versión sonora. - Dir. Omar Parada - (1952) - YouTube https://www.youtube.com/watch?v=_E-5TsdYzTM El Miguelete Omar Parada - Buscar con Google https://www.google.com/search?client=ubuntu&channel=fs&q=El+Miguelete+Omar+Parada&ie=utf-8&oe=utf-8

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

El País De Las Playas

Type Film
Metteur en scène Carlos Bayarres
Date 1958
Extra Possible correspondance: EL PAÍS DE LAS PLAYAS https://cinedata.uy/pelicula/el-pais-de-las-playas/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

El pequeño héroe del arroyo de oro

Type Film
Metteur en scène Carlos Alonso
Résumé Uruguay
Date 1929-1932
Extra EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DEL ORO https://cinedata.uy/pelicula/el-pequeno-heroe-del-arroyo-del-oro/
Format Muet ou sonore, 35mm, 50 min. En dépôt

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Liens 1979, Long métrage

Connexe

- 500 – El pequeño héroe del Arroyo de Oro – Carlos Alonso, 1929

El Tranvía

Type Film
Metteur en scène S.d.

El Tropero

Type	Film
Metteur en scène	Ildefonsa Beceiro
Date	1956
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: El Tropero https://cinedata.uy/search/El+Tropero/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

El Viejecito

Type	Film
Metteur en scène	Alberto Mántaras Rogé
Metteur en scène	Eugenio Hintz
Date	1956
Extra	FIlm uruguayen Possible correspondance: EL VIEJECITO https://cinedata.uy/pelicula/el-viejecito/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1963, Court métrage

Connexe

- El viejecito

Elegantes Paseando En Landau

Type	Film
Metteur en scène	Felix Oliver
Date	1902
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: ELEGANTES PASEANDO EN LANDÓ, DESFILE MILITAR EN LA PARVA DOMUS Y ZOOLÓGICO DE VILLA DOLORES https://cinedata.uy/pelicula/elegantes-paseando-en-lando-desfile-militar-en-la-parva-domus-y-zoologico-de-villa-dolores/ Félix Oliver https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A9lix_Oliver&oldid=115558280

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Entierro De Washinton Beltran

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1921
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Escritores

Type	Film
Metteur en scène	Enrique Amorin
Date	1921-36
Extra	FIlm uruguayen

Type Film
Metteur en scène S.d.
Date 1921
Extra FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Festejos En La Parva Domus

Type Film
Metteur en scène S.d.
Date 1924
Extra Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Festejos Patrios Del 25 De Agosto En El Parque Urbano

Type Film
Metteur en scène Felix Oliver
Date 1900
Extra Film uruguayen Possible correspondance: FESTEJOS PATRIOS DEL 25 DE AGOSTO EN EL PARQUE URBANO https://cinedata.uy/pelicula/festejos-patrios-del-25-de-agosto-en-el-parque-urbano/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Final De Colombes: Uruguay Suiza

Type Film
Metteur en scène Anonyme
Résumé Uruguay
Date 1924
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: Sin título_ Final de Fútbol del campeonato olímipico de Colombes (1924) - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/final-colombes-na12
Format Muet, 35mm, 1 bobine.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Court métrage

Georges Melies

Type Film
Metteur en scène José Banzas
Date 1970
Extra FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Hombres Como Tu Y Yo

Type	Film
Metteur en scène	Julio Saraceni
Date	1952
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: HOMBRES COMO TÚ Y YO — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/hombres-como-tu-y-yo/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Inauguración Del Estadio Centenario

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1930
Extra	Possible correspondance: Desfile del Centenario - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/desfile-del-centenario

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Desfile del Centenario - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/desfile-del-centenario

José Cúneo Trayectoria De Un Pintor

Type	Film
Metteur en scène	Eugenio Hintz
Date	1957
URL	https://www.youtube.com/watch?v=2xmo71kisBo
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: José Cúneo. Trayectoria de un pintor - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/jose-cuneo-trayectoria-de-un-pintor José Cúneo Trayectoria de un pintor Dir Eugenio Hintz 1957 Uruguay. https://www.youtube.com/watch?v=2xmo71kisBo

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Films Musitelli, Court métrage

Connexe

- 404 – José Cúneo, trayectoria de un pintor

La Bonne Garde

Type	Film
Metteur en scène	Emilio Peruzzi
Date	1929
Extra	Film uruguayen Possiblement associé au titre Del Pingo al Volante.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- LA CALLE 25 DE MAYO ESQUINA CERRO — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/la-calle-25-de-mayo-esquina-cerro/

La Ciudad en la Playa

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1962
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli, Cinermateca Uruguaya et Cine Arte del SODRE
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/La_ciudad_en_la_playa_-_de_umatic_nov_2013.mov
Extra	Film uruguayen Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo Musitelli. Pour plus d'informations voir onglet connexe de cette fiche. Dans la collections "Fiches des Catalogues CU et Famille", différentes fiches relatives au film, présentent dans les catalogues sont référenciées. Possible correspondance: La ciudad en la playa (C) (1961) https://www.filmaffinity.com/es/film248848.html

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Liens 1978, Films Musitelli, Court métrage

Pièces jointes

- La ciudad en la playa - de umatic nov 2013.mov

Connexe

- 402 – La Ciudad en la playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La Ciudad en la Playa
- La ciudad en la playa - de umatic nov 2013.mov
- Rushes de La Ciudad en la Playa

La Diligencia

Type	Film
Metteur en scène	Alberto Miller
Date	1956
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: La Diligencia - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/la-diligencia

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

La Espera

Type	Film
Metteur en scène	Ugo Ulive
Date	1952
Extra	Possible correspondance: LA ESPERA [3] https://cinedata.uy/pelicula/la-espera-3/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Date 1962
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: LA RAYA AMARILLA https://cinedata.uy/pelicula/la-raya-amarilla/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Liens 1979, Court métrage

Connexe

- 407 – La raya amarilla

La Rosca

Type Film
Metteur en scène Grupo América Nueva
Date 1971
Loc. dans l'archive Le film fut téléciné par Cinemateca Uruguaya suite à la demande de Cecilia Lacruz et il est disponible pour consultation en salle.
Extra Film uruguayen Possible correspondance: LA ROSCA https://cinedata.uy/pelicula/la-rosca/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

La Santa Misa

Type Film
Metteur en scène Alfredo Pucciano
Date 1963
Extra On n'a pas trouvé d'information sur ce titre.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

La Tentativa

Type Film
Metteur en scène Ugo Ulive
Date 1955
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: LA TENTATIVA https://cinedata.uy/pelicula/la-tentativa/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Ledo Arroyo Torres

Type Film
Metteur en scène S.d.
Date 1940 ca.
Extra Possible correspondance: Ledo Arroyo Torres https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ledo_Arroyo_Torres&oldid=111022108

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Los Ojos Del Monte

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Manifestaciones Liber Arce

Type	Film
Metteur en scène	Alain Labrousse
Résumé	(color)
Date	1968
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Martin Aquino

Type	Film
Metteur en scène	Miguel Angel Melino
Date	1955
Extra	Possible correspondance: Inéditos ♯8 https://www.youtube.com/watch?v=ReAvhK7KUos

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Más Allá Del Rio Das Mortes

Type	Film
Metteur en scène	Gutiérrez Fabre
Date	1956-1957
Extra	Possible correspondance: MAS ALLA DEL RIO DAS MORTES https://cinedata.uy/pelicula/mas-alla-del-rio-das-mortes/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Miss Amnesia

Type	Film
Metteur en scène	Alain Labrousse
Date	1970
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: MISS AMNESIA — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/miss-amnesia/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- MISS AMNESIA — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/miss-amnesia/

Montevideo Hoy

Type	Film
Metteur en scène	Omar Parada
Date	1968

Noticias Glucksmann

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1934-37
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Nuevo Film

Type	Film
Metteur en scène	Daniel Bentancourt
Date	1967
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Orientales al Frente

Type	Film
Metteur en scène	Ferruccio Musitelli
Date	1971
Archive	Archives privées Ferruccio Musitelli et Archives Cinémateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La publique du film n'est pas autorisée.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Orientales_al_Frente_1971_Urug
Extra	Film uruguayen Télécinema réalisé par la famille Musitelli. Film prêté dans le cadre de cette thèse par Rodolfo M Pour plus d'informations voir onglet connexe de cette fiche. Possible correspondance: ORIENTALES AL FRENT https://cinedata.uy/pelicula/orientales-al-frente/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Films Musitelli, Court métrage

Pièces jointes

- Orientales al Frente_1971_Uruguay.mp4

Connexe

- Orientales al Frente

Partidos De Fútbol Uruguayo

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1962-64
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Pas De Deux

Type	Film
Metteur en scène	Ugo Ulive

Connexe

- PAS DE DEUX https://cinedata.uy/pelicula/pas-de-deux/

Policia Vieja

Type	Film
Metteur en scène	Carlos Bayarres
Date	1960
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: POLICÍA VIEJA — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/policia-vieja/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- POLICÍA VIEJA — Cinedata https://cinedata.uy/pelicula/policia-vieja/

Por Las Rutas Del Agua

Type	Film
Metteur en scène	Mario Arredondo
Date	S.d.
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Primer Encuentro Nacional De Gente Del Cine

Type	Film
Metteur en scène	Horacio Mayer
Date	1971
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Primera Marcha Cañera

Type	Film
Metteur en scène	José Bouzas
Metteur en scène	Walther Dassori Barthet
Date	1965
Extra	Possible correspondance: PRIMERA MARCHA CAÑERA https://cinedata.uy/pelicula/primera-marcha-canera/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- PRIMERA MARCHA CAÑERA https://cinedata.uy/pelicula/primera-marcha-canera/

Punta Del Este… Un Nuevo Mundo

Type	Film
Metteur en scène	Adolfo Fabregat

Radio Candelario

Type	Film
Metteur en scène	Rafael Jorge Abellà
Date	1936
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: RADIO CANDELARIO https://cinedata.uy/pelicula/radio-candelario/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Registro De Actividades

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1971
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, pas trouver actuellement, Court métrage

Salto Grande

Type	Film
Metteur en scène	Walter Acosta
Date	1975
Extra	Film Uruguayen Possible correspondance: Salto grande - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/salto-grande

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Salto grande - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/salto-grande

Sepelio De Arturo Recalde

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Résumé	Date correcte 1969
Date	1971 (sic).
Extra	FIlm uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Sonriano Por Favor

Type	Film
Metteur en scène	Adolfo Fabregat
Metteur en scène	Francisco Tastán Moreno
Date	1956
Extra	Film uruguayen

Type Film
Metteur en scène Omar Parada
Date 1966
Extra Film uruguayen Possible correspondance:Tal vez mañana https://www.imdb.com/title/tt2993354/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Tal vez mañana https://www.imdb.com/title/tt2993354/

Tema De Enfermedad Y Muerte

Type Film
Metteur en scène Omar Parada
Date 1953
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: Tema de enfermedad y muerte (1953) - IMDb https://www.imdb.com/title/tt2993380/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Tema de enfermedad y muerte (1953) - IMDb https://www.imdb.com/title/tt2993380/

Turay, el enigma de las llanuras

Type Film
Metteur en scène Enrico Gras
Résumé Uruguay
Date 1949
Extra Nombre de projections indiquées dans le rapport de la CU à la FIAF en 1954: 6.
Format Sonore, 16mm, 11 min.

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Catalogue 1954, Catalogue Cineteca Cine Independiente 1953, Court métrage

Turismo En Piriápolis

Type Film
Metteur en scène Carlos Bayarres
Date 1956
Extra FIlm uruguayen Possible correspondance: Turismo en Piriápolis - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/aih-3-se-065

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Turismo en Piriápolis - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/aih-3-se-065

Un An De Vie

Type Film
Metteur en scène Alain Labrousse

Un Feriado

Type	Film
Metteur en scène	Omar Parada
Date	1951
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: Un feriado https://www.imdb.com/title/tt3014476/?ref_=nm_flmg_dr_5

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Un feriado https://www.imdb.com/title/tt3014476/?ref_=nm_flmg_dr_5

Un Siglo De Progreso

Type	Film
Metteur en scène	Adolfo Fabregat
Date	1957
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: CIUDAD DE ARTIGAS, UN SIGLO DE PROGRESO https://cinedata.uy/pelicula/ciudad-de-artigas-un-siglo-de-progreso/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- CIUDAD DE ARTIGAS, UN SIGLO DE PROGRESO https://cinedata.uy/pelicula/ciudad-de-artigas-un-siglo-de-progreso/

Una Estancia En San José

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1918 ca.
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Uruguay al Día

Type	Film
Metteur en scène	Varias Ediciones
Date	S.d.
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- Punta del Este - Festival Costa Fynn
- 409 – Noticiero Uruguay al día
- Festival de Punta del Este
- Cita con las estrellas. Festival de Punta del Este
- 408 – Noticiero Uruguay al día
- 410 - Noticiero Uruguay al Día
- Actualidades deportivas nº 31
- 1er Festival cinematográfico de Punta del Este
- Festival de Punta del Este

Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Uruguayos Campeones

Type	Film
Metteur en scène	Adolfo Fabregat
Date	1950
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: URUGUAYOS CAMPEONES https://cinedata.uy/pelicula/uruguayos-campeones/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- URUGUAYOS CAMPEONES https://cinedata.uy/pelicula/uruguayos-campeones/

Viaje Presidencial

Type	Film
Metteur en scène	Henry Maurice
Date	1924-25
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: LOS VIAJES PRESIDENCIALES DE SERRATO https://cinedata.uy/pelicula/los-viajes-presidenciales-de-serrato/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Long métrage

Connexe

- LOS VIAJES PRESIDENCIALES DE SERRATO https://cinedata.uy/pelicula/los-viajes-presidenciales-de-serrato/

Visita A Bage

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	1925 ca.
Extra	Film uruguayen

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Y En Eso Llegó Fidel

Type	Film
Metteur en scène	Walther Dassori
Date	1967 (sic)
Loc. dans l'archive	Le film fut téléciné par Cinemateca Uruguaya suite à la demande de Cecilia Lacruz et il est disponible pour consultation en salle.
Extra	Film uruguayen Selon les recherches de Cecilia Lacruz le film date de 1962 Y EN ESO LLEGÓ EL FIDEL https://cinedata.uy/pelicula/y-en-eso-llego-el-fidel/

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Amigos

Type	Film
Metteur en scène	Felix Oliver
Date	1902
Extra	Film uruguayen Possible correspondance: ELEGANTES PASEANDO EN LANDÓ, DESFILE MILITAR EN LA PARVA DOMUS Y ZOOLÓGICO DE VILLA DOLORES https://cinedata.uy/pelicula/elegantes-paseando-en-lando-desfile-militar-en-la-parva-domus-y-zoologico-de-villa-dolores/ Félix Oliver https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A9lix_Oliver&oldid=115558280

Marqueurs :

Uruguay, Catalogue 1978, Court métrage

Connexe

- ELEGANTES PASEANDO EN LANDÓ, DESFILE MILITAR EN LA PARVA DOMUS Y ZOOLÓGICO DE VILLA DOLORES https://cinedata.uy/pelicula/elegantes-paseando-en-lando-desfile-militar-en-la-parva-domus-y-zoologico-de-villa-dolores/

Cañeros

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1965
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-03. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=qEfWjxpf-Hs&t=18s
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Connexe

- Cañeros
- Cañeros - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Cantegriles

Type	Film
Metteur en scène	Alberto Miller
Date	1958
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-426. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République. Youtube n'a pas autorisé sa diffusion en raison de la présence d'enfants nus.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/AIH-I-ICUR-01-426.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Pièces jointes

- AIH-I-ICUR-01-426.mp4

Connexe

- Cantegriles - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Carlos, cine-retrato de un caminante por Montevideo

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1965
Archive	Archives Générales de l'Université et Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-426. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par l'auteur pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Libre consultation dans la salle de lecture des Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/extra/Carlos,_cine-retrato_de_un_caminante_por_Montevideo

Uruguay, Cinemateca Uruguaya, Catalogue 1978, Archives Générales de l'Université, Antécédents, Court métrage

Pièces jointes

- 384_carlos_telecine_c_m.mp4
- ICUR_314_Carlos_alta_1920_1080_c_m.mp4

Connexe

- Carlos "Cine-retrato" de un caminante - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD. https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/carlos-cine-retrato-de-un-caminante-6

Como el Uruguay no hay

Type	Film
Metteur en scène	Ugo Ulive
Date	1960
Archive	Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-067.Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=EJY_o1b5iOg
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca Uruguaya, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c., Antécédents

Connexe

- Como el Uruguay no hay - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Como el Uruguay no hay

El entierro de la universidad

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1965
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-05. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=ii91i1D1lPM
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Connexe

- El entierro de la Universidad - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- El entierro de la Universidad

Elecciones

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Ugo Ulive
Date	1967
Archive	Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-AP-MH-02-016. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans

Extra	Transfert d'une cassette BETA qui contient plusieurs films appartenant au Fonds privé Mario Handler/ FPMH-AGU, transféré par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle et déposée dans les Archives générales de l'Université. Le scan fait au Mexique fut mis en réserve par l'auteur aux Archives générales de l'Université. La diffusion publique du film n'est pas autorisé. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet Connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Antécédents, Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU

Pièces jointes

- Elecciones

Connexe

- Cortos. Elecciones. Me gustan los estudiantes. Liber Arce, liberarse (muda, tit. Alemán). El problema de la carne, 1969. -Telecine del film Akademie Berlin. - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

En Praga

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1964
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-314. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=SGtaL-6YA30&feature=youtu.be
Extra	Télécinéma réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Connexe

- En Praga - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- En Praga

Juegos y Rondas Tradicionales del Uruguay

Type	Film
Metteur en scène	Lauro Ayestarán
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Eugenio Hintz
Date	1967
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-002. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=y8MStXFcrfs&t=14s
Extra	Scan réalisé dans la Cineteca de l'Université de Chili dans le cadre d'un stage de Mariel Balás et Lucía Secco. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Connexe

- Juegos y rondas tradicionales del Uruguay - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Juegos y rondas tradicionales del Uruguay (película completa)

Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-001. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=Hj3G_XzfEa4
Extra	Télécinéma réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Connexe

- Llamadas
- ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Rushes d'Elecciones

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Ugo Ulive
Date	1967
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-552. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République. Numérisation en procès.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Restos_elecciones_c_m.mp
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lier dans l'onglet dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université, Antécédents

Pièces jointes

- Restos_elecciones_c_m.mp4

Connexe

- Elecciones - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Acto y marcha de la Orientalidad JUP

Type	Film
Date	1971
Archive	Archives C3M, déposées à Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-028.Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé pour la présentation de la thèse face au jury. Libre consultation dans la salle de lecture aux Archives Générales de l'Université.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=C5lIIIJOFCE&feature=youtu.be
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Correspondance 11, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Connexe

- 1168_CU
- Fotos Ficha_61_A y Ficha_61_B

B1 Federación de la Carne IMG 52 B2 Cañeros de Bella Unión Marcha por la Tierra IMG48.mp4

Type	Film
Archive	Archives C3M, déposées à Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par les auteurs pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/B1_Federación_de_la_Carne_IMG_52_B2_Cañeros_de_Bella_U
Extra	Télécinéma fait suite à une demande de Cecilia Lacruz à Cinemateca Uruguaya. Il s'agit d'une copie que Cecilia Lacruz nous à montrer et qui in nous a permis de confirmer de quelles boîtes d'archives il s'agissait.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Correspondance 12, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Pièces jointes

- B1 Federación de la Carne IMG 52 B2 Cañeros de Bella Unión Marcha por la Tierra IMG48.mp4

Connexe

- 1239_CU
- 1246_CU
- Fotos Ficha_55_A y Ficha_55_B
- Fotos Ficha_63_A y Ficha_63_B
- Fotos Ficha_54_A y Ficha_54_B
- 1244_CU
- 1245_CU
- Marcha de los cañeros de Bella Unión

Canto al hermano

Type	Film
Metteur en scène	Ricardo Fleiss
Date	1970
Archive	Archives C3M
Loc. dans l'archive	Non localisé

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c.

En la selva hay mucho por hacer

Type	Film
Metteur en scène	Walter Tournier
Metteur en scène	Alfredo Echaniz
Metteur en scène	Gabriel Peluffo
Date	1974
Archive	Cinemateca Uruguaya et Fond privé Walter Tournier AIWT-LAPA-AGU
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-063. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=zwsr1LPHMn0
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien da ns l'ongletconnexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca Uruguaya, Cinemateca del Tercer Mundo, Fonds privé Walter Tournier AIWT-LAPA-AGU

Connexe

- En la Selva hay mucho por hacer - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- En la selva hay mucho por hacer - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Enregistrement de l'Hôpital Bernardo Etchepare

URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/SE_039_Etchepare_marca.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Identification 15_CU, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Pièces jointes

- SE_039_Etchepare_marca.mp4

Connexe

- 1207_CU
- Etchepare - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Entrevista a Gaetano Pellegrini Giampetro por secuestro de MLN-Tupamaros

Type	Film
Date	1969
Archive	Archives C3M, déposées à Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-029. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=IPiog1CnB4M
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Identification partielle, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Connexe

- Fotos Ficha_101_A y Ficha_101_B
- Fotos Ficha_21_A y Ficha_21_B
- Entrevista a Gaetano Pellegrini Giampetro por secuestro de MLN Tupamaros - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Entrevista de Omar Defeo en Pando por intento de copamiento

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	10/1969
Archive	Archives C3M, déposées à Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-043. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=-HTiQecSm68&feature=youtu.be
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Correspondance 7, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Connexe

- Fotos Ficha_34_A y Ficha_34_B
- 1187_CU
- Entrevista de Omar Defeo en Pando por intento de copamiento Oct. 1969 - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Fray Bentos: una epidemia de sarampión

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Walter Tournier
Metteur en scène	Sergio Villaverde
Date	1973
Archive	Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU. Archives générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-AP-MH-02-003. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par l'auteur pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Libre consultation dans la salle de lecture aux Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/APMH003_logo_1920x1080.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'ongletconnexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU

Pièces jointes

- APMH003_logo_1920x1080.mov

Connexe

- Sarampión. Orig. Rev. Banda A - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Fray Bentos: Una epidemia de Sarampión - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

La bandera que levantamos

Type	Film
Metteur en scène	Mario Jacob
Metteur en scène	Eduardo Terra
Date	1971

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Fonds privé Mario Jacob/ Archives Cinemateca Uruguaya

Connexe

- La bandera que levantamos - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Liber Arce. Liberarse

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Mario Jacob
Metteur en scène	Marcos Banchero
Date	1969
Archive	Musée de la Mémoire
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-032. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Liber_Arce_liberarse_fr.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Musée de la Mémoire, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c.

Pièces jointes

- Líber_Arce_liberarse_fr.mp4

Connexe

- Liber Arce Liberarse - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Marcha de los cañeros de Bella Unión

Type	Film
Metteur en scène	Marcos Banchero
Date	1968
Archive	Archives C3M, déposées à`Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-070. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=nh66dH-KmJw&t=8s
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informationsvoir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c., Correspondance 12, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Connexe

- 1239_CU
- Fotos Ficha_63_A y Ficha_63_B
- B1 Federación de la Carne IMG 52 B2 Cañeros de Bella Unión Marcha por la Tierra IMG48.mp4
- Marcha de los cañeros - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Me gustan los estudiantes

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1968
Archive	Archives C3M, déposées à Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-035. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par l'auteur pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Libre consultation dans la salle de lecture aux Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Me_gustan_los_estudiantes_Mario_Handler_fr.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Correspondance 1, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c., Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Pièces jointes

- Me_gustan_los_estudiantes_Mario_Handler_fr.mp4

Connexe

- Fotos Ficha_11_A y Ficha_11_B
- 1229_CU
- Me gustan los estudiantes - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Fotos Ficha_30_A y Ficha_30_B
- Fotos Ficha_25_A y Ficha_25_B
- Cortos. Elecciones. Me gustan los estudiantes. Liber Arce, liberarse (muda, tit. Alemán). El problema de la carne, 1969. -Telecine del film Akademie Berlin. - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Me gustan los estudiantes - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- 1205_CU

Refusila

Type	Film
Metteur en scène	Dardo Bardier

Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-031 Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisée par les auteurs pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisé. Libre consultation dans la salle de lecture aux Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/refusila_fr.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c. ,

Correspondance 14, Fonds privé C3M/ Cinemateca Uruguaya

Pièces jointes

- refusila_fr.mp4

Connexe

- 1247_CU
- Rushes de Refusila
- Fotos Ficha_38_A y Ficha_38_B
- 1248_CU
- Refusila - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Rushes d'Elecciones

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Metteur en scène	Ugo Ulive
Date	1967
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-552. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République. Numérisation en procès.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/Restos_elecciones_c_m.mp4
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université , Antécédents

Pièces jointes

- Restos_elecciones_c_m.mp4

Connexe

- Elecciones - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Rushes de Refusila

Type	Film
Metteur en scène	Walter Tournier
Metteur en scène	Dardo Bardier
Metteur en scène	Roxalba Oxandabarat
Metteur en scène	Daniel Erganian
Metteur en scène	Pola Alonso
Metteur en scène	Alicia Seade
Metteur en scène	Alfredo Echaniz
Date	1969
Archive	Fonds privé Walter Tournier AIWT-LAPA-AGU. Déposé aux Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-AI-WT-01-055. Des photogrammes peuvent être consultés sur le lien indiqué dans cette fiche, pour la présentation de la thèse devant le jury. Numérisation en cours. La diffusion publique des photogrammes n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/extra/Rushes_de_Refusila
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Correspondance 2, Fonds privé Walter Tournier AIWT-LAPA-AGU

Pièces jointes

- REF_R2_0000044.jpg
- REF_R2_0000053.jpg
- REF_R2_0000055.jpg

Connexe

- Refusila
- Refusila Restos - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Fotos Ficha_15_A y Ficha_15_B

Sin título [Rushes C3M. Centres éducatifs]

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	S.d.
Archive	Archives C3M, déposées à`Cinemateca Uruguaya
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-LAPA-SE-040. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche.
URL	https://www.youtube.com/watch?v=KBllfoYAoBo
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle du AGU. Pour

Uruguay 1969: El problema de la carne

Type	Film
Metteur en scène	Mario Handler
Date	1969
Archive	Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU, déposé dans les Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-AP-MH-02-016. Ce film peut être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche, autorisé par l'auteur pour la présentation de la thèse devant le jury. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Libre consultation dans la salle de lecture aux Archives Générales de l'Université.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/videos/EL_PROBLEMA_DE_LA_CARNE_1_Fischer.mp4
Extra	Transfert d'un BETA qui contient plusieurs films appartenant au Fonds privé Mario Handler/ FPMH-AGU, transféré par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle et déposé dans les Archives générales de l'Université.

Marqueurs :

Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo, Catalogue Cinemateca del Tercer Mundo 1970 c. , Fonds privé Mario Handler/FPMH-AGU

Pièces jointes

- EL PROBLEMA DE LA CARNE_1_Fischer.mp4

Connexe

- Cortos. Elecciones. Me gustan los estudiantes. Liber Arce, liberarse (muda, tit. Alemán). El problema de la carne, 1969. -Telecine del film Akademie Berlin. - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Uruguay 1969: el problema de la carne - film - Archivio Aamod

Film retiré par un juge militaire en 1982

Type	Film
Metteur en scène	Alfredo Cha
Résumé	École Nationale des Beaux Arts
Date	1968 c.
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY UDELAR AGU AIH-I-ICUR-01-I.03. Un fragment de ce film peut-être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche pour la présentation de la thèse devant le jury. Numérisation en cours. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalogue de l'Université de la République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/extra/Film_retiré_par_un_juge_militaire_en_1982
Extra	Télécinéma réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe de cette fiche.

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université

Pièces jointes

- juez_militar_c_m.mp4
- SE_060_ENBA_ALTA_c_m.mp4

Connexe

- Películas retiradas por juez militar. (3 rollos 8 mm) I 23/02/81 - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
- Imagen e idea - La batalla de los clavos
- Imagen e idea. La batalla de los clavos - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

Sin título [Fragments des rushes de tournages dans les années 1960]

Type	Film
Metteur en scène	S.d.
Date	Années 1960
Archive	Archives Générales de l'Université
Loc. dans l'archive	UY.UDELAR.AGU.FH.I.ICUR-390. Un fragment de ce film peut-être consulté sur le lien indiqué dans cette fiche pour la présenta le jury. Numérisation en cours. La diffusion publique du film n'est pas autorisée. Prochainement il sera disponible dans un catalo République.
URL	https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/annexes_these_wschebor/extra/Sin_título_[Fragments_des_rushes_de_tournages_
Extra	Scan 2k. réalisé par le Laboratoire de Préservation Audioviselle du AGU. Pour plus d'informations voir lien dans l'onglet connexe

Marqueurs :

Uruguay, Archives Générales de l'Université

Pièces jointes

- 390_prueba_000007.jpg
- 390_prueba_000008.jpg
- 390_prueba_000011.jpg
- 390_prueba_000012.jpg
- 390_prueba_000013.jpg
- 390_prueba_000014.jpg
- 390_prueba_000015.jpg
- lata_390_restos-liberarce_c_m.mp4

Connexe

- s.d. - ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD

COMPARAISON DES FICHES PRODUITES PAR LA C3M (ANNÉES 70), AVEC LE CATALOGUE DE LA CINÉMATHÈQUE URUGUAYENNE (1997)

NOTE:

Cette annexe a été élaborée à partir du fichier de deux instruments de description des archives de la Cinemateca del Tercer Mundo. Le premier est le fichier fait pour chaque boîte par la Cinemateca del Tercer Mundo au début des années 1970, conservé par Mario Jacob et déposé aux Archives Générales de l'Université en 2017. Le deuxième est le catalogue fait par la bibliothécaire Alicia de Oliveira à la Cinemateca Uruguaya en 1997, à partir des boîtes de films qui avait été déposées par Mario Jacob, à la fin des années 1980.

Le catalogage de la Cinemateca Uruguaya a suivi un critère orienté vers le contenu des images, mais a aussi gardé le numéro IMG (associé à *Imágenes,* l'entreprise de production cinématographique de Mario Jacob). Les numéros IMG correspondent aux chacune des boîtes récupérées par Mario Jacob à la fin des années 1980.

À l'aide de Zotero, on a établi une correspondance entre ces boîtes IMG et les fiches faites par la Cinemateca del Tercer Mundo, afin de savoir ce qui était dans le fichier et qui a survécu à la période de la dictature. On a aussi signalé les boîtes IMG, avec les numéros actuels de la Cinemateca Uruguaya, dont le contenu correspond à la période de la Cinemateca del Tercer Mundo, même s' il n'y a pas de correspondance avec le fichier de la Cinemateca del Tercer Mundo dans la mesure où il est incomplet.

Une correspondance a été possible en comparant les fiches de la Cinemateca del Tercer Mundo avec les archives privées de Mario Jacob, Mario Handler et Walter Tournier.

Dans le but de savoir ce qui peut être récupéré des archives produites entre 1967 et 1973 de la Cinemateca del Tercer Mundo, on a établi des correspondances entre le contenu des fiches. Finalement, on a inclus les fiches du Laboratoire de Préservation Audiovisuelle concernant les films qui ont été numérisés par ce laboratoire.

Dans tous les cas, une transcription textuelle des fiches qui sont en espagnol a été faite et la référence initiale est en français afin de guider le lecteur.

A. FICHES DE LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO FAITES AUX DÉBUT DES ANNÉES 1970, QUI ONT UNE CORRESPONDANCE DIRECTE AVEC CELLES FIGURANT DANS LE CATALOGUE DE LA CINEMATECA URUGUAYA DE 1997. DANS L'UN DES CAS, LA CORRESPONDANCE A ÉTÉ TROUVÉE DANS LES ARCHIVES PRIVÉES DE WALTER TOURNIER

CORRESPONDANCE Nº 1:

Fiches relatives au film *Me Gustan los Estudiantes*. Les fiches 11, 25 et 30 de la C3M correspondent aux fiches IMG 25 et 41. Numéros attribués par la CU: 1205 et 1229. Des trois boîtes signalées dans le fichier de la C3M, deux ont été identifiées dans le catalogue de la Cinémathèque Uruguayenne. L'une d'entre elles a été numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle en 2017.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_11 Rollo nº 11 Me gustan los estudiantes **Fiche C3M_25** Rollo nº 25 Me gustan los estudiantes Sonid. Opt. **Fiche C3M_30** Rollo nº 30 Me Gustan los Estudiantes Copia Master con pista magnética	**Fiche CU_1205** Nº: 1205 Título Original: IMG 25 Título de Estreno: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES País Productor: URUGUAY Año: 1967 Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPÓSITO

“26” Dup. Neg. Sonido óptico	Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: B y N Sonido: ÓPTICO Subtítulos: HABLADA EN ESPANOL Duración: 10 min. Director: MARIO HANDLER Música: DANIEL VIGLIETTI Interpretada por: DANIEL VIGLIETTI Tema Musical: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES (VIOLETA PARRA) Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PUNTA DEL ESTE; 1967; 2da CONFERENCIA PRESIDENTES AMERICANOS; PROTESTA ESTUDIANTIL; REPUDIO A CONFERENCIA DE PRESIDENTES; UNIVERSIDAD SITIADA Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: (Existe otra copia en mejor estado IMG 41). Cortometraje. Se contrapone imágenes de la /2da Conferencia de Presidentes Americanos/ en el Hotel San Rafael de Punta del Este/, /Lyndon Johnson/ con sus atentos guardaespaldas, /Oscar Gestido/, Juan Carlos Onganía/, /Eduardo Frei/, Alfredo Stroessner/, con imágenes de la /movilización estudiantil/ en /repudio a la visita de Johnson/ y dictadores latinoamericanos y en protesta contra 1a realización del Cónclave. /Universidad de la República sitiada/ por la policía/ /Violencia callejera, quema de neumáticos/, /apedreadas/, enfrentamientos con la policía/, /represión policial/ frente a la [Facultad de Arquitectura]/ y la /Facultad de Medicina/. Fecha de ingreso a la Base de Datos:

	1997/02/28 **Fiche CU_1229** Nº: 1229 Título Original: IMG 41 Título de Estreno: ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: ÓPTICO Subtítulos: HABLADA EN ESPAÑOL Duración: 10 min. Director: MARIO HANDLER Música: DANIEL VIGLIETTI Interpretada por: DANIEL VIGLIETTI Tema Musical: ME GUSTAN L05 ESTUDIANTES (VIOLETA PARRA) Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO-PUNTA DEL ESTE; 1967; 2DA. CONFERENCIA PRESIDENTES AMERICANOS; PROTESTA ESTUDIANTIL REPUDIO A CONFERENCIA; UNIVERSIDAD SITIADA Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: (Otra copia IMG 25). Cortometraje. Se contraponen imágenes de la /2da. Conferencia de Presidentes Americanos/ en el /Hotel San

	Rafael de Punta del Este/, /Lyndon Johnson/, /Oscar Gestido, /Eduardo Frei/, /Alfredo Stroessner/, /Juan Carlos Onganía, con imágenes de la /movilización estudiantil/ en /repudio a la visita de Jonhson/ y en protesta contra 1a realización del Cónclave. /Universidad de la República sitiada/ por la policía/ /Violencia callejera/, /quema de neumáticos/, /apedreadas/, /enfrentamientos con la policía/, /represión policial, frente a /Facultad de Arquitectura/ y /Facultad de Medicina/. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 2:

Fiches qui signalent des rushes de *Refusila.* Dans ce cas précis, la fiche 15 de la C3M correspond aux fiches trouvées dans les archives privées de Walter Tournier, déposées aux archives générales de l'Université. La boîte a été numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives Générales de l'Université en 2017.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_15 Rollo nº 15 Refusila, restos orig. Rev	**UY UDELAR AGU AIH-LAPA-AI-WT-01-055** Trouvée dans les archives privées de Walter Tournier, identifiées dans le cadre de cette recherche, qui se correspond avec des rushes de film réversible de *Refusila*.

CORRESPONDANCE Nº 3:

Fiches qui signalent une manifestation avec des symboles funéraires et une manifestation de femmes. La fiche 16 de la C3M correspond à la boîte IMG 34.Numéros attribués par la CU:

1220 et 1221.Cette boîte indique d'autres contenus que ceux sont indiqués dans la fiche 16 de la C3M, mais la correspondance entre les deux manifestations semble suffisamment précise.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Ficha C3M_16 Rollo nº 16 Monumentos funerarios Pdu. Orig. Rev Fotos Frick-Monty Manifestación-mujeres Obreros de la construcción Rural con rematador y gente Frick en el expo Edificio Pepsi33	**Fiche CU_1220** Nº: 1220 Título Original: IMG 34 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 4 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PLAZA LIBERTAD-1960?-MANIFESTACIÓN Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Manifestación por 18 de julio hasta Plaza Libertad portando féretro negro de cartón. No se identifica el motivo de la misma. Luego de disuelta, policías retiran objetos depositados en el monumento. Buenas tomas de la Plaza Libertad con tránsito vehicular: pasan ómnibus de Cutcsa de la época. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1221**

	Nº: 1221 Título Original: IMG 34 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 5 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-CIUDAD VIEJA-25 DE SETIEMBRE DE 1968-MANIFESTACIÓN DE MUJERES-HOMENAJE A ESTUDIANTES MUERTOS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Manifestación de mujeres. Marcha del silencio en homenaje a los estudiantes muertos. Imágenes de su pasaje por la Plaza Independencia, Puerta de la Ciudadela y por Sarandí, hasta la plaza Matriz. Diferentes planos de las participantes, entre ellas, la monja. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 4:

La fiche 31 de la C3M correspond à la boîte IMG 9. Numéros attribués par la CU: 1175 et 1176. Ce sont des enregistrements de la campagne électorale du Frente Amplio en 1971 et des enregistrements de la 2e Conférence de Présidents à Punta del Este en 1967. Dans le premier cas,

les enregistrements ont fait partie des travaux réalisés dans le cadre de *La Bandera que Levantamos* en 1971 ou des enregistrements réalisés pour Michèle Ray à la même époque. Dans le deuxième cas, ce sont des enregistrements dans le cadre de la production de *Me Gustan los Estudiantes.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_31 Rollo nº 31 Gira FA Interior Orig. Neg. Punta del Este. Conf. De Presidentes Orig. Neg.	**Fiche CU_1175** Nº: 1175 Título Original: IMG 9 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: NEGATIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duracién: 10 min. Descriptores: URUGUAY—INTERIOR; OCT. 1971; FRENTE AMPLIO; CRUZADA DE LA VICTORIA; LIBER ; JUAN JOSE CROTTOGINI Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Cruzada de la Victoria/. Gira del /Frente Amplio/ por el interior del país en la /campaña electoral 1971/. Arribo de la caravana a ciudad del interior, aparentemente en Cerro Largo. Primer plano de palmera tapizada de propaganda partidaria: JUP, Lista 4 Ferreira Aldunate, Lista 90, Si de Pacheco y pared con pintadas de partidos tradicionales. Carteles

	hostiles a1 FA: "Frentistas tupas, llega a1 Gral Rapadura", "No se engañe. Debajo de la piel de cordero se esconde e1 lobo de las estepas". Imágenes de la comitiva encabezada por Seregni y otros líderes frentistas. Oratoria del acto a cargo de /Juan José Crottogini/ y de /Liber Seregni/. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26 **Fiche CU_1176** Nº: 1176 Título Original: IMG 9 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-PUNTA DEL ESTE-HOTEL SAN RAFAEL- ABRIL 1967- 2a CONFERENCIA DE PRESIDENTES AMERICANOS- OSCAR GESTIDO- LYNDON JOHNSON- EDUARDO FREI Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: 2da Conferencia de Presidentes Americanos, 12-14 de abril de 1967 en el Hotel San Rafael Presidida por Oscar Gestido, asistieron: Lyndon Johnson (USA), J C Onganía

	(Argentina), A Da Costa e Silveira (Brasil), C Lleras Restrepo (Colombia) E Frei (Chile), F belaunde Terry (Perú), A Mora Otero (secretario gral. de la OEA) entre otros tristemente famosos dictadores latinoamericanos. Posiblemente todos pueden ser identificados pero sólo se reconoció con seguridad a Oscar Silva. Imágenes del exterior del San Rafael con gran despliegue de seguridad de sesiones de la conferencia y de asistentes. Al final, entrevista realizada por periodistas a Eduardo Frei. Lo acompaña alguien que parece ser Salvador Allende (?) en ese momento y dio conferencia en la Universidad. (más material muy bueno sobre este tema IMG 25, 40, 41, 42, 49) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 5:

La fiche 32 de la C3M correspond à la boîte IMG 6. Numéro attribué par la CU: 1171. C'est un enregistrement de nouvelles de presse à Santo Domingo.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_32 Rollo nº 32 [Informaciones tachadas] Parque Rivera Entrevista a una mujer, conferencia rotarios, buen asado. Orig. Neg. [Luego con otra letra y un marcador se señala] Noticiero Panamericano Sobre Santo Domingo. Copia Material retirado de Cinemateca	**Fiche CU_1171** Nº: 1171 Título Original: IMG 6 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO

	Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min. Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Telenfoque. Noticiero sobre la salud en Santo Domingo. No se completa e1 visionado del rollo) Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 6:

La fiche 33 de la C3M correspond à la boîte IMG 7. Numéros attribués par la CU: 1172 et 1173. Ce sont des enregistrements d'Amérique Centrale et de l'enterrement de Julio Spósito en septembre 1971. Il est possible que les boîtes 32 et 33 de la C3M aient été conservées ensemble et pour cette raison elles apparaissent de nouveau de manière consécutive.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_33 Rollo nº 33: Fotos de Haití TV REC. Original rev. Entierro Spósito (set. 1971) Orig. Reversible	**Fiche CU_1172** Nº: 1172 Título Original: IMG 7 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN

	Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: CENTROAMÉRICA-TORTURAS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Ciudades Centroamericanas? No identificadas. Fotos fusilamientos y torturados. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1173** Nº: 1173 Título Original: IMG 7 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Passe: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min. Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO—AV. RIVERA—CEMENTERIO DEL BUCEO; 2 SET. 1971; ENTIERRO JULIO SPOSITO; MANIFESTACION OBRERO ESTUDIANTIL Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Entierro de Julio Spósito/, 2 de set. 1971. /Multitudinaria manifestación/ acompaña a pie e1 féretro del /estudiante asesinado/ por la policía, hasta el /Cementerio del Buceo/. Tomas desde Rivera y Soca del pasaje del cortejo y del arribo a1

	Cementerio. Primeros planos de jóvenes, pancartas del /FER/, etc. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 7:

La fiche 34 de la C3M correspond à la boîte IMG 15. Numéro attribué par la CU: 1187. C'est un interview à Omar Defeo dans la ville de Pando, à propos de la prise de cette ville par l'action de guérilla du MLN-T le 8 octobre 1969. Cette boîte a été numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle en 2019.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_34 Rollo nº 34 De Feo Entrevista a Pando Copia c/ sonido [muy mala calidad técnica] (Auricon) Copia positivo. Dup. Negativo Fotos Idem.	**Fiche CU_1187** Nº: 1187 Título Original: IMG 15 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 Título Original: IMG 15 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN ggfi Sonido: OPTICO Subtítulos: HABLADA EN ESPANOL Duración: 10 min. Descriptores: URUGUAY—CANELONES—PANDO; OCT. 1969; MLN TUPAMAROS

	COPAMIENTO DE PANDO; REPORTAJE OMAR DE FEO Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Copamiento de Pando/, 8 de octubre de 1969. Reportaje de /Omar de Feo/ y Walter Nessi?, a pocos días del hecho, a dos jóvenes de 16 y 14 años /testigos presenciales/ del copamiento del /Cuartelillo de Bomberos/ y de la /Comisaría de Pando/, por una columna del /MLN Tupamaros/. Imágenes de ambas dependencias. Entrevista también al /jefe del destacamento de Bomberos/, Tte. 2do Juan J. Martínez que describe la acción y sugiere que los guerrilleros podrían estar drogados. Fotos en negativo de la /represión/ desatada: aparece /guerrillero abatido/, /Comisario Otero/ con revólver en la mano y dos /guerrilleros detenidos/. (Nota: en los enfrentamientos mueren: A.Cultelli, R.Zabalza Waksman, J.Salerno y un civil; son detenidos: E. Fernández Huidobro, Y. Rodriguez, C. Fernandez, G. Puig, A.Dubra, A .Greong, O. Solsona y R. Garcia. A algunos de ellos deben corresponder las fotografías pero no se identifican los rostros) Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26 [Handler]

CORRESPONDANCE Nº 8:

La fiche 42 de la C3M correspond à la boite IMG 29. Numéros attribués par la CU: 1209, 1210, 1211. Ce sont des enregistrements de la venue de Joris Ivens en Uruguay lors de la fondation de la C3M en novembre 1969, des enregistrements de la visite de Rockefeller en Uruguay la même année et des images de télévision non identifiées avec un publicité de la Banque Commerciale de Montévidéo.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M_42 Rollo nº 42 Joris Ivens en Montevideo Orig. Rev Varios (no identificados) Pacheco por TV (malo) Rockefeller en Chicago Copia TV Rockefeller en Louisville Mvd antiguo (propaganda del Banco Comercial)	**Fiche CU_1209** Nº: 1209 Título Original: IMG 29 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imagenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min. Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO-AEROPUERTO; 6 NOV. 1969; VISITA JORIS IVENS Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Arribo a1 Aeropuerto de Carrasco del documentalista holandés /Joris Ivens/, en vuelo de Lan Chile. Lo reciben /José Wainer/ y otra persona que no se reconoce. Reunión en torno a una mesa y con presencia de la prensa donde se reconoce entre otros a: /Roberto Andreon/, /Jose Wainer/, /Hugo Alfaro/, /Emir Rodríguez Monegal/ (?), /Oribe Irigoyen/, /Arteaga/, /Hugo Achugar/. Varias instancias de su visita a Montevideo- Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/28 **Fiche CU_1210** Nº: 1210 Título Original: IMG 29

	Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: Color Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-jun 1969-NELSON ROCKEFELLER Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (ver más sobre la visita de Rockefeller, en su visita a Uruguay y material sobre Rockefeller, en su visita a Uruguay y material sobre Rockefeller en algún estado sureño de EEUU. (Más material sobre Rockefeller IMG 22 y IMG 50). Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1211** Nº: 1211 Título Original: IMG 29 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 3 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo

	Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: Color Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-BANCO COMERCIAL-196?-PROPAGANDA INSTITUCIONAL BANCO COMERCIAL Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Publicidad institucional del Banco Comercial con grabados y fotos de Montevideo Antiguo y de la fundación del Banco Comercial . Su evolución hasta transformarse en la primera institución bancaria con computadoras y otros servicios a sus clientes. Imágenes del interior del Banco. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 9:

La fiche 56 de la C3M correspond à la boite IMG 42 et IMG 40. Numéros attribués par la CU: 1230 et 1228. Ce sont des manifestations étudiantes en 1968, des enregistrements de la visites de présidents en 1967 et une manifestation culturelle et de poésie dans la rue.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_56 2 x 366 Rollo nº 56 Estudiantes 1968 ORIG. REV (había otra anotación que decía restos de MGE, pero estaba tachada) Conferencia de Presidentes Algo LARCE	**Fiche CU_1230** Nº: 1230 Título Original: IMG 42 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo

Poesía en la calle (Sfe...?, Gentile, Folkloristas, etc.)	Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 50min Descriptores: URUGUAY-PUNTA DEL ESTE- 1967-2a CONFERENCIA PRESIDENTES AMERICANOS-UNIVERSIDAD SITIADA-PROTESTA CONTRA LA CONFERENCIA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Registro del arribo de presidentes EEUU, Brasil, México, Colombia, Chile, etc. al Aeropuerto, y a Punta del Este, e imágenes de las sesiones de la Conferencia. Graffitis contra Johnson y obreros blanqueando paredes. Primeros planos de los pies vendados y lastimados de los participantes de la Marcha de la Dignidad a Punta del Este y de los campamentos de los manifestantes. Las Facultades ocupadas: Medicina, Ingeniería, Arquitectura, Facultad de Humanidades (imágenes del exterior e interior) todavía en Ciudad Vieja. La Universidad sitiada y enfrentamientos con la policía, bomberos. Sala de Prensa en el San Rafael y prensa extranjera registrando manifestaciones: LBS News, ABC News. Acto con oratoria Pedro Aldrobandi, Rodney Arismendi en la manifestación. Concentración frente al Gaucho con acto "La poesía de combate en América Latina", con oratoria de Dahd Feir y Juan Gentile, representación teatral de El Galpón (más imágenes en IMG

	9, IMG 25, IMG 40, IMG 41) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28. **Fiche CU_1228** Nº: 1228 Título Original: IMG 40 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 30min Descriptores: URUGUAY-PUNTA DEL ESTE-ABR. 1967-2a CONFERENCIA PRESIDENTES AMERICANOS-MARCHA DE LA DIGNIDAD A PUNTA DEL ESTE-REPUDIO OBRERO ESTUDIANTIL A LYNDON JOHNSON-OCUPACIÓN Y SITIO DE LA UNIVERSIDAD-ENFRENTAMIENTOS CALLEJEROS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Imágenes de Óscar Gestido. Representación teatral en la explanada de la IMM por el elenco de El Galpón con Tenuta. Manifestación estudiantil en protesta contra la Conferencia hasta la Plaza Libertad. Oratoria de Félix Díaz, José D'Elía y otros dirigentes. La Universidad sitiada por la policía, estudiantes en el techo, Rector de la Universidad Ing. Óscar Maggiolo

	en la puerta. Imágenes del arribo a Punta del Este de la marcha de la Dignidad a pie en protesta. Facultad de Arquitectura y Facultad de Medicina ocupadas. ENfrentamientos con la policía Juan Carlos Onganía, Arthur Da Costa e Silva, Alfredo Stroessner, Francisco Duvalier, Fernando Belaunde Terry, Gustavo Díaz Ordáz, Eduardo Frei, Carlos Lleras Restrepo, Lyndon Johnson (con Dean Rusk y guardaespaldas) Declaraciones en rueda de prensa de algunos de ellos Ver más en IMG 9, IMG 25, IMG 42 Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº10:

La fiche 58 de la C3M correspond à la boîte IMG 23. Numéro attribué par la CU: 1199 Ce sont des enregistrements de l'exposition rurale à Montevideo ou les propriétaires des différents types d'élevages présentent leurs productions. En particulier, ces enregistrements montrent à Bordaberry (ancien président uruguayen) et à Gallinal, politicien proche au président à l'époque.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_58 Rollo nº 58 Expo-Rural 1971 Orig. Rev. Hay tomas de Bordaberry y Gallinal	**Fiche CU_1199** Nº: 1199 Título Original: IMG 23 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duracién: 10 min.

	Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO—RURAL DEL PRADO; 196?; EXPOSICIÓN GANADERA; ACTO ASOCIACIÓN RURAL DEL URUGUAY; JUAN MARÍA BORDABERRY; ALBERTO GALLINAL Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Exposición ganadera/ en la /Rural del Prado/. En el ruedo, mejores exponentes /bovinos/ de la /raza Hereford/. Planos de los asistentes (1a oligarquía uruguaya en plano). Se identifica a /Juan Maria Bordaberry/ entre el público. Luego escenas de acto de la /Asociación Rural del Uruguay/, en primera fila se reconoce nuevamente a Juan Maria Bordaberry y a /Alberto Gallinal/. El orador podría ser el presidente de la ARU, pero no se identifica. Más imágenes de la exposición ganadera, ahora exponentes /ovinos/. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 11:

La fiche 61 de la C3M correspond à la boîte IMG 4. Numéro attribué par la CU: 1168. C'est un enregistrement d'une manifestation de la JUP, groupe d'extrême droite, en 1971. Cet enregistrement a été numérisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle en 2018.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_61 Rollo nº 61 B Primavera (oct. 71) Original reversible (está tachado) Acto de Juventud Uruguaya octubre 1971 en Sauce Original Rev.	**Fiche CU_1168** Nº: 1168 Título Original: IMG 4 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo

	Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 11 min. Estado General de la Copia: 2 Descriptores: URUGUAY—CANELONES—SAUCE; 10 OCT. 1971; JUVENTUD URUGUAYA DE PIE JUP; MARCHA DE LA ORIENTALIDAD Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Acto de la JUP/. La /Juventud Uruguaya de pie/ en plena campaña con miras a las /elecciones nacionales de 1971/, en Sauce Canelones. Comienza con tomas de auto con pegotin de la /JUP/. Banderas y pancartas en un acto que parece congregar a todo el pueblo. /Graffitis/ en los cordones de las veredas y en las paredes /JUP es Patria/ y pancartas alusivas a la /Marcha de la Orientalidad/. Primeros planes de personas presentes en diferentes actitudes y líderes del movimiento. Manifestación: "Melo Presente", "Tarariras Presente". Congregación en la plaza de Sauce para acto de homenaje a Artigas. Distintivos "Pacheco presidente, vote si" (por si queda alguna duda de las coincidencias ideológicas, claro). Oradores: Manini? y mujer no identificada (posiblemente viuda de Nardone?) Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 12:

La fiche 63 de la C3M correspond à la boîte IMG 48. Numéro attribué par la CU: 1239. Il s'agit de l'enregistrement de la manifestation de travailleurs de la canne à sucre, qui ont marché en 1968 pour la quatrième fois jusqu'à Montevideo. Ceci pourrait correspondre aussi avec le film de Marcos Banchero réalisé en 1968, que la C3M a conservé dans ses archives. Le film a été numérisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des archives générales de l'Université en 2019.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_63 Rollo nº 63 Pintos. Tomas generales (ruedas, arados, etc.) Orig. Rev. Reportaje. Los trabajos Tomas (...?) Vivienda del reporteado Caños, Marcha 1968	**Fiche CU_1239** Nº: 1239 Título Original: IMG 48 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 50min Descriptores: URUGUAY-BELLA UNIÓN-MONTEVIDEO-ABRIL MAYO 1968-4TA MARCHA CAÑEROS UTAA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con imágenes de familia rural que no es seguro que corresponda a los cañeros. Cañeros de UTAA reunidos en asamblea en iglesia, olla popular, en medio del campo con pancartas: " porque tenemos que vivir así" "muerte al latifundio" "libertad para vique, Santana y Castillo" "Por la tierra y con Sendic" Campamentos. El presbítero

	Zaffaroni sacerdote acompañante de los cañeros en la marcha, hablando con la gente. Marcha de los cañeros por la ruta, mujeres con niños en brazos, viejos, registrada hasta su llegada a Montevideo. Pasan frente a INLASA, donde saludan a los obreros. Se van sumando manifestantes hasta el Palacio Legislativo. Acto en la explanada de la Universidad, habla dirigente de UTAA (negro averiguar). Imágenes del acto del 1º mayo 1968 y de la represión de la Metropolitana, frente al Banco de Seguros. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 13:

La fiche 110 de la C3M correspond à la boîte IMG 12. Numéros attribués par la CU: 1183 et 1184. Ce sont des registres du programme de télévision *Telecataplum* et des fragments du film *Romance de Aniceto y la Francisca* du cinéaste argentin Leonardo Fabio et produit par Walter Achugar.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_110 Rollo nº 110 B Telecataplum (Espalter y Soto filmando un largo) COPIA Riña de gallos del Romance del Aniceto.	**Fiche CU_1183** Nº: 1183 Título Original: IMG 12 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imagenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min.

	Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO; RICARDO ESPALTER; RAYMUNDO SOTO Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Sin referencia de fecha. /Ricardo Espalter/ muy joven, aparentemente grabando /Telecataplum?/. Aparece Espalter en escena y en camarín, luego junto a /Raymundo Soto/ y rubia no identificada en grabación de "Como Seducir". La mayoría de las tomas son en exterior y parece ser 1a filmación de la grabación del programa. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26 **Fiche CU_1184** Nº: 1184 Título Original: IMG 12 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: Óptico Subtítulos: hablada en español Duración: 10min Descriptores: FRAGMENTO DEL ROMANCE DE ANICETO Y LA FRANCESCA -RINA DE GALLOS- FEDERICO LUPPI Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Fragmento

	del film, romance de Aniceto y la Francesca con Federico Luppi muy joven, con escenas de riñas de gallos Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 14:

La fiche 38 de la C3M correspond 8 à la boîte IMG 54. Numéro attribué par la CU: 1248. C'est un contretype négatif du film *Refusila.* La boîte IMG 53 est une autre copie de *Refusila* sans le son et en positif dont on n'a pas trouvé la correspondance dans les fiches de la C3M. Le film a été numérisé par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des archives générales de l'Université en 2017.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_38 1 X 166 Rollo nº 38 Refusila (Rejucilo) Dup Neg. Compuesto Sonido óptico Dup negativo	**Fiche CU_1248** Nº: 1248 Título Original: IMG 54 Título de Estreno: Refusila GEC Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: Optico Subtítulos: Hablada en español Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-1968

	Género: Cortometraje Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Locución: cronología del año 1968 con los principales hechos que marcan la gran convulsión político social del momento. Imágenes: registros de las dos caras de Montevideo: Av. 18 de julio en movimiento, gente mendigando, carritos recolectores de basura, barrios humildes. Movilizaciones obrero estudiantil y la represión policial, estudiantes detenidos, manifestantes heridos (Copia en positivo y sin audio IMG 53) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03 **Fiche CU_1247** Nº: 1247 Título Original: IMG 53 Título de Estreno: Refusila GEC Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-1968 Género: Cortometraje Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (Copia del cortometraje sin sonido). Documental que denuncia a través de las imágenes la situación

	político social del Uruguay de 1968. Las dos caras de Montevideo: Av. 18 de julio en movimiento, gente mendigando, carritos recolectores de basura, barrios marginales. Movilizaciones obrero estudiantil e imágenes fijas y en movimiento de la represión policial, estudiantes detenidos, manifestantes heridos pintadas 'Liber Arce ha muerto' (Copia en negativo y con audio IMG 54) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03

Correspondance nº 15:

La fiche 51 de la C3M pourrait correspondre aux boîtes IMG 8 et 32. Numéros attribués par la CU: 1174 et 1215. Il s'agit dans tous les cas d'enregistrements de Ulysses Pereira Reverbel, président de l'entreprise publique d'électricité en Uruguay en 1967 et l'un des hommes proches du président Jorge Pacheco Areco. Pereira Reverbel fut kidnappé à deux reprises par le MLN-T dans le cadre de ses actions contre la politique du gouvernement.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_51 Rollo nº 51 Dos tomas de Pereira Reverbel	**Fiche CU_1174** Nº: 1174 Título Original: IMG 8 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S

	Duración: 10min Estado general de la copia: 2 Descriptores: URUGUAY-PUNTA DEL ESTE -1967-1968? - REUNIÓN SOCIAL - MODA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Reunión social en Punta del Este en el verano 67-68?, Se reconoce a Ulysses Pereira Reverbel y a Jorge Solé. Primeros planos de asistentes no identificados. Importantes registros de la moda de la década: vestidos, peinados, abalorios. Continúa con la presentación de Walter Otegui en una residencia particular, con desfile de modelos y por último, peluquería: peinadores en acción, manicuría e instalaciones del local. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1215** Nº: 1215 Título Original: IMG 32 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-ULYSSES

	PEREIRA REVERBEL Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Diferentes planos de Ulysses Pereira Reverbel, sin referencias de circunstancias de la nota ni lugar. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Correspondance nº 16:

Les fiches 22 et 23 de la C3M semblent correspondre aux boîtes IMG 1, 51 et 19. Numéros attribués par la CU:1163, 1243 et 1194. Ce sont des enregistrements dans les alentours de la résidence présidentielle de la rue Suárez à Montevideo lors de la crise politique de février de 1973 avant le coup d'État.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Ficha C3M_22 Rollo nº 22 12 de feb. 73. Enfrentamiento Orig. Neg militar con Bordaberry (UP 32 y 52 ORWO) Gente frente a Suárez Mozo llena agua Militares cuidando Zorrilla de San Martín Neg. 22? Balcón Presidencial Dorso Camión con soldados Izamiento de bandera Plaza Independencia, movimiento gente Casa de gobierno Barricadas **Fiche C3M_23** Rollo nº 23 12 feb.de 1973- Enfrentamiento FFAA- Orig. Rev	**Fiche CU_1163** Nº: 1163 Título Original: IMG 1 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Estado general de la copia: 3 Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PALACIO ESTÉVEZ- 1973- JUAN MARÍA BORDABERRY-PERSONALIDADES

Bordaberry- Residencia Suárez	CIVILES Y MILITARES Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (Hecho a confirmar: podría ser la conmemoración de alguna fecha patria en los prolegómenos del Golpe de Estado o posterior). En el Palacio Estévez, el Presidente de la República, Juan María Bordaberry, su esposa, personalidades civiles y altos mandos militares ven pasar desfile militar. Se reconoce a Néstor Bolentini y a Water Ravenna. Desfilan todas las armas. Detalles de pasos, uniformes, rostros, botas. Tomas del Palacio Salvo cuando pasan helicópteros y aviones de la Fuerza Aérea. Oportuna toma de un perro que se intromete en el desfile delante de la Marina. Tomas al anochecer, de la policía motorizada (ver más imágenes en nota 5 IMG 24) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1243** Nº: 1243 Título Original: IMG 51 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-

	MONTEVIDEO-RESIDENCIA DE SUÁREZ-18 DE JULIO - 1973- JUAN MARÍA BORDABERRY-CONCENTRACIÓN FRENTE A RESIDENCIA SUÁREZ-DESFILE ESCOLAR Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con Juan María Bordaberry llegando a la Residencia Suárez y luego en un auto Juan Carlos Blanco. Sobre la calle Reyes, escasos manifestantes con banderas uruguayas entregan volantes. Posiblemente se trate de instancias políticas relacionadas a la crisis de febrero del 73 pero no hay mayores indicios para corroborarlo. Continúa con gran desfile escolar por 18 de julio. En el estrado ubicado en Plaza Independencia de frente a 18, se reconoce a Juan María Bordaberry, Walter Ravenna y Néstor Bolentini entre otros. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03 **Fiche CU_1194** Nº: 1194 Título Original: IMG 19 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S

	Duración: 10min. Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-RESIDENCIA SUÁREZ- 197?- MARTÍN ETCHEGOYEN Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: No se identifica ni el hecho ni a sus protagonistas. Imágenes de gente detrás de las rejas de la Residencia Suárez a donde llegan los civiles que parecen ser políticos a una reunión. Culminada la misma, periodista del canal 12 entrevista a alguien que parece ser Martín Etchegoyen. Toma general de la Residencia Suárez desde el exterior y de la vigilancia militar apostada en diferentes puntos. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

CORRESPONDANCE Nº 17:

La fiche 13 de la C3M correspond à la boîte IMG 31. Numéros attribués par la CU: 1213 et 1214. Ce sont des enregistrements d'une manifestation qui se déroule dans un stade dans le quartier Cerro de Montevideo et des enregistrements des entreprises Norteña at Casablanca au département de Paysandú (Uruguay).

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_13 Rollo nº 13 Orig. Rev. Niño, 1º planos ... , Tema, Acto Estadio Cerro año 1969. Huelga General Norteña Frigo. Casablanca Custodiado Obreros Casablanca	**Fiche CU_1213** Nº: 1213 Título Original: IMG 31 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob

Pdu, Ranchos	Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-CERRO ESTADIO TROCCOLI-1969-ASAMBLEA DE LA FEDERACIÓN DE LA CARNE Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con tomas de gente y viviendas muy humildes, aparentemente en el Cerro. Conflicto Frigorífico. Multitudinaria Asamblea bajo la consigna "El Cerro no olvida!!" en el Estadio Troccoli con oratoria de los dirigentes y presencia de los dirigentes de la CNT y parlamentarios entre los que se distingue Zaglio, Rodríguez Camusso y Juan Pablo Terra. Pancartas de 'Lancheros del puerto presente" "Frigorífico Carrasco presente", "ASEIF presente", "Comargen presente". Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1214** Nº: 1214 Título Original: IMG 31 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito

	Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-PAYSANDU-NORTEÑA-POSTRE CHAJÀ Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Imágenes muy fragmentarias de Norteña y la empresa. Postre Chajá Confitería Las Familias. Es todo lo que se reconoce. Continúa con imágenes de la entrada al establecimiento frigorífico "Casa Blanca", entrevista a alguien que parece ser un trabajador y culmina con imágenes de un establecimiento que no se identifica, con guardia policial. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 18:

Les fiches 6 et 8 de la C3M pourraient correspondre à la boîte IMG 13. Numéro attribué par la CU: 1185. Ce sont des copies d'un film sur Fidel Castro.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_6 Rollo nº6 México. Fidel (restos) Copia color. **Fiche C3M_8** Rollo nº 8 Fidel lee carta del Che (restos noticiero) Cámara	**Fiche CU_1185** Nº: 1185 Título Original: IMG 13 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito

	Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: Óptico Subtítulos: Hablada en español Duración: 10min Descriptores: CUBA-LA HABANA- 1965- FIDEL CASTRO- PROCLAMACIÓN DE PARTIDO COMUNISTA DE CUBA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Documental sobre Fidel Castro ; proclamación del Partido Comunista de Cuba y al Granma como único medio de prensa de la revolución. Fragmentos de su discurso en el que acusa al gobierno de los EEUU y a la política internacional de Jonhson (contra Cuba, sus desmanes en Vietnam y contra las minorías negras) y a la Cruz Roja por su actitud con los exiliados cubanos que llegan a Miami. El discurso es acompañado por escenas alusivas de la Cruz Roja, de Vietnam y de negros maltratados por la policía. Imágenes de la concurrencia al congreso y del comité central en pleno. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Correspondance nº19:

La fiche 10 de la C3M correspond à la boîte IMG 49. Numéro attribué par la CU: 1240. Ce sont des enregistrements de la Conférence de Présidents en 1969 et de mobilisations des ouvriers de la viande.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M_10 Rollo nº 10 Filmado desde 1968 Conferencia de Presidentes Orig. Rev. Asistentes: Frei, Onganía, Gestido Diario: "La rosca uruguaya" Restos Carne: obreros ----pados. Concentración Cerro. Efesa. Olla sindical. ---blanca, carniceros, Fotos, Venanccio Flores. Dorso //Banco Holandés Unido – Obrero entrevistado. Com... S.A. P. Ferrés – Frigo Victoria Vacas TU Rec. Comida cerro: niños. Bank of America.	**Fiche CU_1240** Nº: 1240 Título Original: IMG 49 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-ABRIL 1969-2da CONFERENCIA DE PRESIDENTES AMERICANOS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Escasos minutos con imágenes de las sesiones de la 2da Conferencia de Presidentes Americanos. Se distingue a Juan Carlos Onganía y fragmento muy corto de conferencia de prensa de Eduardo Frei. Abundante material sobre este tema: IMG 9, IMG 25, IMG 40, IMG 41, IMG 42, IMG 49) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03 **Fiche CU_1241** Nº: 1241 Título Original: IMG 49 Ingreso: 1997

	País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY- MONTEVIDEO-1969-HUELGA TRABAJADORES FRIGORÍFICOS-FEDERACIÓN AUTÓNOMA DE LA CARNE-CAMPAMENTOS OBREROS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Secuencias sin compaginar de la huelga de los trabajadores frigoríficos en el Cerro, por la pérdida del beneficio de los 2 kilos de carne diarios y comedor y en contra de los beneficios a los frigoríficos extranjeros, iniciada en abril de 1969. Ollas populares, campamentos de obreros, movilización militar y policial en torno al Cerro, llegada de los obreros del Casablanca de Paysandú y del Frigorífico Fray Bentos (junio/1969), ómnibus de los familiares de los obreros del Casablanca detenido en la ruta, y campamento en el Parque Lecocq. Panorámica de la Fortaleza del Cerro desde el Cerro Norte. desde el Cerro Norte. Imágenes de los establecimientos frigoríficos de las zonas periféricas de Montevideo La Ponderosa Copacabana La Estancia de Martín, etc. y de Bancos, posiblemente con la intención de

	denunciar el papel del capital extranjero en la industria de la carne. (Más material IMG 28 y IMG 52) Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03

Correspondance nº 20

La fiche 132 de la C3M correspond à la boîte IMG 3 et pourrait correspondre aussi à la boîte IMG 5. Numéros attribués par la CU: 1165, 1166, 1167, 1169 et 1170. Ce sont des scènes dans une maison de famille, avec une interview et des enregistrements d'un grand asado rural, dans une ambiance musicale de candombe, musique créée par la communauté afro-uruguayenne.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_132 Rollo nº 132 Todo lo que dice está tachado. Or Neg. Dorso Niño en la cana ... con bolas Gran Asado con militares. Candomberos/ Rotarios 4-7 de dic. De 1969. Panorámicas de casas habitación. Mujer que habla (parque Rivera) Carteles Decovid. Copión rollos. **Fiche C3M_5** Rollo nº5 Entrevista a una mujer en Parque Rivera. Vivienda precaria, se le murió una hija. Copión . Neg. Rollo 132.	**Fiche CU_1165** Nº: 1165 Título Original: IMG 3 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con niños en el interior de una casa. No se

	identifica ni el edificio ni el hecho que se registra ni los protagonistas. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1166** Nº: 1166 Título Original: IMG 3 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Estado general de la copia: 3 Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-RURAL DEL PADRO-4-7DIC 1969-CONFERENCIA REGIONAL SUDAMERICANA ROTARY CLUB-ASADO-COMPARSA-LONJAS DE GABOTO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Encuentro del Rotary Club con motivo de la Conferencia Regional Sudamericana en la Rural del Prado. Gran asado en los galpones con importante concurrencia. Entre los asistentes muchos militares. No se identifica a nadie. Imágenes de inmensa parrilla, mozos, asadores, en acción y actuación de la Comparsa Lonjas de Gaboto. Tomas de tamboriles, cuerpo de

	baile, etc. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1167** Nº: 1167 Título Original: IMG 3 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 3 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Estado general de la copia: 3 Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (continuación de IMG 3 Nota 1). Los mismos niños. Tomas del entorno del edificio. Mujer rodeada por sus hijos y con libro de defunción en la mano. No se identifica ni el lugar, ni el hecho ni sus protagonistas. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1169** Nº: 1169 Título Original: IMG 5 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997

	Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Entrevista a alguien no identificado en el interior de una casa. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1170** Nº: 1170 Título Original: IMG 5 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Estado general de la copia: 3 Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (más

	imágenes vinculadas a Nota 1 y 3 IMG 3). Tomas del edificio no identificado y de tres autos muy maltrechos. Atentado? Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Correspondencia nº 21:

La fiche 37 de la C3M correspond à la boîte IMG 16. Numéros attribués par la CU: 1188, 1189 et 1190. Ce sont des enregistrements de bidonvilles et d'une entreprise de poterie au Chili, avec quelques scènes d'une manifestation devant une cathédrale.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_37 Rollo nº 37. 1. Cantegril orig. Rev. 2. Basural. Negocio de batallas (esto fue escrito con el mismo drypen y letra diferente al otro que había sido corregido). 3. Pomaire Chile. 4. Barricada de estudiantes frente a la Catedral Chile Pomaire. Basural. Niños. Bajar gradas- cerámica.	**Fiche CU_1188** Fiche absente du catalogue de CU, mais qui correspond à la note numéro 1 de la boîte IMG 16 et dont la fiche CU_1190 fait référence. **Fiche CU_1189** Nº: 1189 Título Original: IMG 16 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-

	PLAZA MATRIZ- CATEDRAL Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Imágenes de la Plaza Matriz y de la entrada del campanario de la Catedral. No se reconoce a nadie dentro de la Catedral, ni se distingue el motivo de la concurrencia a la Plaza. Dato a confirmar: podría ser la huelga de hambre de los bancarios en 1969 en la Catedral. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1190** Nº: 1190 Título Original: IMG 16 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 3 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-CLASIFICADORES DE BASURA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis:)ver más en nota 1 IMG 16) Más imágenes de clasificadores de basura. Inmenso basural. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

	Fiche CU_1191 Nº: 1191 Título Original: IMG 16 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 4 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Negativo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-EXPOSICIÓN VENTA DE CERÁMICAS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Exposición y venta de cerámicas aparentemente en la Rural del Prado. No se identifica nada que aclare la nota. Cartel Bazar Gredas. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Correspondencia nº 22:

La fiche 133 de la C3M correspond à la boîte IMG 18. Numéro attribué par la CU: 1193. Ce sont des enregistrements du footballeur brésilien Pelé.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M_133 Rollo nº 133 B Pele	**Fiche CU_1193** Nº: 1193 Título Original: IMG 18

	País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min. Descriptores:URUGUAY—MONTEVIDEO —ESTADIO CENTENARIO; 1965; COPA LIBERTADORES DE AMERICA; SANTOS; PENAROL; PELE; LADISLAO MAZURKIEWICZ Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: /Fútbol/ en el /Estadio Centenario/. Semifinales de la /Copa Libertadores de América 1965/. /Peñarol/ contra el /Santos/ de /Pe1e/. En el arco aurinegro /Ladislao Mazurkiewicz/. La estrella: Pele. Escenas solamente de instancias del partido, no del público. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26

Correspondencia nº 23:

La fiche 9 de la C3M correspond à la boîte IMG 22. Numéros attribués par la CU: 1197 et 1198. Ce sont des enregistrements de la visite de Rockefeller en Uruguay et des copies d'images de la guerre du Vietnam.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue de la cinémathèque uruguayenne ou archives privées**
Fiche C3M_9 "Imperialismo" Original reversible (tachado) Avión, Rockefeller – cartel- Policía con	**Fiche CU_1197** Nº: 1197 Ingreso: 1997

casco y diafragma VIETNAM Golpiza Neg. Conf. De presidentes Neg. Policía con casquito Original Rev. Dorso //Rockefeller Tipo con fusil/ conosco	Título Original: IMG 22 País Productor: URUGUAY No. de Nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imagenes; Mario Jacob Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO—AEROPUERTO; 21 JUN. 1969; VISITA NELSON ROCKEFELLER Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Arribo a Uruguay de /Nelson Rockefeller/ en medio de gran despliegue de seguridad en el /Aeropuerto de Carrasco/. Imágenes del /Liceo Larranaga ocupado/ y graffitis ”Fuera Imperialismo". Fuerte dispositivo de seguridad con efectivos policiales y militares custodian la visita, /helicópteros/ sobrevolando. Primer plano de /Rockefeller/ en conferencia de prensa. (Más material en IMG 29 y IMG 50) Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26 **Fiche CU_1198** Nº: 1198 Título Original: IMG 22 País Productor: URUGUAY Ingreso: 1997 Título Original: IMG 22 No. de Nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes; Mario Jacob

	Situación Legal: DEPOSITO Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1 Pase: 16mm Color: BYN Sonido: S/S Duración: 10 min. Descriptores: VIETNAM; FRAGMENTOS DOCUMENTOS DE ACUSACIÓN; TORTURAS—VIOLENCIA—HAMBRE Género: DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Testimonios de /violencia en Vietnam/. Terribles escenas de /torturas/: yankis torturando a un joven vietnamita semidesnudo y maniatado tirado en el pasto; golpes, patadas; otra víctima con los brazos atados a la espalda sometido a un "submarino" en el río. Fotos de muertos y torturados. Joven acribillado a balazos. Quema de chozas. Toma general de la aldea en fuego. Luego tomas que parecen Centroamérica con titulados: "geografía del hambre", "desposeídos, marginados, condenados" y luego cartel Republica Dominicana. Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/26

Correspondencia nº 24:

La fiche 139 de la C3M correspond à la boîte IMG 47. Numéros attribués par la CU: 1237 et 1238. Ce sont des copies du film sur l'Hôpital Maciel de Montevideo et d'une nouvelle de presse *Teleenfoque.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	**Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées**
Fiche C3M_139 Rollo nº 139 B	**Fiche CU_1237** Nº: 1237

Hospital Maciel copia Luisi Teleenfoques (kinescopio oscuro)	Título Original: IMG 47 País productor: URUGUAY Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-HOSPITAL MACIEL-196? Género:DOCUMENTAL Síntesis Argumental o Sinopsis: Documental sobre la historia del Hospital Maciel (audio incomprensible) , desde sus orígenes como Hospital de la Caridad de Colonia, con grabados de la época y maquetas hasta...? Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1238** Nº: 1238 Título Original: IMG 47 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm

	Color: ByN Sonido: Óptico Subtítulos: Hablada en español Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-1970-TELEENFOQUE- AMERICO RICALDONI-ILDEFONSO AROZTEGUI-JORGE PACHECO ARECO-ARMANDO MALET Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: 1)Entrevista a Américo Ricaldoni subsecretario de Relaciones Exteriores a su regreso de la conferencia de la OEA, en la que desmiente que Uruguay haya cambiado su posición sobre la no intervención y en cuanto a la limitación del derecho a asilo. 2) Entrevista a Ildefonso Aroztegui Director Nacional de Vivienda, sobre política de vivienda donde destaca las virtudes de la construcción por ayuda mutua. 3) El Presidente Jorge Pacheco Areco en homenaje a Artigas en su 206 Aniversario en la ciudad de Rocha. 4)Imágenes del terremoto en Perú. 5) Ministerio de Economía Armando Malet niega versiones sobre devaluación y presiones internacionales. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Correspondencia nº 25:

Les fiches 54 et 55 de la C3M correspondent à la boîte IMG 52. Numéros attribués par la CU: 1244, 1245 et 1246. Ce sont des enregistrements de la grève de frigorifiques en 1969 et des rushes de *Liberarse. Liber Arce.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M_54 1 x 366 Rollo nº 54 Huelga de frigoríficos 1969 Orig. Rev. Marchas de obreros. Políticos de la época. Carteles de protesta ollas populares **Fiche C3M_55** Rollo nº 55 Huelga de obreros carne 1968 OR Entierro Liber Arce OR	**Fiche CU_1244** Nº: 1244 Título Original: IMG 52 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 30min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-ESTADIO TROCCOLI-1969-FEDERACIÓN AUTÓNOMA DE LA CARNE- HUELGA DE LOS TRABAJADORES FRIGORÍFICOS-ASAMBLEA-ACTO 1º DE MAYO-VILLARO-JUAN PABLO TERRA-ARIEL COLLAZO-PEDRO ALDROBANDI- CARRERE SAPRIZA-BONAVITA-GERARDO CUESTA-ENRIQUE PASTORINO-HUELGA DE HAMBRE OBREROS DE FRIGORÍFICOS CONTRA DESPIDOS Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (Este rollo tiene múltiples pegaduras, por lo tanto los fragmentos son muy inconexos. Se extrae de este rollo los temas centrales). Comienza con gran asamblea en el Estadio Troccoli durante

	el conflicto frigorífico con presencia de parlamentarios : Juan Pablo Terra (orador) Francisco Rodríguez Camusso, Zaglio, Carrere Sapriza y dirigentes sindicales: 'Pájaro Vilaró', Ariel Collazo (orador); Pedro Aldrobandi, Bonavita, Enrique Pastorino, Imágenes de la amplia concurrencia en las gradas. Imágenes de los corrales del frigoríficos vacíos, Escasas imágenes del 1º de mayo de 1969, gente a los alrededores llegando al Palacio Legislativo en camiones, pancartas de gremios presentes. Campamentos de obreros frigoríficos durante la Huelga. Huelga de Hambre contra los despidos con imágenes de los huelguistas en el local de la Federación de la FOICA en la calle Grecia. Barricada con fuego en el puerto sobre el Pantanoso (más en imágenes IMG 28 y IMG 49). Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03 **Fiche CU_1245** Nº: 1245 Título Original: IMG 52 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 2 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 30min

	Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-AV 18 DE JULIO-IAVA-LICEO ZORRILLA-CANTEGRILES-1968 Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (Este rollo tiene múltiples pegaduras, por lo tanto los fragmentos son muy inconexos. Se rescata para esta nota fragmentos que pueden tener utilidad.) Imágenes de Av. 18 de julio en movimiento: transeúntes, vendedores ambulantes, Papito confitería, trolleybus doble, circulan. Luego imágenes del interior Confitería, trolleybus doble circulan. Luego, imágenes del interior del liceo IAVA y de estudiantes a la entrada del Liceo Zorrilla. Por último, imágenes de cantegriles con ranchos de lata. (Parecen registros aislados pues no se vinculan a ningún tema específico). Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03 **Fiche CU_1246** Nº: 1246 Título Original: IMG 52 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 3 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S

	Duración: 30min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-AGO 1968-SEPELIO LIBER ARCE-MANIFESTACIÓN ING MAGGIOLO REPRESIÓN DE LA REPUBLICANA Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: (Este rollo tiene múltiples pegaduras, por lo tanto los fragmentos son muy inconexos. Se extrae de este rollo los temas centrales). Importantes registros de la muerte de Líber Arce , estudiante asesinado por la policía, imágenes de la concentración frente a la Universidad, momentos en que sacan el féretro, se reconoce el Rector de la Universidad, cargando el ataúd, distintas instancias de la manifestación que acompaña al cortejo fúnebre hasta el cementerio del Buceo, Oscar Maggiolo en oratoria en el Cementerio , cola de gente que aguarda para entrar en la Universidad se vela el cuerpo del estudiante muerto ; fotos de diarios del día que sindican a Jiménez de Aréchaga Jefe de Policía Aguirre González y Francese como responsables imágenes de los manifestantes cargando las coronas de flores. Mezcladas las imágenes sobre Liber Arce hay imágenes de represión dela Metropolitana, embistiendo contra los manifestantes Fecha de ingreso a la base de datos 1997/03/03

CORRESPONDANCE Nº 26:

La fiche 36 de la C3M pourrait correspondre aux boîtes IMG 39, 14 et 24. Numéros attribués par la CU: 1227, 1186, 1202 et 1203. Ce sont des enregistrements du Palais Législatif à Montevideo, des copies de films sur Vietnam et de nouvelles de télévision, particulièrement avec des enregistrements du président Jorge Pacheco Areco.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M_36 Rollo nº 36 Palacio legislativo visto por yanquis Orig. Rev. Vietnam. Niños refugiados Eisenhower (copia con sonido) + Copión Fútbol, estadio, hinchas (malo) Discurso Pacheco desde TV Dio(...?) de la Policía	**Fiche CU_1227** Nº: 1227 Título Original: IMG 39 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: Óptico Subtítulos: Hablada en español Duración: 10min Descriptores: VIETNAM-1967-DOCUMENTOS DE ACUSACIÓN Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Testimonio documental sobre la guerra de Vietnam con espeluznantes registros de sus efectos sobre la población civil vietnamita, napal, torturas, niños y mujeres mutilados, muerte y destrucción. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1186** Nº: 1186 Título Original: IMG 14 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay

	Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Estado general de la copia: 6 Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: TV Recording. Comienza con Pacheco en discurso televisivo. Cinta en pésimo estado. No se puede visionar. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26 **Fiche CU_1202** 1202 Título Original: IMG 24 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 3 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-

	ESTADIO CENTENARIO- 1971- FUTBOL-HURACÁN BUCEO-ALREDEDORES DEL ESTADIO CENTENARIO-DOCUMENTAL Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Indicando: "Montevideo 1er campeonato de fútbol Uruguay". Imágenes muy variadas solamente del público que llena completamente el Estadio Centenario y de la hinchada de Huracán Buceo campeón. Imágenes del exterior del Estadio Centenario con público que sale de los portones de la tribuna Olímpica y de los alrededores del Estadio Centenario, entre lo que se distingue el Hospital de Clínicas con movimiento de gente al final del partido. Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28 **Fiche CU_1203** Nº: 1203 Título Original: IMG 24 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 4 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-196?- JORGE

	PACHECO ARECO-MENSAJE A LA POBLACIÓN Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Mensaje a la población por televisión del Presidente de la República Jorge Pacheco Areco. Fragmento en el que anuncia que si es necesario "las fuerzas policiales serán asistidas por las fuerzas armadas" (Nota: habría que confirmar si se trata del mensaje del 01.07.68 luego de la militarización de los bancarios en el que expresa: "mi gobierno (...) cumplirá con el deber de ejercer la autoridad, con la dureza y la energía que las circunstancias impongan para garantizar las libertades amenazadas. Aplicaremos todo el peso de la ley militar para sancionar a los malos uruguayos..." Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

CORRESPONDANCE Nº 27:

Les fiches 45, 50 et 106 de la C3M pourraient correspondre à la boîte IMG 50. Numéro attribué par la CU: 1242. Rushes du film sur la visite de Rockefeller en Uruguay.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)	Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU) ou archives privées
Fiche C3M _45 Rollo nº 45 Rockefeller (P. Del E.) Julio '69 Dup. Neg **Fiche C3M_50** 1X300 Rollo nº 50 Rockefeller en P. Del E ('69) Orig. Rev **Fiche C3M_106** Rollo nº 106 B	**Fiche CU_1242** Nº: 1242 Título Original: IMG 50 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1

Roque Manifestación COPIA Llegada Punta del Este Conferencia de prensa Basural Fotos fijas Bandera Obreros de la construcción Tablado c/gauchos Dorso Cosquito Conferencia de Prensa Roque	Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-AEREOPUERTO DE PUNTA DEL ESTE - JUN 1969- VISITA NELSON ROCKEFELLER-PROTESTA CONTRA ROCKEFELLER Género: Documental Síntesis Argumental o sinopsis: Pintada en un muro "Rockefeller go home. Gorila de América Latina". Instancias de la visita de Nelson Rockefeller a Montevideo y Punta del Este y reacción de protesta de estudiantes y obreros: "Contra Rockefeller, junto a los obreros de la carne". Concentración estudiantil frente a Facultades de Química y Medicina. Barricadas , quema de neumáticos. Liceos cerrados, con pancartas. A la entrada de la Universidad , pizarra: "Sr. Pacheco, no es gripe asiática sino enfermedad yanki "haciendo alusión a la clausura de cursos por epidemia de gripe decretada por Pacheco (gripefeller). Comitiva en la ruta hacia Punta del Este. Imágenes de Facultad de Arquitectura. Arribo al Aeropuerto de Carrasco y revista de la tropa. Se reconoce a Alfredo Lepro y a Pedro Cersocimo. Conferencia de prensa Rockefeller. (más material IMG 22 Y IMG 29). Fecha de ingreso a la base de datos 1997

B. FICHES RELATIVES À DES MATÉRIAUX IDENTIFIÉS DANS LES ARCHIVES DE LA C3M DONT ON N' PAS TROUVÉ DE CORRESPONDANCES.

IDENTIFICATION Nº 1:

Fiches relatives au documentaire *Tierra* réalisé par Walter Tournier à la fin des années 1960. Il s'agit d'un film produit par Walter Tournier, dont on n'a pas trouvé de copie. Selon les échanges réalisés avec Walter Tournier, il manifeste que ce film n'a pas été terminé et que ce sont ses premiers essais de production cinématographique. Pendant cette recherche, aucune des boîtes identifiées correspond aux descriptions réalisées par Tournier. Le film était un montage d'un personnage gaucho, terme qui désigne quelques habitants de la population rurale en Uruguay et dans d'autres regions latino-americianes.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_7 Rollo nº 7 "Tierra" (WT) Fotos Tierra Títulos Fotos Tierra Orig. Neg. **Fiche C3M_107** Rollo nº 107 B "Tierra" COPIA ORIG. NEG

IDENTIFICATION Nº 2:

Fiche d'enregistrements de politiciens et agents de la police à la fin des années 1960

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_1 Rollo nº 1 Entrevista Levingston-Pacheco (Estancia – Anchorena) – Helicóptero, Estancia, Embajador Arg., Peirano, P y L con periodistas, comitiva, P. Hablando (toma buena). Gordon llega al juzgado. Juzgado letrado de ... . 4º turno// Orig. Rev. Color Dorso: 1. Llega Larrosa. Policías se ocultan. 2. Gordon rehuye a la prensa y se retira.

IDENTIFICATION Nº 3:

Enregistrement de défilée de mode.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_3 Rollo nº 3 Desfile de modas masculino (Parque Hotel) Entrevista Modisto Orig. Neg **Fiche C3M_109** Rollo nº 109 B Desfile de modas masculinas COPIA

IDENTIFICATION Nº 4:
Copie d'un incendie au Park Davis aux États Unis.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_4 Rollo nº 4 Incendio Park Davis (EEUU). Cámara copia positiva, bajo contraste

IDENTIFICATION Nº 5:
Enregistrements dans des usines, manifestations et interview aux travailleurs. Possiblement, des rushes de *Uruguay 1969. El problema de la Carne.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_12 Rollo nº 12 Carmen Orig. Rev P. Ferrés y Cía. Textil Cerro Swift – Concentración Entrevistas Obreros (Auricón) **Fiche C3M_14**

Rollo nº 14
"Carne" Orig. Rev
Marcha, Obreros, Frigo, 69, Olla
Campamento, Rancho

Fiche C3M_52_A y Ficha_52_B
1 x 366
Rollo nº 52
Restos de carne Orig. Rev

IDENTIFICATION Nº 6:

Enregistrements d'usines et de quartiers périphériques de Montevideo. Rushes de *La Bandera que levantamos.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)

Fiche C3M_19
Funsa (ranchos, olla) Orig. Rever
Represión
ESSO, ESSO Chile
Relajo "Bandera"
Propaganda Electoral TU 1971

Fiche C3M_20
Rollo nº 20
Nacimiento Artigas, conmemoración Orig. Negat.
Pacheco Francese Dup. Neg.
J. Batlle sale de un juzgado " "
Olla sindical y rancho (de 'carne')
P... Vietnam – avión
Camiones militares en una ruta Orig. Neg.
... FA
Dorso
macaco bandera
títulos diarios
Prado
Restos bandera

IDENTIFICATION Nº 7:
Enregistrements d'usines faits avec du son.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_21 Rollo nº 21 Auricón Pellegrini Dup Neg G. Motors

IDENTIFICATION Nº 8:
Copies d'émissions de télévision et enregistrements divers pendant les années 1960.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_27 Rollo nº 27 Reclames TV. "Pongale el hombro" Orig. Rev. Perón en el Vie... (Conosco...) Dispositivo de Segurida (sic) Plaza Independencia Pepe

IDENTIFICATION Nº 9:
Enregistrement divers pendant les années soixante.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_35 Rollo nº 35 Miguelete, Procedimientos (Reg. Filmado) Orig. Rev Soldados en la calle, Miguelete Bomberos, Patrulleros, Pza Libertad

Prado: descripción detallada de la expo
Elecciones 68. USA en el Plaza Hotel

Fiche C3M_39

Rollo nº 39
Muchacha Pdú (...?), 1os planos Orig. Neg.
Alambrado, Alambre de púa
Carteles: enseñanzas de Mitrione
De Brum: no hay problemas sociales
Préstamos c/ el BID, tortura
Uno de c/ cinco niños c/ retardo
Hospitales, el BID mete mano en UTU
Dorso
Tenso clima, en el CGIOR, Otro trust en crisis, desocupación, estafa en la Monty, 300 obreros del Frigo desocupados en el clínicas sólo había enfermos. Grauert (...?), Herrera, Bordaberry-Grauert Artigas- Cartel Decovid – Libertad para los presos. No más promesas: decididos a luchar. Reaccionarios. Nixon. "Los obreros no sólo queremos esta fábrica, queremos todas las fábricas.". Universidad. Caja de Jubilaciones. Lanar (...?). Gente yéndose. 1os planos viejos, vieja que busca papeles. Corrales. 1os planos niña/vieja. Juan Miguen Martínez. Herrera-Batlle-Saravia. 3 rostros de la violencia. Clausuraron Acción y el Diario Pintos Risso. De Brum. Manini. De Brum- Charlone. Peirano, Maneco, Grauert. "Aquí cayó Grauert. Pacheco y otras boches (...?) (Nº de enfrente). Fotos deterioro, retratos de J. Batlle roto. Artigas pisoteado. Niños. Flía grande en cama. Niño s/pasto. Gente en basurales, cantegriles, niño (1er plano) triste, tipo durmiendo s/suelo, Bolivianos, equino, Batlle, Grauert) Confi pili....?

Ficha C3M_48
Rollo nº 48. 120 mts. Desde 1969 hasta 1969
Original reversible
Dos rostros típicos
Categril- Cola de Peio Leguelat (....?) Ministros
Hablando- Ponderable esfuerzo del ejército a bien de la población- Mujer y niño- Correr (...?) Sapriza
Manifestación nocturna. Ensayos para título de un noticiero.
Carátula de periódico. Un boludo (?) habla. Manifestación mujeres en la catedral.

Fiche C3M_49

1X300
Rollo nº 49
Zaima Beleño Orig Rev
Expo rural (67) Copia revelado con original (esto también está agregado con ese drypen)

Ficha C3M_59
Rollo nº 59 A
Reportaje a Pintos Orig. Rev. (entrevistas, geografía humana abastecimiento de agua, tareas demostración de manejo del ...?)

Ficha C3M_59
Rollo nº 59 B
Manif. Caños (muy oscuro) Orig. Rev
Manif. Textiles en camiones
Textiles ocupadas (Trav. Desde auto) carteles
COMIN S.A., textil Ferres ocupada
Expo Rural 71, Remate ovinos. Entierro
Spósito (Buceo, Av. Rivera)
Textil Ferrés, fabrica ocupada.
Dorso
8) Spósito saliendo del IAVA (Set. 71)

Ficha C3M_60
Rollo nº 60 B
El trabajo en el campo (Pintos) Orig. Rev
El rancho y su paisaje
Gente trabajando: arado rastrillado.
El mate
Esquila

Fiche C3M_101
Rollo nº 101 B
Huelga TEM copia
Relámpago, carteles, repudio
“La Iglesia repudia”
Obreros haciendo huelga de hambre
Entierro ¿Pando?
Gr. Motors

Asalto en una armería
Dorso
Procedimiento policial Pando
Escuela Pública
Centralita telefónica
Pellegrini

Fiche C3M_135
Rollo nº 135 B
Actos en Universidad. Intelectuales. Cuba
Vietnam. Fragmento de En el Cielo y la Tierra
Desfile militar argentino. Onganía
Visita BOB Kenedy. Argentina.
Misión militar USA a ....?
Violencia en Argentina en 1965
Prólogo 2a parte HORA
Olimareños 26.

IDENTIFICACIÓN Nº 10:
Rushes de *La Bandera que levantamos.*

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_40 Rollo nº 40 Bandera: llegada candidatos Orig. Rev Ejecución himno Izamiento bandera 1os planos gente Tomas público Carteles, gente Kmt 23 Dorso Fotos 1. km 23. 2. Fotos actos. 3. Pelé, gol, 100 en Mvd.

Fiche C3M_104
Rollo nº 104 B
“Bandera” copia
Seregni acto
Manifestaciones
Acto Km 23
Carteles
Foto fija
Manifestación mujeres
Dorso
Casquito con diafragma

Fiche C3M_102
Rollo nº 102 B
“Bandera” copia
Violencia variada
Acto 26 de marzo
Decovid
Monumento a Artigas-Pacheco
Desfile Militar

Fiche C3M_108
Rollo nº 108 B
Fotos Band COPIA
Nixon y Rockefeller
Rockefeller
Pomaire
Gira FA en 33

Fiche C3M_136
Rollo nº 136 B
Copión “Bandera” Perfo
Copión S. Auricon Copión

IDENTIFICATION Nº11:
Copies d'émissions de télévision et enregistrements divers pendant les années soixante.

Fiches Cinematheca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_41 Rollo nº 41 Pacheco por TV fotos Recalde Parque Rodó ESSO Orig. Rev Trío musical Orig. Rev Maniobras en laguna negra Pruebas c/ TV REC **Ficha C3M_131** 1 x … Rollo nº 131 B 4 Films sobre Vietnam Laos y Camboya (defensiva a hue?) teléfonos COPIA POSIT.

IDENTIFICATION Nº12:
Rushes de *Liber Arce Liberarse* et rushes de *Manifestación de los cañeros de Bella Unión*.

Fiches Cinematheca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_62 Rollo nº 62 B Homenaje a Liber Arce (Entierro) Dup. Neg. A Caños (Selección) Dup. Neg. B.

IDENTIFICATION Nº13:
Enregistrement au Chili entre 1969 et 1970.

Fiches Cinematheca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_43 Rollo nº 43 desde 1969-1970 Chile- Boludeces- Congreso Orig Rev de mecanización bancaria. Protesta callejera

IDENTIFICATION Nº 14:
Copie de nouvelle de l'ICAIC.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_130 Rollo nº 130 B Noticiero ICAIC Copia positiva

IDENTIFICATION Nº 15:
Enregistrement de l'Hôpital Bernardo Etchepare faites par Mario Handler avec la collaboration de Walter Tournier et Nelson Villaverde dans la période proche au coup d'État de 1973. Mario Handler avait déjà été transféré à la Faculté de Médecine à l'Université et la C3M fonctionnait dans le dernier local avant sa dissolution. Ce sont des enregistrements faits dans la période postérieure à la production du fichier de la C3M, c'est pourquoi il ne figure pas dans le fichier. Cette boîte a été numérisée par le Laboratoire de Préservation Audiovisuelle des Archives générales de l'Université.

Fiche CU
Fiche CU_1207 Nº: 1207 Título Original: IMG 27 Ingreso: 1997 País Productor: Uruguay Ingreso: 1997 Nº de nota: 1 Procedencia: Montevideo Proveedor: Imágenes Mario Jacob Situación Legal: Depósito Material: Positivo Cantidad de rollos: 1 Pase: 16mm Color: ByN Sonido: S/S Duración: 10min Descriptores: URUGUAY- CANELONES-COLONIA ETCHEPARE-INTERNADOS

Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Terribles imágenes de los internados de la Colonia Etchepare en deplorables condiciones alimentarias y de higiene y en las más variadas actitudes de enajenación mental.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 16:

Enregistrements des plages et paysages de la station balnéaire Punta del Este en Uruguay. Ce sont des fiches produites dans les années 1960 mais il n'y a pas de correspondance avec les fiches C3M.

Fiche CU

Fiche CU_1195
Nº: 1195
Título Original: IMG 20
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PUNTA DEL ESTE- 1967?
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Variados registros de Punta del Este, su arquitectura, casas de verano, con jardines y piscinas , las playas, veraneantes.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1196

Nº: 1196
Título Original: IMG 20
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PUNTA DEL ESTE- 1967?
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza una pareja bailando en una terraza al anochecer, con el mar de fondo. Imágenes de la playa y de gente elegante bailando hasta el amanecer. Imágenes de la otra cara de Punta del Este: camión transportando obreros y empleado de un bar lavando la vereda. Entrevista a una mujer en la terraza de su apartamento con vista a los extensos pinares. Vista panorámica de la playa.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1216
Nº: 1216
Título Original: IMG 33
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color

Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-PUNTA DEL ESTE-1965
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Imágenes en el interior del salón de té "El papagallo" y entrevista a su anfitriona que parece ser Gori Salaverry. "Fosforito" con su tradicional forma de hacer publicidad y jugando al balero por Gorlero. Imágenes de la playa con gente en tablas practicando sky acuático. Tomas generales de la Playa Brava, casas de veraneo y, por último, tomas del atardecer en la costa.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 17:

Enregistrements de la grève générale de 1973 en réponse au coup d'état de Juan María Bordaberry. Ce sont des enregistrements postérieurs à l'élaboration du fichiers de la C3M, mais à un moment où l'organisation était encore en activité. C'est possible aussi que ce soient des enregistrements rassemblés a posteriori de l'événement.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1177
Nº: 1177
Título Original: IMG 10
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado general de la copia: 3
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO- PLAZA DEL ENTREVERO- 9 DE JULIO DE 1973; ASONADA CONTRA EL GOLPE DE ESTADO

Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Asonada del 9 de julio de 1973. Imágenes de la concentración en los alrededores de la Plaza del Entrevero. Ambiente de agitación entre los asistentes, volantes, pancartas de agremiaciones presentes, Imágenes de militares armados apostados en los alrededores y de un 'camello'. No incluye imágenes de la represión desatada ese día.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1178
Nº: 1178
Título Original: IMG 10
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado general de la copia: 3
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-ENTIERRO DE UN ESTUDIANTE ASESINADO
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Entierro de estudiante asesinado por la policía que no se identifica. (Susana Pintos en set. 1968?) Marcha multitudinaria acompañando el féretro envuelto en bandera uruguaya, sin pancartas alusivas. Aparentemente se dirigen al cementerio del Buceo.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1179
Nº: 1179
Título Original: IMG 10
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997

Nº de nota: 3
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO. JUN- JUL 1973, HUELGA GENERAL FÁBRICAS OCUPADAS
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Imágenes de la Huelga general desatada contra el golpe de Estado en 1973. Comienza con obreros de Coca Cola ocupada, quien habla parece ser dirigente de la bebida que no se identifica. Imágenes de la fachada de la planta de Coca Cola ocupada y de Siam ocupada. Pegatinas 'Abajo la rosca'. Tomas del interior de la planta parada.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1180
Nº: 1180
Título Original: IMG 10
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 4
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO. ENTIERRO DE UN ESTUDIANTE ASESINADO
Género: Documental

Síntesis Argumental o sinopsis: (Más tomas referidas a la Nota 2 IMG 10). Más imágenes de la multitud que acompaña al féretro del estudiante asesinado que no se identifica. Tomas desde la calle Muñoz.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1181
1181
Título Original: IMG 10
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 5
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO- JUN-JULIO DE 1973- HUELGA GENERAL, FACULTAD DE INGENIERÍA OCUPADA, AURORA OCUPADA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: (continuación de nota 3 IMG 10. Más imágenes de la Huelga General de 1973. Exterior de la Facultad de Ingeniería ocupada, sin gente, absolutamente desolada, fachada tapizada de alusiones a la huelga contra la dictadura. Imágenes de la fachada de la Aurora ocupada. Graffitis anti dictatoriales, muro pintado con la bandera nacional. Por último, interior de Coca Cola, con pilas de casilleros y dirigente hablando con grupo de obreros.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1204
Nº: 1204
Título Original: IMG 24
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 5

Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado General de la copia: 6
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PALACIO ESTÉVEZ-1973- DESFILE VEHÍCULOS MILITARES
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Ver IMG 1 . Fragmento complementario de IMG 1 , del desfile militar frente al Palacio Estévez ? Pasan vehículos militares sobre todo de la Metropolitana.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1182
Nº: 1182
Título Original: IMG 11
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO, 1973 JOSÉ D'ELÍA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Entrevista a José D'Elía, supuestamente sobre la huelga general. Sin audio pierde todo su valor, pero las tomas en primer plano pueden servir.

Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

Fiche CU_1226
Nº: 1226
Título Original: IMG 38
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-JOSÉ D'ELÍA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Entrevista a José D'Elía. Sin audio pierde su valor documental.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1192
Nº: 1192
Título Original: IMG 17
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min

Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-FACULTAD DE MEDICINA- 1973- HUELGA GENERAL- DECANO DE MEDICINA PABLO CARLEVARO
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Primer plano del Decano de la Facultad de Medicina Pablo Carlevaro filmado durante la ocupación de la facultad en la Huelga General de 1973. Lo acompañan dos personas que no se reconocen . Detalle: sobre el escritorio, una bandera pequeña de los 33 Orientales "Libertad o Muerte". Tomas del exterior de la Facultad de Medicina ocupada. con pancarta "abajo la dictadura" . Reunión o asamblea de estudiantes de la Facultad de Medicina, aparentemente quien habla es dirigente estudiantil. No se identifica a los participantes.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

IDENTIFICATION Nº 18:
Première partie de la boîte IMG 24, dont on n'a pas trouvé de correspondances avec les fiches de la C3M. Ce sont des enregistrements de l'Université de la République et la copie d'un documentaire sur l'Inde.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1200
Nº: 1200
Título Original: IMG 24
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado General de la copia: 6
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO- UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
Género: Documental

Síntesis Argumental o sinopsis: Material muy oscuro. No se ubica ni el motivo de la reunión ni sus participantes. Se desarrolla en la Universidad de la República.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1201
Nº: 1201
Título Original: IMG 24
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: INDIA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Fragmentos de un documental no identificado sobre el hambre en el mundo. Imágenes de la India y calles de calcuta atiborradas de gente.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 19:
Enregistrement d'un atelier de bricolage pour enfants.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1206
Nº: 1206
Título Original: IMG 26
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay

Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con taller de manualidades con niños trabajando. No se pudo completar el visionado por el estado de la cinta.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 20:
Rushes de *Uruguay 1969: el problema de la carne.*

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1208

Nº: 1208
Título Original: IMG 28
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: Óptico
Subtítulos: Hablada en español.

Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-CERRO-ABR MAYO 1969- FEDERACIÓN AUTÓNOMA DE LA CARNE- HUELGA FRIGORÍFICA-DIRIGENTES FRIGORÍFICOS-FRIGORÍFICO NACIONAL
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Huelga de los trabajadores frigoríficos en reclamo de beneficios perdidos. Aunque nos menciona se debe referir al reintegro del beneficio de los dos kilos de carne diario. Entrevista a cuatro dirigentes, entre ellos, uno del frigorífico Castro, otro del Frigorífico Nacional. Ollas populares de alguno de los cinco campamentos apostados en el Cerro con obreros frigoríficos durante la huelga. La nota culmina con guitarreada de los obreros en el interior del Parador del Cerro; cartelera convocando a mitin. (más en IMG 49 y IMG 52)
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 21:
Boîte IMG 34. Enregistrement du sénat national en Uruguay dans les années 1960. Rushes de *Liber Arce. Liberarse* et censure du journal *Extra.*

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1217

Nº: 1217
Título Original: IMG 34
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado general de la copia 6
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-PALACIO LEGISLATIVO-CÁMARA DE

SENADORES
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: (Material muy oscuro). Imágenes de una sesión de la cámara de senadores. Se distingue con dificultad Carlos Julio Pereira, Zelmar Michelini y Wilson Ferreira Aldunate. Concentración de gente en los alrededores del Palacio. No se identifica el motivo.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1218
Nº: 1218
Título Original: IMG 34
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-18 de julio- 15 DE AGO 1968- LIBER ARCE - MANIFESTACIÓN DE PROTESTA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Manifestación de protesta en la noche del 15 de agosto, día del entierro de Liber Arce en la que se produjeron numerosos desmanes por parte de los manifestantes. Imágenes de la manifestación, gente algo exacerbada. Imágenes tomadas al otro día del Club de Carrere Sapriza, destrozado, vidrieras rotas y otras secuelas (extrañamente en esa manifestación no hubo ningún intento de represión, ni siquiera presencia policial...)
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1219
Nº: 1219
Título Original: IMG 34
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay

Ingreso: 1997
Nº de nota: 3
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido:Optico
Subtítulos: Hablada en Español
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-JUN.1969-CLAUSURA DE EXTRA-FEDERICO FASSANO
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Entrevista a Federico Fassano muy joven, por la clausura del Diario Extra por decreto del Presidente Jorge Pacheco Areco. Fassano explica, con mucha indignación , que aparentemente la clausura se debería a un reportaje al Cnel. Malán. Califica el hecho como insólito y lo nombra "decreto liberticida". El material incluye imágenes del artículo de Extra y de la calle San José frente al diario, tapizada por diarios tirados.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº 22:
Enregistrements de manifestations d'étudiants probablement au début des années 1970

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1223
Nº: 1223
Título Original: IMG 36
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo

Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-1970-INTERVENCIÓN ENSEÑANZA SECUNDARIA Y UTU-LICEO ZORRILLA-LICEO BAUZÁ-JOVENES
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Título: LA AMENAZA. Imágenes del Liceo Zorrilla con gran movimiento de estudiantes a la entrada. Paredes exteriores con pintadas contrarias a la intervención de Enseñanza Secundaria y UTU: "resistir dictadura" "No a la intervención" "reabrir el IAVA", etc. Imágenes del liceo Bauzá desolado. Talleres de UTU con equipos y maquinarias con logotipo de la Alianza para el Progreso que los donó. Luego, tomas en el Aeropuerto de Carrasco con gente que parte, posiblemente aludiendo a la fuerte inmigración en el momento. Se intercalan tomas de jóvenes en diferentes situaciones y actitudes: jugando al futbolito, tocando la guitarra, en el Parque Rodó y de niños escolares en ofrenda floral en el Monumento a José Pedro Varela.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

C FICHES QUI N'ONT PAS PU ÊTRE IDENTIFIÉS PAR ABSENCE D'INFORMATION DE CONTENU.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Ficha C3M_17 Rollo nº 17 Dupl. Negativo

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)
Fiche C3M_18 Rollo nº 18 L'Astro Messico Dup. Neg.

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)

Fiche C3M_24
Rollo nº 24
PP Orig. Rev
Sonido opt.
Perfo
Copión

Fiches Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)

Fiche C3M_44
Rollo nº 44
Violencia cotidiana Dup. Neg.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1224
Nº: 1224
Título Original: IMG 37
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Negativo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO

Género: Documental
Síntesis Argumental o sinópsis: No se identifica nada!!!
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

D FICHES DU CATALOGUE DE LA CINEMATECA URUGUAYA QUI NE PEUVENT PAS CORRESPONDRE AU FICHIER DE LA C3M, PARCE QU'ELLES PORTENT DE DATES POSTÉRIEURES À SON ACTIVITÉ.

IDENTIFICATION Nº1:
Enregistrements en 1975 du rapatriement des dépouilles de Lorenzo Latorre, ancien président et dictateur uruguayen,

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1164
Nº: 1164
Título Original: IMG 2
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Negativo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Estado general de la copia: 3
Descriptores: URUGUAY- MONTEVIDEO-PUERTO- 18 DE JULIO- CEMENTERIO CENTRAL- MAYO DE 1975-REPATRIACIÓN DE RESTOS DE LATORRE
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Repatriación de restos de Latorre. Fue uno de los principales actos del Año de la Orientalidad 1975. Desembarco en el Puerto de Montevideo y el trayecto

por 18 de julio de la curena transportando la urna hasta el cementerio Central. Delegaciones de abanderados escolares y liceales apostados en las veredas aguardan el pasaje de la comitiva. Se distingue a Juan María Bordaberry y altos mandos militares de la dictadura difíciles de identificar.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/26

IDENTIFICATION Nº2:
Enregistrements faits au Pérou, probablement pendant l'exil de Mario Jacob et Walter Tournier.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1222
Nº:1222
Título Original: IMG 35
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: PERU?
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Comienza con registros de señor canoso que no se identifica, en su casa y en su taller. Registros fotográficos sobre represión. Luego fotos e imágenes en movimiento de Perú, fundamentalmente de indígenas.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1236
Nº:1236
Título Original: IMG 46
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay

Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: S/S
Duración: 10min
Descriptores: PERU?
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Indígenas peruanos en zona montañosa desolada extrayendo cal (?). Hornos al lado de las chozas. No se visiona toda la cinta.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº3:
Enregistrements du traité conclu entre Juan María Bordaberry et Domingo Perón en 1974.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1225
Nº: 1225
Título Original: IMG 38
País Productor: URUGUAY
Ingreso: 1997
No. de Nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes; Mario Jacob
Situación Legal: DEPOSITO
Material: POSITIVO Cantidad de Rollos: 1
Pase: 16mm Color: BYN
Sonido: S/S
Duración: 10 min.

Descriptores: URUGUAY—MONTEVIDEO—AEROPUERTO—PALACIO ESTEVEZ; 1973; TRATADO DEL RIO DE LA PLATA; JUAN DOMINGO PERON; JUAN MARIA BORDABERRY
Género: DOCUMENTAL
Síntesis Argumental o Sinopsis: Visita de Juan Domingo Perón/ en 1974 con motivo del /Tratado del Río de la Plata/. Es recibido con todos los honores por el presidente /Juan María Bordaberry. Imágenes de los preparativos para su recibimiento en el Aeropuerto, arribo de /Juan María Bordaberry/, [Walter Ravenna/ y /a1tos mandos militares/ a aguardar su llegada. Durante la espera, un cadete se desmaya. Perón desciende del avión presidencial. Ambos presidentes pasan revista a las tropas. Desde los balcones del /Palacio Estévez/, Perón saluda al público presente en la Plaza Independencia.
Fecha de ingreso a la Base de Datos: 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº4:
Copies de nouvelles *Uruguay Hoy* produites pendant la dictature militaire.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1231
Nº: 1231
Título Original: IMG 43
Título de Estreno: URUGUAY HOY Nº 32 DINARP
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm

Color: Color
Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-1980-TRATADO DE CREACIÓN DE ALADI-VIAJE GRAL. QUEIROLO A EEUU- TAMU
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: 1) Tratado de creación de ALADI. Se distingue Aparicio Méndez. 2) Viaje del Gral Queirolo a EEUU, para tratar temas de seguridad nacional. Acompañado por Alejandro Orfila. Visita a la Casa Blanca y al Pentágono. 3) TAMU, 10 años de servicio. Tomas de sus aviones. Se destaca el convenio con Pluna para el servicio de transporte aéreo de civil y correo aéreo.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28.

Fiche CU_1232
Nº: 1232
Título Original: IMG 43
Título de Estreno: URUGUAY HOY Nº 43 DINARP
País productor: URUGUAY
Ingreso: 1997
Título Original: IMG 43
Título de Estreno: URUGUAY HOY Nº 32 DINARP
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-SALTO-TERMAS DE ARAPEY-PUERTO FRAY BENTOS-OBRAS RUTA- 3 - POLICIA CAMINERA- TURBINAS PARA REPRESA PALMAR

Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: 1) Obras en Salto sobre la Ruta 3 e infraestructura y servicios del Hotel de las Termas de Arapey. 2) Policía Caminera en acción en Interbalnearia y campaña de prevención de accidentes de tránsito. 3) Llegan al Puerto de Fray Bentos las turbinas para la represa de Palmar. Operativos para su tratado a destino.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1233
Nº: 1233
Título Original: IMG 44
Título de Estreno: URUGUAY HOY Nº 28 DINARP
País productor: URUGUAY
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-TEATRO SOLÍS-SALTO GRANDE-BIBLIOTECA NACIONAL-1980
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: 1) Imágenes del exterior e interior del Teatro Solís y actuación del ballet de Senegal. 2) Salto Grande, imágenes de la puesta en marcha de la 4ta turbina de las catorce previstas. 3) Biblioteca Nacional imágenes del exterior y en el interior. Sala infantil
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

Fiche CU_1234
Nº: 1234
Título Original: IMG 44
Título de Estreno: URUGUAY HOY Nº 80 DINARP
País productor: URUGUAY
Ingreso: 1997

Nº de nota: 2
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Descriptores: URUGUAY-MONTEVIDEO-YACHT CLUB- BARRIO SUR-1981-BASE EN ANTÁRTIDA-LLAMADAS DE CARNAVAL
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: 1) Competencias del Yacht Club. 2) Base uruguaya en Antártida. Imágenes de gente que llega a la base y paisaje. 3) Llamadas de Carnaval en Barrio Sur y Palermo. Comparsas, vedettes, cuerda de tambores, se distingue Canela Bailando.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº5:
Animation *El Chicle* produite par Walter Tournier et Mario Jacob au Pérou pendant leurs exils.

Fiches du catalogue Cinemateca Uruguaya (CU)

Fiche CU_1235
Nº: 1235
Título Original: IMG 45
Título de Estreno: El Chicle
País productor: Perú
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: ByN

Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Director: Nelson García Miranda
Animación: Walter Tournier
Descriptores: El Chicle
Género: Animación
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

IDENTIFICATION Nº6:
Publicité d'huile Branca au Vénézuéla.

Fiche CU

Fiche CU_1212
Nº: 1212
Título Original: IMG 30
Ingreso: 1997
País Productor: Uruguay
Ingreso: 1997
Nº de nota: 1
Procedencia: Montevideo
Proveedor: Imágenes Mario Jacob
Situación Legal: Depósito
Material: Positivo
Cantidad de rollos: 1
Pase: 16mm
Color: Color
Sonido: Optico
Subtítulos: Hablada en español
Duración: 10min
Descriptores: VENEZUELA-PUBLICIDAD ACEITE BRANCA
Género: Documental
Síntesis Argumental o sinopsis: Publicidad Aceite Branca Venezuela.
Fecha de ingreso a la base de datos 1997/02/28

TABLE DE MATIÈRES

Remerciements…….. 2

Liste des abréviations……..... 5

Sommaire…….. 9

Introduction……... 13

1. Revoir l'histoire contemporaine en Uruguay…… 14
2. Mémoires culturelles et patrimonialisation du cinéma…….. 24
3. Les études cinématographiques en Uruguay : Un champ en cours de développement……... 32
4. L'histoire récente et le cinéma comme source……... 37

PREMIÈRE PARTIE : Détourner le regard.

La crise d'un modèle en Uruguay et l'internationalisme de la cinéphilie……. 51

Chapitre premier : l'Uruguay pendant la deuxième partie du XX^{e} siècle……. 52

1. Rétrospective de l'Uruguay « neobatllista » (1945-1958)..... 52
2. Crise d'un modèle (1958-1968)..... 58
3. Exacerbation de la violence, dictature et transition (1968- 2010)..... 64

Deuxième chapitre : des trésors internationaux au débat sur le cinéma national…….. 72

1. Mémoires culturelles des cinémathèques en Uruguay : d'une culture cinématographique internationale aux défis du cinéma national……... 72

2. Cine Arte del Sodre : Collectionnisme et internationalisme au sein de l'État (1948-1963)..... 81

2.a. Création du département Cine Arte del SODRE : la période « Trelles »….... 81

2.b. La cinémathèque de Cine Arte del SODRE……. 92

Troisième chapitre : Cinemateca Uruguaya.
Les archives en réseaux (1952-1960)..... 109

1. Les ciné-clubs comme réseau des archives……... 109

2. Les archives de la Cinemateca Uruguaya…….. 119

3. La Cinemateca Uruguaya et ses réseaux……... 127

DEUXIÈME PARTIE : La question du « cinéma national » (1965-1979)..... 134

Quatrième chapitre : L'illusion des « archives cinématographiques nationales »

1. Entre le boycott et la routine. La crise arrive aux salles de cinéma……... 135

2. Cine Arte del Sodre (1965-1979). Des archives cinématographiques nationales: la période « Hintz »..... 144

3. Le prétexte « culturel » pour échapper à la politique: les nouveaux enjeux internationaux…….. 150

4. Incendies et reconstruction des archives……... 156

Cinquième chapitre : Les deux côtés du comptoir.
Cinemateca Uruguaya. (1967-1978)..... 167

1. Entre régionalisme et internationalisme: renouvellement de la Cinemateca Uruguaya……. 168

2. État, « culture cinématographique » et positions émergentes…… 178

3. Derrière le comptoir. Les archives de la Cinemateca Uruguaya……... 189

3.a. Le cinéma international comme tradition……. 191

3.b. Les films uruguayens: dans l'attente d'être revus…… 193

4. La « culture cinématographique » engagée. Films à contenu politique conservés par la Cinemateca Uruguaya pendant la dictature……..... 194

TROISIÈME PARTIE: Nul n'est prophète en son pays
Films hors des archives et boîtes hors des catalogues……... 211

Sixième chapitre: Université, production et circulation
du cinéma politique (1965-1967)..... 212

1. L'université intra-muros……..... 212

2. Le cinéma hors les murs du laboratoire de l'université:
Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo……... 219

3. Cinéma, université et liberté d'expression: *Elecciones*…… 228

4. Les boîtes sans identification trouvées
aux archives de l'université……... 252

Septième chapitre: Biographie militante d'un cinéaste professionnel.
Les archives de Ferruccio Musitelli (1947-1973)..... 258

1. Cinéaste comme métier. Des nouvelles cinématographiques
au cinéma documentaire (1945-1967)..... 260

2. Expérimentation et cinéma d'auteur (1947-1962)..... 274

3. La/les histoires inachevées. Fucho et le cinéma militant (1968-1973)..... 283

QUATRIÈME PARTIE: La Cinemateca del Tercer Mundo.
Les archives du cinéma militant en Uruguay……..... 304

Huitième chapitre: Vers la fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo.
Une archéologie de ses archives……..... 305

1. Ouvrir les boîtes d'archives……... 306

2. Le cinéma politique dans l'espace public et le contexte historique de la
Cinemateca del Tercer Mundo (1967-1969)..... 315

2.a. Ouvriers et étudiants unis et en avant……. 320

2.a.i. *Me Gustan los Estudiantes* et les Festivals cinématographiques
de *Marcha*…….... 320

2.a.ii. *Refusila* et l'expérimentation visuelle……. 339

2.a.iii. *Uruguay 1969: el problema de la carne* et les projets
de contre-information……...……... 344

2.b. Radicalisation politique et transition vers la Cinemateca del Tercer Mundo.
Liber Arce Liberarse et *Marcha de los cañeros de Bella Unión*…….... 349

Neuvième chapitre: De la mémoire militante aux archives de la Cinemateca del
Tercer Mundo (1969-1974)..... 359

1. La fondation de la Cinemateca del Tercer Mundo……... 359

2. Archives cinématographiques. Production, rushes et film produits par la Cinemateca del Tercer Mundo……... 367

3. Catalogue de la collection de la Cinemateca del Tercer Mundo……. 371

4. Locaux, répression et déménagements……... 382

Épilogue……... 388

Conclusion……... 397

Table des illustrations…….. 407

Sources et bibliographie…….. 413

Sources……. 414

A. Archives institutionnelles…….. 414

B. Archives privées……... 417

C. Publications périodiques……... 417

D. Publications institutionnelles…….. 418

E. Entretiens……... 418

F. Principales bases de données consultées dans le cadre de cette recherche…..……. 419

Bibliographie……... 420

A. Bibliographie générale……... 420

B. Bibliographie sur l'histoire du cinéma……... 426

C. Présentation dans colloque ou journées d'études……... 438

D. Mémoire de maîtrise et thèses doctorales inédits……... 439

E. Rapports techniques……... 440

Annexes……... 441

Table de matières……. 595