

## Trois formes d'agit-prop cinématographique dans les Amériques de 1968

JOAQUIN MANZI

À partir de 1945, la modernisation des économies et l'internationalisation des arts ont été soumises en Amérique latine à l'hégémonie états-unienne. Remise en question seulement en 1961 après l'échec de l'invasion de Baie des Cochons et le ralliement de Cuba au bloc des pays socialistes menés par l'Union soviétique, elle s'est traduite en 1962 par l'ostracisation de l'île de la part de l'Organisation des états américains (OEA), obtenue sous la pression de John Fitzgerald Kennedy. À la suite de son assassinat le 22 novembre 1963 et de l'élection de Lyndon Baine Johnson le 3 novembre 1964, l'effort de guerre états-unien s'est reporté vers d'autres régions d'Asie, d'Afrique et des Amériques, en proie à des guérillas indépendantistes ou révolutionnaires. Dans les pages qui suivront, il sera question des quatre années qui ont suivi et des multiples contre-feux allumés par les arts, tant auratiques que mécaniques, du sous-continent.

### **Buenos Aires, octobre 1965**

Durant l'émergence du mouvement international de solidarité avec le Vietnam du Nord, la presse a révélé que l'effort de guerre états-unien comportait également des volets culturels et artistiques destinés à renforcer leur influence politique et idéologique. Dès le 4 septembre 1964, le *New York Times* a montré l'ampleur de la campagne de finan-

gement des arts engagée par la Central Information Agency (CIA) à travers des institutions étatiques et privées européennes<sup>1</sup> et latino-américaines, comme on le verra<sup>2</sup>. Par la suite, les télescopages entre la politisation et la médiatisation des pratiques artistiques se sont multipliés, redoublant la guerre réelle par une guerre des images.

Un premier événement significatif s'est produit lors de l'accrochage d'une installation de l'artiste argentin León Ferrari à l'Institut di Tella (ITDT) à Buenos Aires en octobre 1965. L'œuvre se compose d'un Christ crucifié adossé à deux des quatre bombes suspendues aux ailes d'une copie en taille réduite d'un avion de chasse des forces aériennes états-uniennes (USAF<sup>3</sup>). *La Civilización occidental y cristiana* (*La Civilisation occidentale et chrétienne*) a alors été décrochée à la demande de Jorge Romero Brest, le directeur artistique de cette institution privée, au motif qu'elle heurtait la sensibilité de certains employés. L'artiste a pour sa part déployé les sens du titre de l'œuvre dans une lettre ouverte parue dans la presse, dont voici quelques extraits :

Je suis préoccupé à l'idée qu'en lisant un article de presse consacré à mes travaux, quelqu'un puisse penser que je suis communiste et que mon nom soit ajouté à la longue liste noire de la Sécurité d'État (SIDE), avec toutes les conséquences que cela impliquerait. Il me semble donc prudent de préciser que je ne suis pas communiste, ni anticommuniste et que je suis profondément préoccupé par la guerre que les États-Unis d'Amérique mènent contre le Vietnam. [...]

Mon « intention agressive vis-à-vis d'un certain pays » se limite à joindre mon opposition à celle de tous ceux qui, en Europe, en Asie et dans le reste du monde, luttent d'une façon ou d'une autre pour que le gouvernement états-unien mette fin à sa politique de tueries au nom du Christ.

- 
1. Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press, 1989, p. 219-222.
  2. María Eugenia Mudrovic, *Mundo nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 28-33.
  3. L'installation a été montrée au Centre Pompidou en 2022. Des photos d'un autre accrochage, au Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (Argentine) en 2018, sont disponibles en ligne : <https://castagninomacro.org/page/noticias/id/147/title/Instalación-de-“La-civilización-occidental-y-cristiana”-de-León-Ferrari> (Consulté le 23 avril 2022).

L'opinion que j'ai vis-à-vis de ce gouvernement est celle que le pape Paul VI a eue du gouvernement de Truman, quand il a lancé la première bombe atomique ; ceci revient à dire que Johnson et ses généraux sont ceux qui outragent la civilisation, car ils sont les bouchers de vies humaines. Il est possible que dans vingt ans le pape dise à propos de Johnson la même chose qu'à propos de Truman. [...]

Mais le fond de toute cette affaire est différent ; parce que ce que cherchent mes travaux correspond à ce que dit le journaliste, « faire le procès de la civilisation occidentale et chrétienne ». Parce qu'il me semble que notre civilisation est en train d'atteindre le degré le plus raffiné de barbarie qu'ait connu l'histoire. [...]

J'ignore la valeur formelle de mes travaux. L'unique chose que je demande à l'art est qu'il m'aide à dire ce que je pense avec le plus de clarté possible, à inventer les signes plastiques et critiques capables de condamner avec la plus grande efficacité la barbarie de l'occident. Il se peut que quelqu'un démontre que ce n'est pas de l'art et je n'y verrais pas d'inconvénient, je ne changerais pas de chemin, je me bornerais à changer de nom : je bifferais ce terme pour apposer ceux de politique, de critique corrosive ou toute autre chose<sup>4</sup>.

Par sa taille imposante (200 x 120 x 60 cm, bois, huile, plâtre), par sa disposition verticale, son accrochage en suspension, et par son titre, ouvertement provocateur et polémique, *La civilización occidental y cristiana*, réussit à mettre en porte à faux le fondement religieux du discours officiel des États-Unis d'Amérique et de ses alliés avec le bellicisme de leur diplomatie et la barbarie de certaines interventions militaires à l'étranger.

À l'image de ce travail, visionnaire alors, emblématique aujourd'hui, il est d'autres œuvres artistiques produites en cette décennie qui gardent intacte leur actualité. Dans le domaine cinématographique, un brûlot comme *LBJ*, du Cubain Santiago Álvarez ainsi que le film-événement *La Hora de los hornos* (*L'Heure des brasiers*) de l'Argentin Fernando Solanas nous permettent de retrouver à l'écran une charge anti-impérialiste tout aussi corrosive et que celle de l'œuvre de León Ferrari.

---

4. León Ferrari, « La respuesta del artista », *Propósitos*, 7 octobre 1965 (je traduis). Une copie facsimilée de l'article est disponible en ligne : <https://icaa.mfah.org/s/es/item/769597#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> (Consulté le 23 avril 2022).

Parce que leur expérimentation a servi un parti-pris anti-impérialiste, la critique anglophone<sup>5</sup> les a rattachés à l'agit-prop soviétique des années 1920. Il convient cependant de rappeler que la pratique expérimentale du montage réalisée par Álvarez n'a été connue en dehors du bloc soviétique qu'en 1967, grâce au festival chilien de Viña del Mar, puis grâce au festival vénézuélien de Mérida, l'année suivante<sup>6</sup>. Si Álvarez a joué un rôle déterminant auprès de cinéastes plus jeunes, tels que Mario Handler et Fernando Solanas, qui œuvraient déjà de manière tout aussi inventive que pragmatique, c'est par la liberté qu'il avait déjà exercée à partir de matériaux de récupération en se servant des techniques modestes. Plus tard, il a revendiqué fièrement son indépendance à l'égard des cinémas hollywoodien, européen et soviétique :

À l'occasion de quelques cours à l'école de journalisme de l'université [de La Havane], j'ai eu à expliquer la naissance du cinéma. Je suis donc allé chercher de la littérature sur le cinéma soviétique et par hasard j'ai découvert que dans certains aspects du montage, je coïncidais avec Dziga Vertov et Eisenstein. Ces deux-là, dit-on, sont ceux à qui je ressemble le plus. Mais surtout, toute ressemblance relève de la coïncidence (*rires*). En réalité, je ne les ai pas copiés. Il se peut que mon travail ressemble à celui de Vertov, car il a vécu une période révolutionnaire en Union soviétique, dont le contexte aiguësait son travail. Pour ma part, je me trouve moi aussi au sein de la révolution, la révolution cubaine, ce qui explique peut-être tout cela. Mais je dois reconnaître que j'avais tourné la moitié de mes films quand j'ai vu ceux de Vertov pour la première fois<sup>7</sup>.

L'exercice de mémoire du Cubain nous est précieux, malgré ses imprécisions, puisqu'il rappelle la primauté de la pratique sur la connaissance d'une filmographie arrivée de façon tout aussi tardive dans l'île que l'accès aux caméras légères et aux appareils enregistreurs de son synchrone.

---

5. Miguel Orodea, « Alvarez and Vertov », *BFI Dossier* n° 2 : *Santiago Alvarez*, 1980, p. 21-30. Voir aussi Michael Chanan, *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

6. María Luisa Ortega, « Mérida 68. Las disyuntivas del documental », in Mariano Mestman (éd.), *Las Rupturas del 68 en el cine*, Buenos Aires, Akal, 2016, p. 385.

7. Entretien réalisé par Amir Labaki, repris dans Mayra Álvarez-Díaz (éd.), *El noticiero ICAIC y sus voces*, La Havane, Ed. La memoria, 2012, p. 67-68 (je traduis).

À l'instar de *LBJ* et de *L'heure des brasiers*, *Me gustan los estudiantes* (*J'aime les étudiants*) de Mario Handler et *Diálogo con Che* (*Dialogue avec le Che*) de José Rodríguez Soltero mettent en œuvre une agitation anti-impérialiste en détournant des matériaux et des procédés du patrimoine iconique et musical états-unien. Sortis la même année 1968 en Europe et dans les Amériques, ces quatre films montrent une diversité régionale et ouvrent une instabilité herméneutique aussi joyeuse qu'efficace. Des analyses croisées, présentées chronologiquement selon la date de sortie, peuvent mettre à jour les procédés par lesquels ces quatre films ont brisé les « trois vérités de la cinéphilie » à savoir l'enchantement, l'enregistrement et la projection<sup>8</sup>.

### Montevideo, avril 1968

Dans *Me gustan los estudiantes*, l'hégémonie états-unienne s'incarne dans la figure souriante de L. B. Johnson à son arrivée en Uruguay en avril 1967 pour une réunion des vingt chefs d'État du continent américain à Punta del Este, là même où cinq ans plus tôt Cuba avait été exclue de l'OEA. Quelques plans montrent l'avion présidentiel emblématique dans lequel il avait pris la succession de J. F. Kennedy quatre ans auparavant.

Si le tout premier plan du court-métrage cadre en contre-plongée une affiche syndicale qui célèbre cette réunion, tous les autres signes visuels et sonores s'y opposent avec des contrepoints constants entre deux types de plans en mouvement : d'un côté, des plans de demi-ensemble ou des plans moyens sur les délégations diplomatiques, bien rangées, et d'un autre côté, des plans d'ensemble ou des plans américains sur des manifestants rebelles. Une différence de netteté et de grain dans la pellicule, mate et rugueuse pour la première, éclatante et contrastée pour la seconde, est due aux caméras utilisées par Mario Handler et Hugo Ulive, la première louée et ancienne, la seconde récente et appartenant aux deux cinéastes<sup>9</sup>. Les coupes sonores brusques dans la synchronisation des deux chansons *off* qui accompagnent ces deux séries de plans imposent le silence aux plans tournés auprès des diplomates à Punta del Este, pour reprendre le chant accompagné à la

8. Antoine de Baecque, *Le Cinéma est mort, vive le cinéma. Histoire caméra II*, Paris, Gallimard, 2021, p. 215.

9. Héctor Cóncaro, *Mario Handler, retrato de un caminante*, Montevideo, Trilce, 2012, p. 57.

guitare de Daniel Viglietti dans les scènes de batailles de rue à Montevideo, la capitale uruguayenne. Pour parer aux soupçons d'une défaillance technique involontaire suggérée par cet artifice sonore, les programmeurs du festival ont alerté les spectateurs lors de la première du film en avril 1968 quant au caractère systématique et voulu de ces coupes : « C'est fait exprès », répétaient-ils. Ayant compris un choix d'autant plus troublant qu'il n'y pas de son direct, le public est sorti de la salle du festival de la revue *Marcha* pour décrocher des bancs publics, en les arrachant du sol comme l'avaient fait les étudiants un an plus tôt en opposition à la police, qui tirait à balles réelles.

Les deux morceaux musicaux *off* créent une dynamique empathique grâce à leur fonction identificatoire et associative<sup>10</sup> : une *cueca* chilienne d'abord, « Me gustan los estudiantes » (« J'aime les étudiants ») où Violeta Parra, disparue quelques mois plus tôt, célèbre l'expérimentation et l'action juvéniles, et par-dessus tout, la créativité poétique. L'absence de son direct souligne la vacuité du cérémonial et des discours prononcés lors de la rencontre diplomatique. La répétition des premiers accords de la chanson suivante, « Vamos estudiantes » (« Allez les étudiants »), spécialement composée pour le court-métrage par Daniel Viglietti, met en valeur le contraste entre les jeunes *boys scouts* qui assistent les diplomates et l'entrain rebelle des étudiants universitaires qui brûlent un cercueil drapé des couleurs états-uniennes. Moins malicieuses que celles de Violeta Parra, les paroles de Daniel Viglietti métaphorisent la rébellion au moyen d'éléments du paysage, du cycle des saisons ou de chaque journée pour annoncer des temps nouveaux.

Dans la foulée du succès du film au festival de Mérida, la Cinéma-thèque du Tiers Monde (C3M) a été créée par Handler et ses associés avec trois objectifs principaux : impliquer les spectateurs et les cinéastes en herbe dans un réseau de projection à l'échelle nationale ; mieux diffuser des films sur la base d'échanges non-marchands ; créer une école de cinéma documentaire et une revue. La transition vers un cinéma ouvertement militant a été demandée et soutenue par le public

---

10. Anahid Kassabian, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Londres, Routledge, 2001, p. 139.

local, que Mario Handler voulait « sevré des mamelles parisiennes et new-yorkaises, et même des mamelles cubaines et argentines<sup>11</sup> ».

### **Pesaro, juillet 1968**

Bien plus qu'une simple provocation, Mario Handler affirmait ainsi une autonomie farouche au moment même où les discours filmique et programmatique de Fernando Solanas réussissaient à séduire d'abord le jury et le public du festival de Pesaro en juillet 1968, puis Jean-Luc Godard et Glauber Rocha parmi beaucoup d'autres. L'historien péruvien Isaac Frías<sup>12</sup> souligne non sans raison que Mario Handler a réussi à faire en moins de six minutes à peine cela même que l'Argentin s'est appliqué à faire durant la première partie (une heure et vingt minutes) de *L'Heure des brasiers*.

Pour le spectateur d'aujourd'hui, la difficulté principale de cette somme documentaire de quatre heures vingt minutes ne réside pas tant dans la gesticulation sonore et graphique, ni dans l'exhibition outrancière de ses collages, mais dans sa confusion idéologique et son recours à des topoï nationalistes assez traditionnels comme à des schémas complotistes démentis par un demi-siècle d'histoire. Alors que les deux derniers chapitres de la première partie de la trilogie invitent le spectateur à venger l'exécution d'Ernesto Che Guevara pour mieux arrêter la mise à mort de larges secteurs de la paysannerie, le chapitre précédent expose en six minutes « la guerre idéologique », mise en scène dans le tissu urbain de la capitale argentine afin d'épingler l'acculturation anglophone « orchestrée par la CIA ». Le montage débute par des plans caméra à l'épaule tournés d'abord en extérieurs sur l'avenue Corrientes, montrant des salles de cinéma et des magasins de disques, puis à l'intérieur de l'ITDT, rue Florida.

Le cadreur Raymundo Gleyzer suit le directeur artistique de l'ITDT, Jorge Romero Brest, qui assiste au happening « Beat, Beat, Beatles (Mixed Media Show) ». La chanson « I Don't Need No Doctor » interprétée par Ray Charles semble agir efficacement sur les mouvements du jeune public, aussi privilégié qu'insouciant. Les paroles, ainsi que l'engagement antiségrégationniste du chanteur, sont pourtant en

---

11. Cité par Cecilia Lacruz, « Uruguay: la comezón por el intercambio », in Mariano Mestman (éd.), *Las rupturas del 68 en el cine, op. cit.*, p. 329.

12. Isaac L. Frías, *El cine latinoamericano de los sesenta*, Lima, Universidad de Lima, 2016, p. 139.

conflit avec le sens attribué par le commentaire<sup>13</sup>. De même, si les jeunes imitent le style vestimentaire de ceux de l'hémisphère nord comme le dénonce amèrement la voix *off*, leurs inflexions vocales et leurs tournures discursives sont indubitablement argentines. À mesure que la durée des plans documentaires raccourcit, la chanson alterne avec beaucoup d'autres reprises sonores qui accompagnent des photos de presse et des publicités les plus diverses en plans fixes. Des plans d'archives tournés au Vietnam du Sud, avec deux enfants apeurés traversant une rue, s'ajoutent enfin, pour assimiler l'emprise culturelle et médiatique anglophone à l'interventionnisme militaire états-unien durant la Guerre froide. Quand le rythme des dissociations sonores s'accélère encore tout comme les contrepoints du montage, des plans noirs silencieux s'intercalent faisant entendre le son de coups de feu, pour mieux préparer la transition vers le dernier chapitre. Un choix est alors posé par les cartons et la voix *off*: le spectateur est sommé d'accepter soit la complaisance passive vis-à-vis de l'aliénation spectaculaire soit la libération du néo-colonialisme par l'action violente et vengeresse.

### La Havane, décembre 1968

L'engagement péroniste de Fernando Solanas divergeait de l'idéologie et de l'esthétique en cours à Cuba, après une première période d'offensive révolutionnaire et l'écrasement du printemps de Prague<sup>14</sup>. Pourtant le triptyque de l'Argentin est axé sur la Tricontinentale, une rencontre ouverte à La Havane en janvier 1966 en vue d'une alliance politique et culturelle des mouvements révolutionnaires du tiers-monde<sup>15</sup>, et il se montre pour cette raison respectueux des sources cubaines, comme l'expose le titre du film, une reprise de l'exergue de José Martí, cité par Ernesto Che Guevara : « C'est l'heure

---

13. Gonzalo Aguilar, « La salvación por la violencia », *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, p. 102.

14. Xavier Calmettes, « 1968 : crépuscule du printemps cubain », *L'ordinaire de l'Amérique latine*, 217, 2014. En ligne: <https://journals.openedition.org/or-da/1562>. Dernière consultation le 23 avril 2022.

15. Olivier Hadouchi, *Le Cinéma dans les luttes de libération : genèses, initiatives pratiques et inventions formelles autour de la Tricontinentale (1966-1975)*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2012.



où l'on allume les foyers et nous ne devons voir que leur lumière<sup>16</sup>. » En revanche, le film est aussi iconoclaste par rapport à la ligne cubaine, en particulier dans la séquence finale de la première partie avec l'image christique du guérillero, alors taboue à Cuba. Même si les percussions qui accompagnent cette scène ont été reprises dans l'édition n° 499 du 29 juin 1970 des actualités cubaines, c'est sans créditer Fernando Solanas, qui les avait composées et jouées lui-même. Par manichéisme révolutionnaire, Santiago Álvarez a jugé sévèrement le film, qui fut tenu à l'écart des écrans cubains.

En décembre 1968, les spectateurs de La Havane ont découvert quelques films vietnamiens accompagnés de *LBJ*, une satire caustique du président états-unien<sup>17</sup>. Le générique et le préambule présentent les principes constructifs d'un court-métrage à charge contre celui qui aurait commandité l'assassinat de son prédécesseur, J. F. Kennedy, de son frère Bob et du révérend Martin Luther King, parmi d'autres innocents. L'accusation convainc aujourd'hui bien moins que la déconstruction de nombreux stéréotypes états-uniens forgés par le cinéma hollywoodien puis repris dans les médias de masse<sup>18</sup>.

Réalisé au banc-titre à partir de coupures de presse, et à la table de montage avec des reprises de films de gangsters, de cowboys et de chevaliers médiévaux déformées au moyen d'une lentille anamorphique, le film décline les initiales du président en les animant sur les rouleaux d'une machine à sous pour montrer enfin une tête de mort carnavalesque, démultipliée dans l'affiche du film réalisée par Alfredo Rostgaard. Les voix des chœurs de *Catulli Carmina* de Carl Orff et celles de Myriam Makeba, de Nina Simone et Pablo Milanés, rythment quatre chapitres qui vont du mariage de la fille cadette du président à la naissance de son petit-fils et à la mort d'un Vietnamien brûlé vif au napalm. Dans le chapitre central, portant la lettre « L » comme Martin Luther King, on observe paradoxalement comment le montage s'ingénie à court-circuiter l'identification par assimilation induite par la

---

16. François Maspéro, « L'Heure des brasiers : petite histoire d'un faux sens », *Cinémaction* 101, *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, 2001, p. 34.

17. Edmundo Aray, *Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, p. 53.

18. Jesse Schotterbeck, « *LBJ* », in Ian Aitken (éd.), *Encyclopedia of the documentary film*, New York, Rutgers, 2006, p. 777.

chanson « Sinnerman » de Nina Simone. La voix du révérend se trouve entrecoupée par les coups de feu d'un peloton d'exécution nazi qui rendent caduque l'utopie de la communauté afro-américaine. Comme dans les actualités cubaines, la politique états-unienne est associée à des emblèmes nazis, malgré les évolutions juridiques introduites précisément par L. B. Johnson en faveur de l'égalité politique et raciale<sup>19</sup>.

### **New York, juin 1968**

Le président démocrate était également dénoncé aux États-Unis pour sa politique militaire au Vietnam. Ses effets désastreux résonnaient plus violemment chez les jeunes appelés du contingent, en particulier ceux des couches sociales privées d'accès à l'université<sup>20</sup>. Dans le Lower East Side new-yorkais, où se côtoyaient les immigrés portoricains et l'avant-garde artistique *queer*, l'activisme antiguerre des uns et les mises en scène du « Tupperware Futurism » des autres, moins engagés politiquement, ont convergé en diverses actions, parmi lesquelles *LBJ*, un *happening* réalisé le 8 avril 1966 par José Rodríguez Soltero au théâtre The Bridge, situé sur la place Sant Mark de l'East End<sup>21</sup>. Après qu'y fut brûlé un vieux drapeau national à 48 étoiles, le théâtre a été fermé, mais le cinéaste a continué à intervenir dans la scène artistique locale par la voie de films qui ne sont devenus militants qu'en 1970 aux côtés des *Young Lords* (Jeunes Seigneurs), un groupe indépendantiste portoricain. Bien qu'aujourd'hui ces films semblent perdus, ils ont été précédés par un moyen-métrage récemment restauré et numérisé par la Film-Makers' Coop. Sorti en juin 1968, *Diálogo con Che* (qui s'intitulait alors *Che is Alive*) échappe à l'agit-prop autant qu'au cinéma militant. En le présentant brièvement, nous pourrions mieux définir par ricochet les convergences des trois films précédents.

Si le réalisateur s'est vanté d'avoir concouru à Cannes et à Berlin, les seules projections attestées (non-commerciales et houleuses) de son moyen-métrage ont eu lieu à New York en 1968 et 1969. Le programme de main conservé à l'Anthology Film Archive est signé par

---

19. André Kaspi, *Les Américains, II*, Paris, Seuil, 2014, p. 214.

20. *Ibid.*, p. 173.

21. Juan A. Suárez, « The Puerto Rican Lower East Side and the Queer Underground », *Grey Room*, 32, 2008, p. 26-28.

Jonas Mekas. Le réalisateur portoricain dédie son film à Bertolt Brecht, dont les principes de mise en scène sont ici ostensiblement réactualisés avec l'exposition du clap, des câbles et du micro. Par un riche dispositif réflexif, ce film en noir et blanc de 16 mm documente le tournage des actions fictionnelles représentées, afin de miner les stratégies mimétiques sur lesquelles reposaient les premiers *biopics* consacrés à Ernesto Che Guevara réalisés par Paolo Heusch (1968) et Richard Fleischer (1969<sup>22</sup>). L'écran, divisé en deux, montre à gauche des plans longs et lents, avec son synchrone ; à partir de la troisième minute, ces mêmes plans sont repris à droite mais silencieux et décalés, créant des échos multiples. Rolando Peña, l'artiste vénézuélien qui tient le rôle de Guevara, crée des conflits avec le réalisateur, qui lui répond hors-champ avec ironie afin de mieux documenter le malaise d'un acteur rebelle et naïf à la fois. La diégèse, puisqu'il y en a une malgré tout, s'en tient aux trois dernières scènes de la vie de Guevara en Bolivie : sa capture, alors qu'il est blessé ; son emprisonnement dans une école, où il dialogue avec la maîtresse avant de se faire rouer de coups et exécuter ; son état de cadavre qui, surélevé, donne lieu à une scène qui ressemble à *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt.

Cette dernière scène, déjà évoquée dans *L'Heure des brasiers*, constitue l'ouverture de ce film *underground*, entièrement tourné dans un même espace restreint, un loft loué à la fin de l'année 1967. Ce dispositif montre les enjeux contradictoires des diverses mises en scène : enjeu politique (l'exposition du cadavre de Guevara au lavoir de Vallegrande, en Bolivie), enjeu photographique (les fameux clichés de Freddy Alborta), enjeu cinématographique (les *biopics* de Paolo Heusch et de Richard Fleischer) et enjeu néo-avant-gardiste (célébration des détournements et du sacrifice vital d'autrui, qu'ils soient sérieux ou comiques). En mêlant certaines conventions filmiques réalistes (l'axe des 180 degrés) avec divers pastiches, dont celui de *Chelsea Girls* (*Les Filles de Chelsea*) d'Andy Warhol (1965), le film reste profondément instable, ambigu et proche des films expérimentaux par son exploration matérielle du support filmique et de la mise en scène<sup>23</sup>. La dénon-

22. On trouvera une analyse des nombreux *biopics* consacrés au guérillero dans Joaquín Manzi, *Ernesto Che Guevara va au cinéma*, Sesto San Giovanni, Mimé-sis, 2021, p. 81-120.

23. David Oubiña, « El profano llamado del mundo », in Mariano Mestman (éd.), *Las Rapturas del 68 en el cine, op. cit.*, p. 101-102.

ciation de la participation états-unienne aux événements filmés se trouve à la fois représentée et distancée avec ironie par le jeu du poète Taylor Mead, une des coqueluches d'Andy Warhol, qui récite la prière des *Marines*, parmi beaucoup d'autres jeux bilingues et métadiscursifs à partir des références au tango et au *camp*, ainsi qu'au *zen* et à certains textes d'Ernesto Che Guevara.

### Après 1968

En suivant les traces de L. B. Johnson dans ces quatre films, on a pu observer les réactivations de l'agit-prop en confrontant la spontanéité spartiate du court-métrage de Mario Handler avec la longueur foisonnante de l'essai filmique de Fernando Solanas et avec le rôle moteur de la satire à l'œuvre dans le court-métrage cubain de Santiago Álvarez. L'évocation du dernier film, inscrit dans l'*underground* new-yorkais, a permis de montrer que la mise en scène brechtienne de cette fiction était inconciliable avec les desseins multiples des trois films précédents tout en partageant une défiance et une hostilité croissantes à l'égard des États-Unis.

Point culminant des échanges entre l'avant-garde artistique et la radicalité politique, l'année 1968 aura marqué dans les cinémas des Amériques de profondes ruptures<sup>24</sup> – *cutting edge* dit la langue anglaise, pour désigner le stade le plus avancé du développement d'un être ou d'un objet. Ces films n'ont pourtant pas épuisé leurs sources militantes, comme le rappellent *Liber Arce, liberarse* de Mario Handler (1969), *79 primaveras (79 printemps)* de Santiago Álvarez (1969) et *Los hijos de Fierro (Les fils de Fierro)* de Fernando Solanas (1978).

Par-delà leur coïncidence historique, les films étudiés se caractérisent par des partis-pris formels clairement affichés dès leur générique. L'incision manuscrite sur le film positif chez Mario Handler, la caméra à l'épaule chez Fernando Solanas, la couleur chez Santiago Álvarez, l'écran divisé chez José Rodríguez Soltero : chacune de ces formes reste porteuse d'une temporalité qui renvoie à diverses étapes de l'évolution esthétique du cinéma.

Au cours des années qui ont suivi, les horizons formels ouverts par Santiago Álvarez et Fernando Solanas sont lentement revenus à

---

24. Andrea Giunta, *Las artes visuales en la Argentina de los años 60. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, thèse de doctorat, 1999, p. 300.

des cadres génériques stables, techniquement mieux assurés. Si la tradition semble une nouvelle fois avoir été immunisée contre les secousses violentes de l'avant-garde portées par Mario Handler et José Rodríguez Soltero, à l'avenir nous découvrirons sûrement bien d'autres vaccines, jeunes, nouvelles, puissantes, capables de renouveler les langages et de ressourcer les mythes, telles que les avait désirées le jeune Roland Barthes<sup>25</sup>.

CRIMIC  
Sorbonne Université

---

25. Roland Barthes, « La vaccine de l'avant-garde » (1955), *Œuvres complètes*, I, édition de Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 563-565.

