



Contextes de production en Argentine : Le cinéma durant la dictature militaire et le *Nuevo cine argentino*

par Julie Ravary

Depuis l'avènement de la révolution numérique et de la globalisation, plusieurs champs d'études du domaine des sciences sociales et humaines se sont penchés sur la question de l'« identité nationale ». Est-elle toujours pertinente? Doit-on revoir sa définition et le concept auquel elle réfère? L'influence de frontières géographiques sur une société est-elle toujours aussi grande qu'elle l'était au début du vingtième siècle par exemple? À l'évidence, le milieu des études cinématographiques n'a pas échappé à ce débat. En effet, depuis les dernières années, on questionne de plus en plus la pertinence de l'appellation « cinéma national ». Les œuvres cinématographiques d'une région définie possèdent-elles toujours une « identité nationale »? Est-il encore possible d'observer des cohésions thématiques et esthétiques ou encore d'étudier des mouvements artistiques nationaux tel qu'on l'a fait avec le *Néoréalisme* italien ou le cinéma direct québécois? Est-ce que l'emplacement géographique et l'espace socioculturel dans lesquels s'inscrit une œuvre sont toujours des facteurs importants à l'analyse de celle-ci? Lorsque ce « cinéma national » est construit sur un modèle de production cinématographique financé par l'État, il est de notre avis que les politiques culturelles et nationales peuvent effectivement avoir une influence observable dans la production et de la création cinématographique. Cet article souhaite offrir un exemple phare de la façon dont une analyse d'œuvres cinématographiques d'un même pays, et donc sous une même législation de financement, se voit enrichie lorsque ces dernières sont étudiées à la lumière de l'évolution des politiques culturelles nationales. Le modèle choisi pour cette étude est celui du cinéma argentin. Ce dernier offre un parfait exemple de la manière

dont l'évolution des politiques culturelles nationales et leurs implications dans les secteurs de productions et de distributions de l'industrie cinématographique peuvent avoir un impact majeur sur la création des œuvres et même sur le développement d'un mouvement artistique que l'on nomma *Nuevo cine argentino* (Nouveau cinéma argentin). En divisant les trente dernières années de productions cinématographiques en trois périodes, soit l'ère dictatoriale (1976-1983), le retour de la démocratie (1983-1989¹) ainsi que le *Nuevo cine argentino* (1995 à aujourd'hui) nous serons non seulement en mesure d'offrir un portrait du lien existant toujours entre le cinéma et la nation en Argentine, mais également de démontrer la pertinence du concept de « cinéma national », particulièrement dans un contexte de financement public de l'industrie cinématographique.

Le cinéma argentin pendant la dictature militaire. Une des périodes les plus marquantes et déterminantes de l'histoire argentine est sans contredit la dictature militaire de 1976-1983. Surnommé par ses dirigeants « Proceso de Reorganización Nacional », ce régime fit plus de 30 000 disparus, 15 000 fusillés et plus de 9 000 prisonniers politiques. Durant cette période, plus d'un million d'Argentins fuirent le pays. Cette dictature militaire débuta le 24 mars 1976, alors qu'Isabel Martínez de Perón est déposée par la junte militaire formée d'un représentant de la marine, un de l'armée de terre et un de l'aviation. L'idéologie nationale-catholique de la junte se voulait protectrice de la morale chrétienne et s'opposait formellement au mouvement communiste. Dans sa phase extrémiste, la junte promouvait l'intégrisme et l'antisémitisme. Ce parti autoritaire et répressif proscrivait l'éducation et condamnait toute forme d'art dû à son potentiel subversif. Comme l'écrit Tamara L. Falicov dans son livre *The Cinematic Tango* (2007), cette période historique adoptant des mesures inexorables pour la création artistique eut forcément des répercussions sur l'industrie cinématographique :

The military considered the sphere of cultural production to be a transgressive zone for potential "enemies of the state". [...] The military's concern for potential violations of national security by the film

¹ On choisit l'année 1989 comme marquant la fin du cinéma de la re-démocratisation puisque c'est durant cette année que Manuel Antín quitta l'Instituto Nacional de Cine et que cet établissement vit son idéologie politique changer radicalement.

industry translated into a tightly controlled National Film Institute run by a series of navy commanders².

Durant cette période, nombreux films furent censurés et plusieurs cinéastes fuirent leur pays de peur d'être arrêtés, torturés ou assassinés. Pensons entre autres à l'un des évènements les plus médiatisés internationalement: l'assassinat du péroniste Julio Troxler, acteur de *La hora de los hornos* (1968) et collaborateur de longue date du cinéaste Fernando Solanas. Troxler fut abattu par le triple A, l'Alliance Anti-communiste d'Argentine. Après cet assassinat et un attentat de kidnapping envers sa personne, Solanas et son *Grupo Cine Liberación* s'exilèrent à Paris pour ne revenir en Argentine qu'au retour de la démocratie en 1983.

On doit majoritairement la chute du régime de la junte militaire à la guerre des Malouines. Ce conflit, se déroulant d'avril à juin 1982 entre l'Argentine et le Royaume-Uni pour l'indépendance des îles Malouines, affecta énormément les troupes argentines. Devant une opposition grandissante et une multiplication de menaces d'attaques militaires en provenance de nombreux pays, la junte militaire choisit de se retirer du pouvoir en 1983. Raúl Alfonsín succéda à ce régime par le biais d'un scrutin démocratique.

Antín, l'INC et le cinéma post-dictatorial. À peine dix jours après son entrée au pouvoir le 10 décembre 1983, Alfonsín nomma un nouveau directeur de l'INC (Instituto Nacional de Cinematografía, aujourd'hui l'INCAA, l'Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Cette institution était dirigée durant la dictature par un commandant de la marine puisque, durant la dictature, la junte militaire utilisait la production cinématographique comme une plateforme propageant l'idéologie de la dictature et visant à former une cohésion sociale.

Le 21 décembre 1983, le cinéaste vétérinaire Manuel Antín devint le nouveau directeur de l'INC. La stratégie première d'Antín est de promouvoir, à travers les productions argentines, une image positive de la nouvelle démocratie autant au sein de l'État qu'au niveau international. Dans une lettre publiée dans le quotidien argentin *La razón*, quelques jours après sa nomination au sein de l'INC mais avant

² FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango*, Édition Wallflower, Sussex, 2007. p. 42.

son entrée en poste, Antín se prononce sur le programme du gouvernement en matière de cinéma:

Al futuro gobierno le interesa mucho apoyar al cine, porque lo considera no solamente un vehículo de cultura sino una comunicación con el mundo, una ventana abierta al exterior para dar fe de la democracia que hemos conquistado./ Le futur gouvernement est très intéressé à appuyer le cinéma, puisqu'il considère qu'il est non seulement un véhicule culturel, mais également un moyen de communication avec le monde entier, une fenêtre ouverte vers le monde extérieur pour attester de la démocratie que nous avons conquis³.

Autrement dit, pour Antín, le prestige international que les œuvres cinématographiques obtiendraient grâce à un généreux financement de l'INC, servirait également à redorer l'image de l'Argentine. Il était primordial pour lui que les films abordent, de façon directe ou indirecte, le sujet de la dictature afin d'exorciser ce moment, de le sortir de son tabou pour qu'ainsi la société argentine puisse tourner cette page de son histoire. Durant l'année suivant la chute du régime de la dictature militaire, soit 1984, 16 des 26 films qui prirent l'affiche abordaient directement la problématique de la dictature et/ou l'un de ses événements marquants⁴. Le désir d'Antín d'utiliser la production cinématographique nationale comme porte-étendard de la démocratie proscrit dans une certaine mesure un cinéma moins engagé et plus expérimental sur le plan narratif et esthétique. Gustavo Aprea, dans son livre *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (2008), explique que la vision qu'Antín avait pour le cinéma argentin a encore une fois découragé l'expérimentation et en quelque sorte un renouveau cinématographique comme l'avait fait la dictature militaire 7 ans plus tôt :

Dentro de estas historias [l'auteur fait référence plus haut dans son texte à Camila, La historia oficial, El exilio de Gardel, Sur], que pretendían representar el funcionamiento de amplios sectores de la sociedad, abundaban los personajes "positivos" con los que el espectador debía identificarse emotivamente y que expresaban de manera más que evidente la opinión de los autores del film. Este tipo de realismo era

³ ANTÍN, Manuel. « El cine que vendrá » dans *La razón*, 26 novembre 1983. p. 5. Traduction libre.

⁴ ANDERMANN, Jens. *New Argentine Cinema*, Édition I.B. Tauris, Londres, 2011. p. 3.

reforzado por otros componentes visibles en las películas que establecieron el modelo hegemónico para este período. / Dans ces histoires [l'auteur fait référence à *Camila*, *La historia oficial*, *El exilio de Gardel*, *Sur*] qui prétendaient représenter le fonctionnement de grands secteurs de la société, abondaient les personnages «positifs» avec lesquels le public devait s'identifier émotionnellement et qui exprimaient de manière fort évidente l'avis de l'auteur du film. Ce type de réalisme a été renforcé par d'autres composantes visibles dans les films qui ont établi le modèle dominant pour cette période⁵.

La lignée de films discutée par Aprea a atteint non seulement un succès local en battant des records de box-office, mais a aussi été louangée par la critique nationale et, par le fait même, a atteint la reconnaissance internationale visée par Antín. Ces films créèrent un précédent important et, par leur succès à tous les niveaux, influencèrent durant plusieurs années les standards artistiques. Ils contribuèrent à l'implantation d'une tradition cinématographique hégémonique qui favorisait un cinéma accessible, mais engagé; tendancieux, mais divertissant.

Antín demeure à la tête de cette organisation gouvernementale de décembre 1983 à juillet 1989, c'est-à-dire durant la période exacte du mandat d'Alfonsín. Au cours des six années de son mandat, les films argentins raflent d'impressionnants prix internationaux dont un Oscar pour *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), et sont primés dans les plus grands festivals, entre autres à Berlin (*No habrá más penas ni olvido* d'Héctor Olivera remporte le prix du jury en 1984), à Venise (*La película del rey* de Carlos Sorín obtient le Lion d'Argent en 1986) et à Cannes (*Sur* de Fernando Solanas reçoit le prix de la réalisation en 1988).

Après son mandat à l'INC, Antín crée en 1991 la Fundación del Universidad de Cine (FUC) dans le district de San Telmo au sein de la capitale argentine. Cette université est d'ailleurs, toujours en 2012, la plus grande institution de formation cinématographique du pays. La FUC est l'une des institutions ayant bénéficié de l'important engouement pour la formation en cinéma que l'on observe en Argentine au début des années 1990. La floraison de cette tradition de l'éducation du cinéma ainsi que l'établissement de la *Ley de cine* (loi du cinéma) sont d'ailleurs deux des

⁵ APRERA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Presses de Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008. p. 32. Traduction libre.

plus importants facteurs qui influencèrent l'arrivée d'un renouveau dans le cinéma argentin, renouveau que l'on nomma congrûment le *Nuevo cine argentino*.

Le *Nuevo cine argentino*, Ley de cine et l'émergence des écoles de cinéma.

Au milieu des années 1990, on voit apparaître des œuvres cinématographiques bien dissemblables de la tradition militante et engagée du cinéma des dix dernières années que l'on surnommait de cinéma post-dictatorial. On appose le terme *Nuevo cine argentino* à ce nouveau phénomène artistique. On remarque dans ces films un certain rejet de la tradition classique cinématographique hégémonique observée dans la génération précédente. En effet, on les rassemble au sein d'un même mouvement principalement pour leur dissociation commune du cinéma précédent plutôt que pour leurs similarités. Le terme *Nuevo cine argentino* pose un certain malaise chez les cinéastes de cette génération qui, dans une grande majorité, refusèrent cette appellation. Il est vrai que leur cinéma a beaucoup moins de points en commun qu'en possédait le *Néoréalisme* italien, la *Nouvelle Vague* française, le *Cinema Novo* du Brésil ou même la *Nueva Ola* du cinéma argentin des années 60 par exemple. Par contre, il faut tout de même admettre certains parallélismes concomitants entre les cinéastes de cette nouvelle génération : ils appartiennent en grande majorité à la génération X et ils ont été, par le fait même, les premiers à pouvoir bénéficier de l'émergence des nouvelles écoles de l'ère post-dictatoriale et finalement ils furent les premiers à jouir de la nouvelle législation culturelle, la fameuse Ley de cine, qui fut instaurée en 1994 et qui, en moins d'un an, doubla le budget alloué à l'INCAA en taxant les capitaux reliés à la distribution d'œuvres cinématographiques locales et internationales en terre argentine. On observe dès lors un virage soudain de la part des cinéastes, qui délaissent les sujets traitant des ravages de la dictature, encouragés Antín, et se tournent vers des œuvres plus intimes et expérimentales.

Avant d'examiner les retombées concrètes du système d'éducation cinématographique en Argentine et du système subventionnaire qui révolutionna le cinéma argentin au milieu des années 1990, voici un portrait de la période qui succéda au cinéma post-dictatorial d'Antín et qui précéda ce renouveau dans le

cinéma argentin, l'ère Menem de 1989-1994. Cette période sombre du cinéma argentin permet de mieux comprendre les motivations derrière l'implantation d'une loi visant à protéger la production cinématographique nationale.

Ley de cine. En 1989, Carlos Menem et son Parti Judicialiste succèdent à l'Union Civique Radicale d'Alfonsín. Afin de contrer la récession et l'hyperinflation économique argentine que lui a cédées Alfonsín, Menem délaisse le conservatisme de son parti pour une politique économique orientée vers les marchés. Une des tactiques visant à redresser l'économie argentine est de privatiser une majorité des entreprises publiques. Dans cette vague de coupures, Menem annule les fonds de l'État accordés par Alfonsín depuis 1984 à l'INC. Entre 1989 et 1994, le cinéma argentin connaît un important ralentissement en termes du nombre de ses productions cinématographiques. Seulement 12 longs métrages argentins prennent l'affiche en 1990, 17 en 1991, 10 en 1992, 13 en 1993 et 11 en 1994⁶. Cette période de maigres productions cinématographiques incita le président Menem à changer son programme politique de subventions gouvernementales au cinéma national :

The virtual disappearance of the Argentine cinema led the state to backtrack from its initial denial of state funds. Taking into consideration that film is part of the so-called cultural industries and that culture needs to be protected, Law 24,377 which sought to reinvigorate domestic film production was passed in 1994⁷.

Cette loi implantée en octobre 1994, mais dont le financement de projets ne débuta qu'en 1995 et qui est toujours en vigueur en 2012, agit non seulement sur la production, mais également sur la distribution. La loi 24 377, communément appelée *Ley de cine*, s'étend sur trois fronts principaux. Tout d'abord, elle taxe 10 % de chaque entrée en salle, que ce soit pour les productions argentines ou les films étrangers. Autrement dit, tous les spectateurs, même ceux qui consomment

⁶ DEPARTAMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, 2011. p.57.

⁷ ROCHA, Carolina. « Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism » (2009), *Hispania*, vol. 92, No.4, Décembre 2009. p. 841-842.

uniquement des blockbusters étrangers, financent le cinéma national. On taxe également 10 % sur toutes les ventes ou locations de VHS, DVD ou Blue Ray et finalement, on récolte 25 % des profits nets annuels du comité fédéral de la diffusion des films à la télévision⁸. Après être revenu sur sa décision de 1989 de couper les vivres à l'INC, le gouvernement de Menem décide non seulement de perpétuer la tradition d'Alfonsín, mais de l'améliorer. Dès l'implantation de la *Ley de cine*, la production cinématographique de 1995 s'élève à 24 films, soit le double de l'année précédente. Depuis, la production cinématographique n'a cessé d'augmenter, atteignant 37 films en 1996, 45 en 2000, 65 en 2005 et 84 en 2010. Les parts de marché du cinéma argentin, par rapport au cinéma étranger, ont également augmenté de 6,43 % en 1994 à 28,09 % en 2010⁹.

Dès 1995, l'INCAA implante des lois et des modèles d'attribution de fonds afin d'encourager la relève ainsi que la production de films à plus petit budget. Agustin Campero explique, dans son livre *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias* (2008), les objectifs derrière le décret 531/00 de la *Ley de cine* :

Mediante el decreto 531/00, el INCAA puso un límite al monto para créditos y subsidios para que las películas «grandes» no se llevaran todos los fondos que el Estado destinaba al cine, y desde un primer momento se propuso apoyar al cine independiente y estimular las óperas primas». Par le décret 531/00, l'INCAA mit une limite au montant des crédits et des subventions afin que les «grands» films n'accaparent pas tout le financement public. L'institut a ainsi cherché à appuyer le cinéma indépendant et à stimuler la production de premières œuvres¹⁰.

La *Ley de cine* n'a pas seulement eu un impact sur la quantité de films produits, elle a également amélioré les conditions de la production cinématographique et donc rendu possible un important développement de

⁸ CAMPERO, Agustin. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias Extraordinarias*, Buenos Aires, Édition Biblioteca Nacional, 2008. p.30.

⁹ DEPARTAMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, 2011. p.57.

¹⁰ CAMPERO, Agustin. *Nuevo Cine Argentín: de Rapado a Historias Extraordinarias*, Buenos Aires, Édition Biblioteca Nacional, 2008. p. 41. Traduction libre.

nouvelles stratégies ainsi qu'une plus grande liberté créative en permettant une répartition plus large et équitable des subventions gouvernementales.

L'implantation de la *Ley de cine* engendra une transformation au sein des modes de financement et de distribution et eut, par le fait même, un impact direct et concret sur la production cinématographique nationale. Il est donc devenu inévitable d'interpréter les changements formels et stylistiques qui caractérisent le *Nuevo cine argentino* développé dans un système de financement gouvernemental qui mit en place un modèle permettant une plus grande flexibilité artistique.

Émergence des écoles de cinéma. Un second facteur contribua à la formation de ce *Nuevo cine argentino* : l'émergence des écoles de cinéma après la dictature. Les premières écoles de cinéma apparaissent en Argentine dès 1957. Leur existence ne sera par contre que d'une courte durée. Dès 1976, la junte militaire décide de fermer toutes écoles pouvant inciter, voire simplement permettre, l'expression d'un engagement social. Le gouvernement s'attaque non seulement aux écoles de cinéma, mais également à tous les départements universitaires de sociologie et de philosophie. Au retour de la démocratie en 1983, après de longues années de censure, on observe une importante renaissance et un fort essor de la culture en Argentine qui résultent entre autres, en une ouverture massive d'écoles de formations artistiques.

Ce n'est par contre qu'au début des années 1990 que la formation en cinéma s'impose comme la principale porte d'entrée dans l'industrie, supplantant la tradition hiérarchique du plateau de tournage comme lieu unique d'apprentissage cinématographique. La liste de cinéastes diplômés au cours des années 1990 à la Fundación del Universidad de Cine (FUC) ou à l'Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) est longue (Lisandro Alonso (1975 -), Daniel Burman (1973 -), Israel Adrián Caetano (1969 -), Albertina Carri (1973 -), Lucrecia Martel (1966 -), Celina Murga (1973 -), Julia Solomonoff (1968 -), Bruno Stagnaro (1973 -), Pablo Trapero (1971 -)). Tel que souligné plus tôt, une grande majorité des cinéastes de ce *Nuevo cine argentino* appartiennent à la génération X, née entre 1960 et 1979. En 1990, au moment de

cette transformation dans l'enseignement et la formation cinématographique, les cinéastes cités ci-haut avaient tous entre 15 et 24 ans. Ils furent donc les premiers à bénéficier de cet engouement social pour l'éducation cinématographique.

Le *Nuevo cine argentino* se développe durant une période très particulière de l'histoire argentine : la « crise économique de 2001 », une crise économique et sociale qui durera de 1998 à 2002¹¹. Plusieurs éléments menèrent l'Argentine à cette débâcle nationale : l'ultra libéralisme de Menem, l'explosion de la dette extérieure causée entre autres par la parité peso-dollars en 1992, la dépossession des biens de l'État à travers une privatisation massive des entreprises publiques ainsi que la corruption politico-financière en connivence avec plusieurs ministres et gouverneurs de l'État. La crise toucha principalement la classe moyenne qui protesta contre cette politique économique à travers plusieurs grèves de travail et manifestations violentes. Entre 1998 et 2002, sept présidents se succédèrent, le taux de chômage atteignit des statistiques record de 20 % et 14 des 37 millions d'Argentins firent face à des revenus s'abaissant sous le seuil de la pauvreté¹². On peut sans aucun doute affirmer que cette période fut l'une des plus traumatiques de l'Argentine et que, tout comme la dictature militaire, elle influença l'imaginaire collectif et, par le fait même, la production cinématographique. D'ailleurs, comme l'écrit l'historien Gonzalo Aguilar, cette crise se répercuta sur les thématiques et l'esthétique mises de l'avant par les cinéastes durant cette période:

[...] the new cinema has distanced itself most radically from earlier film: in its relationship to the spectator. Open endings; the absence of emphasis and of allegories; more ambiguous characters; the rejection of thesis films; a rather erratic trajectory in the story; zombie characters immersed in what happens to them; the omission of national, contextualizing information; the rejection of the identitarian and political imperatives - all those decisions that, to a greater or lesser extent, can be detected in these films account for the opacity of their stories¹³.

¹¹ On emploie l'année 2001, puisque c'est au mois de décembre de cette année que l'on attribut le point culminant de la crise (soit lorsque le ministre de l'Économie imposa la limite des retraits bancaires à 250 pesos par semaine et interdit les envois de capitaux à l'extérieur du pays). Cette débâcle sociale et économique avait déjà pris forme durant les années 1990 avec la réforme de Menem.

¹² Statistiques recueillies dans « Crise totale en Argentine » paru dans *Le Monde diplomatique* par Carlos Gabetta dans l'édition de janvier 2002.

¹³ AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Cinema*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011. p.20.

Le contexte de production ainsi que la *Ley de cine* protégèrent l'industrie cinématographique de coupures malgré la crise économique sévissant. Il est vrai que l'on peut comprendre et interpréter les fins ambiguës et le manque flagrant de positionnement politique face à la situation (pas de protagoniste ni d'antagoniste distinct comme on en retrouvait dans les films de Bemberg, Solanas et Puenzo dans les années 80) comme symptomatique du fait que les cinéastes étaient, au moment de l'écriture et du tournage, eux-mêmes plongés dans l'incertitude face à l'issue de cette crise économique. Par contre, il faut souligner l'inscription du *Nuevo cine argentino* dans la grande tradition du *Nouveau cinéma latino-américain* qui avait déjà, depuis les années 80, délaissé l'engagement et l'action politique du cinéma pour un virage vers « l'intériorité intimiste ».

La section suivante offre un survol de la tradition cinématographique du *Nouveau cinéma latino-américain* et des fondements institutionnels et esthétiques qui permettra une contextualisation du *Nuevo cine argentino* dans le plus grand éventail cinématographique qu'est ce mouvement continental.

Nouveau cinéma latino-américain : Évolution entre l'extériorité militante et l'intériorité intimiste. Le *Nouveau cinéma latino-américain* prend forme entre les années 1950 et 1960, majoritairement en Argentine, au Brésil et à Cuba, en réponse à la dépendance économique et culturelle du continent. On valorise l'autonomie du continent afin de contrer le sous-développement. C'est durant ces années que l'on voit apparaître la tradition esthétique d'un « hunger cinema » revendiquant la subversion de l'hégémonie hollywoodienne et européenne du cinéma. On assiste alors à la création de documentaires engagés et à la publication de plusieurs manifestes tels que *Hacia un tercer cine (Towards a Third Cinema)* (1969) d'Octavio Getino et Fernando Solanas et *Por un cine imperfecto (For an Imperfect Cinema)* (1969) de Julio García Espinosa. Le *Nouveau cinéma latino-américain* est un mouvement très particulier et bien différent des autres « nouveaux cinémas » qui apparurent après la Deuxième Guerre mondiale.

Contrairement à la *Nouvelle Vague* française ou au *Nouveau cinéma allemand*, l'objectif du *Nouveau cinéma latino-américain* ne s'arrête pas à exprimer un collectif national ou à s'opposer à la machine hollywoodienne commerciale, il possède également un fort ancrage dans le politique. Ana M. López explique cette tradition cinématographique :

[...] the New Latin American Cinema is a political cinema committed to praxis and to the socio-political investigation and transformation of the underdevelopment that characterizes Latin America. It is thus one that cannot be properly understood in isolation from political, social, economic, cultural, and aesthetic forces¹⁴.

En soulignant l'important lien d'interdépendance entre le cinéma latino-américain et les sphères sociales et politiques, López rappelle la centralité de l'adaptation de ce mouvement face aux changements sociaux et politiques de ces pays. L'écrivaine décrit ce cinéma comme un déterminant, une réponse, voire même un catalyseur dans la définition de l'identité collective et de la construction d'une identité nationale. Les années 1980 furent une décennie déterminante pour plusieurs pays latino-américains, que ce soit au Brésil avec la chute de la dictature militaire qui régnait depuis 1964 et qui pris fin en 1985, en Uruguay où après 12 ans de dictature le pays retrouve sa démocratie en 1985 ou encore la chute du dictateur Augusto Pinochet en 1988. B. Ruby Rich observe l'impact de cette ère de changements en Amérique latine sur le mouvement du *Nouveau cinéma latino-américain* :

Just as the earlier development of the movement had its roots in the political climates of the distinct nation-states that pass for a single entity under the misleading term of Latin America, and which do nevertheless have a common unity in spite of their different cultures and histories, so too do the films of the 1980s reflect the political circumstances of the continent at the time of their making. The early 1980s were a time of sweeping change for a number of Latin American countries. [...] Even so, the 1980s were indisputably different from the 1960s, and

¹⁴LÓPEZ, Ana M. « An «other» history: The new Latin American cinema» dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, sous la direction de Michael T. Martin, Wayne State University, Detroit, 1997. p.137.

filmmakers-even those veterans who continued to work and produce films throughout this brief history of the New Latin American Cinema- demonstrated in their narrative strategies that they knew the difference¹⁵.

Les changements notables que mentionne Rich résident entre autres dans une préconisation de la chronique quotidienne plutôt que l'histoire épique à grand déploiement. L'auteure suggère que l'on peut observer une transition au sein du *Nouveau cinéma latino-américain* de l'extériorité vers l'intériorité entre les années 1960 et 1980:

The move from exteriority to interiority holds implications for our sense of individualism and collectivity. [...] The films of the New Latin American Cinema of the 1980s are engaged in the creation, in cinematic terms, of what I would term a "collective subjectivity". They are concerned, nearly obsessed, with a new form of looking inward that offers the possibility of a radical break with the past, with an approach that can put on the screen, now for the first time, the interior world of persons whose lives first reached these same screens, in their stage of struggle, more than thirty years ago¹⁶.

Grâce à cette observation de Rich, on remarque que le cinéma argentin, contrairement aux autres cinémas nationaux latino-américains, n'a pris ce tournant vers l'intériorité qu'au milieu des années 1990, plutôt que durant les années 1980. Une des raisons pouvant expliquer ce décalage par rapport aux autres cinématographies nationales latino-américaines est sans doute le fait que la dictature militaire proscrit tout avancement/développement artistique entre 1976 et 1983 et qu'au retour à la démocratie, Alfonsín et Antín encouragèrent les cinéastes à promouvoir des idées sociales et politiques de façon explicite. Par contre, nous pouvons affirmer que le cinéma post-dictatorial, bien que prenant place entre 1984 et 1989, faisait bel et bien partie de la tradition d'extériorité à laquelle fait référence Rich, lorsqu'elle discute du cinéma politique, ouvertement engagé, des années

¹⁵RICH, B. Ruby. « An/Other View of New Latin American Cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, sous la direction de Michael T. Martin, Wayne State University, Detroit, 1997.p. 281-282

¹⁶ *Ibid.* p. 281.

1960 et 1970. Bien que les années choisies par Rich ne se transposent pas exactement sur l'histoire du cinéma national argentin, il est tout de même essentiel de tenir compte des similitudes entre la cinématographie argentine et le *Nouveau cinéma latino-américain*.

Conclusion. Durant les années 1980, la relation que le cinéma argentin entretient avec la société est homogène et unidirectionnelle. Après de longues années de censure qui ne permettaient que les œuvres propageant l'idéologie de la dictature militaire, les cinéastes profitent au maximum de leur liberté et du pouvoir dénonciateur que leur offre dorénavant le cinéma. Rappelons que le retour de la démocratie, aux yeux du peuple argentin, ne signifiait pas seulement un retour à la liberté d'expression après sept années de dictature, mais constituait également une toute nouvelle institutionnalisation de la culture. En effet, la censure pratiquée par la dictature militaire n'était pas un phénomène nouveau au vingtième siècle pour l'Argentine; pensons aux violentes interventions militaires au cours des années 30 perpétrées par le dictateur José Félix Uriburu, mais aussi à Perón qui, entre 1946 et 1955, avait mainmise sur les secteurs culturels et sur l'accès à l'information par la censure de la presse. Par contre, au milieu des années 1990, les jeunes cinéastes ne se reconnaissent plus dans ce cinéma ni dans son approche face à la politique, ils délaissent le militantisme pour un cinéma davantage personnel se penchant sur des histoires plus intimes.

À travers notre étude, nous avons démontré que dans certains cas il est encore pertinent voire primordial de regrouper des œuvres cinématographiques selon leur provenance et donc d'avoir recours au concept de « cinéma national ». Le cinéma latino-américain, et plus particulièrement le cinéma argentin, démontre l'impact direct que la politique peut avoir sur les œuvres cinématographiques et l'évolution globale d'une industrie financée par des fonds publics.

Parler de l'identité d'une cinématographie nationale à travers l'histoire des politiques culturelles et sociales c'est aussi traiter de la place du cinéma dans une culture. Notre étude a mesuré l'impact de ces politiques à l'échelle de la production cinématographique, mais qu'en est-il de la distribution? Pouvons-nous également

observer un changement dans les modes de consommation ou encore dans la popularité du « cinéma national » qui pourrait coïncider avec les transformations politiques, économiques ou culturelles qu'a connues l'industrie cinématographique argentine?

Le cinéma argentin est un cas fort particulier : il s'inscrit dans une cinématographie continentale (le cinéma latino-américain) où le lien entre le cinéma, le discours politique et l'identité nationale est l'un des plus forts et où l'on peut observer l'une des plus riches traditions de cinéma socialement engagé. Il est également important de souligner que nous n'aurions pas pu faire une telle étude sur un cinéma national dont l'industrie est financée par des entreprises privées comme le cinéma états-unien ou hongkongais. Ceci nous amène à nous poser une question d'ordre plus global : pouvons-nous étudier les cinémas nationaux dont l'industrie est financée par des entreprises privées à travers les mêmes clés théoriques et outils méthodologiques avec lesquels nous approchons un cinéma national financé majoritairement par des fonds publics? La tâche est certes colossale, mais ô combien pertinente à l'étude d'un des arts, qui malgré les avancements technologiques, demeure l'un des plus coûteux et qui, par le fait même, se voit fortement influencé par les politiques culturelles nationales.

BIBLIOGRAPHIE

AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Cinema*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011.

ANDERMANN, Jens. *New Argentine Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2011.

ANTIN, Manuel « El cine que vendrá » dans *La razón*, 26 novembre 1983. p. 5.

APRERA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.

CAMPERO, Agustin. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias Extraordinarias*, Buenos Aires, Édition Biblioteca Nacional, 2008.

DEPARTAMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los Aspectos Económicos y Culturales de la Industria Cinematográfica Argentina*, Buenos Aires, 2011.

« FACELLI, Luis [Entrevue] », Universidad del Cine, Buenos Aires, 5 décembre 2011.

FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*, Sussex, Wallflower, 2007.

GABETTA, Carlos. « Crise totale en Argentine », *Le Monde diplomatique*, Paris, janvier 2002. <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/01/GABETTA/16029>.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICAS Y CENSOS. *Incidencia de la Pobreza y la Indigencia en el Total de Aglomerados Urbanos y Regiones Estadísticas, Primer Semestre 2011*, Buenos Aires, 2011.

LÓPEZ, Ana M. « An “other” history: The new Latin American cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, sous la direction de Michael T. Martin, Wayne State University, Detroit, 1997.

RANGIL, Viviana. *El Cine Argentino de Hoy: Entre el Arte y la Política*, Buenos Aires, Édition Biblos, 2007.

RICH, B. Ruby. « An/Other View of New Latin American Cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, sous la direction de Michael T. Martin, Wayne State University, Detroit, 1997.

ROCHA, Carolina. « Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism » (2009), *Hispania*, vol. 92, No.4, décembre 2009.