

L'histoire des loisirs, depuis le XVIII^e siècle montre clairement qu'on est passé d'une conception étroite, rigide, inexorablement attaché à l'utile, à des pratiques ludiques et dépourvues de toutes considérations morales ou utilitaires.

Nadia Ait Bachir
Université de Caen

Nancy Berthier, *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Paris, Cerf-Corlet, 2005.

Ce livre propose une étude des rapports que tisse l'œuvre de Tomás Gutiérrez Alea avec l'histoire de la Révolution cubaine. Il vient combler ainsi une importante lacune bibliographique en France et permet d'éclairer de façon nuancée et circonstanciée le parcours complexe de l'un des plus grands cinéastes latino-américains de sa génération.

Dans une introduction d'une grande clarté, Nancy Berthier replace le cinéma d'Alea dans ses différents contextes de production : du triomphe de la Révolution et de la création de l'ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) aux successives crispations idéologiques du régime. Elle rappelle à quel point l'œuvre du cinéaste est liée au mouvement révolutionnaire sans jamais lui être aveuglément inféodée. En tant qu'artiste bénéficiant d'un statut particulier, « Titón » a toujours exercé un regard critique (de plus en plus critique au fil des ans) sur les acquis, les contradictions, les réussites et les échecs de la Révolution. A cet art de la critique interne, qui frôle sur la fin le propos contre-révolutionnaire, s'ajoute une véritable recherche esthétique assortie d'une réflexion à la fois pragmatique et théorique sur le langage cinématographique. Paradoxalement, c'est la spécificité même de l'œuvre d'Alea dans le contexte cubain révolutionnaire qui fonde ce que Nancy Berthier nomme son « exemplarité » ou sa « représentativité » en tant que modèle paradigmatique des relations entre cinéma et révolution, et, plus largement, entre cinéma et propagande. Un modèle unique mais à partir duquel peuvent être évalués d'autres filmographies, d'autres parcours de cinéastes, dans des contextes différents. Afin de rendre compte des modalités concrètes de ces relations, l'auteure concentre son analyse sur la façon dont la Révolution traverse onze des douze longs métrages cinématographiques de fiction réalisés entre 1960 et 1995. Est exclu du corpus *Cartas del parque* (1988) dont on comprend plus loin qu'il ne peut se rattacher à la problématique du livre.

Le premier chapitre, « Histoires d'une Révolution » présente, en deux mouvements, l'étude de quatre longs métrages qui mettent en scène la Révolution comme un moment

clé de l'histoire contemporaine cubaine, et ancrent, dans l'imaginaire collectif, un mythe originaire, par le biais de la représentation cinématographique. Le premier mouvement, intitulé « Témoigner », est consacré à *Histoires de la Révolution* (1960) et *Les douze chaises* (1962), films quasiment contemporains de leur contexte référentiel, qui donnent la mesure de l'adhésion et de l'enthousiasme révolutionnaire du cinéaste.

Histoires de la Révolution — premier film produit par l'ICAIC à sortir sur les écrans cubains — revient, à travers trois fictions exemplaires, dans la lignée éthique et esthétique du néo-réalisme italien, sur les luttes qui menèrent à la chute du régime de Batista, et « signe cinématographiquement l'acte de naissance de la société post-révolutionnaire en cristallisant l'image de son événement fondateur » (p. 23). L'auteure montre comment, dès ce film, le cinéaste, tout en exaltant l'esprit révolutionnaire, exprime son refus d'une histoire officielle dans un titre revendiquant la pluralité de l'expérience révolutionnaire et son irréductibilité à un discours unique.

Le second long métrage, *Les douze chaises*, est une comédie aux multiples registres dans laquelle Alea rejette au passage l'esthétique du régime socialiste. L'argument central de la recherche d'un trésor à travers le pays lui permet de montrer, sur un ton léger, les changements opérés par la Révolution, tant dans ses réalisations que dans la modification des rapports sociaux. Le réalisateur y insiste sur les conséquences des mesures révolutionnaires dans la vie quotidienne, mêlant ainsi comédie et fonction documentaire. Nancy Berthier souligne, dès ces deux premiers longs métrages, l'hétérogénéité générique et les multiples influences qui fondent l'éclectisme du cinéma d'Alea, elle y voit une volonté « de ne pas s'enfermer ni de se laisser enfermer » ainsi qu'un « mode de figuration de la Révolution relativement nuancé » (p. 39).

Dans le mouvement suivant, « Penser », elle s'intéresse à la réflexion que les films *Mémoires du sous-développement* (1968) et *Les survivants* (1978) produisent sur la Révolution à dix ans d'intervalle. Elle fait ressortir à quel point, là encore, le réalisateur se refuse à tout discours univoque. Au-delà de l'aspect de recherche esthétique expérimentale de *Mémoires du sous-développement*, le personnage de Sergio, intellectuel bourgeois et désabusé, énonce des doutes dont la portée n'est pas exempte d'ambiguïté. Les interrogations du personnage-narrateur ne sont, en effet, pas présentées comme illégitimes, et le fait qu'Alea lui-même interprète, dans son film, le rôle d'un ami du protagoniste, en dit long sur la position critique qu'il adopte de l'intérieur de son engagement politique.

L'analyse du double niveau de lecture contradictoire que propose, dix ans plus tard, la comédie grinçante, *Les survivants*, permet de mesurer l'ambivalence de son positionnement. En effet, la mise en scène de la résistance autarcique d'une famille bourgeoise accrochée à ses valeurs face aux bouleversements de la Révolution n'est pas sans évoquer la crispation de la politique cubaine vis-à-vis de l'extérieur.

Le deuxième chapitre, « Histoire et Révolution » est consacré aux films historiques et à la façon dont s'articule, à partir de la réécriture de l'histoire, une réflexion sur la société contemporaine. Dans *Cumbite* (1964) s'engage, dans un contexte haïtien, un questionnement autour de la négritude, depuis le cadre manichéen d'une « mini révolution » à l'intérieur d'un village divisé en deux clans antagonistes. Situé hors de Cuba et en 1940, l'argument n'entre pas moins en résonance explicite avec la situation du pays et son histoire récente. Avec *Una pelea cubana contra los demonios* (1972) dont l'action se déroule au XVII^e siècle, Alea s'essaie, pour la première fois véritablement, à la reconstitution historique. De son propre aveu la tentative n'est pas satisfaisante et constitue une sorte de brouillon de l'un de ses films les plus aboutis, *La dernière cène* (1976), où le retour sur les origines et les effets du colonialisme apparaissent comme fondements de l'histoire contemporaine de l'île. Dans *Una pelea cubana contra los demonios*, les parallélismes entre passé et présent se manifestent de façon beaucoup plus explicite et versent à plusieurs reprises dans la démonstration didactique bien qu'on puisse y trouver aussi en germe une mise en garde contre toute forme de dérive fanatique dans une période de « montée en puissance d'un climat de répression et d'intolérance » (p. 77). *La dernière cène* reprend de manière à la fois plus nuancée et percutante la critique de l'utilisation d'un dogme religieux dans l'imposition et le maintien d'un mode de domination colonial et exclavagiste. Le film démontre, avec une grande finesse, les mécanismes à l'œuvre dans la dialectique maître/esclave sans diaboliser l'un ni idéaliser l'autre, tout en pointant l'ambivalence du discours religieux.

Dans le troisième chapitre, « Vivre la Révolution », l'auteure réunit quatre films (*La mort d'un bureaucrate*, *Jusqu'à un certain point*, *Fraise et chocolat* et *Guantanamo*) qui n'envisagent plus la Révolution comme rupture et métamorphose d'une société, mais dans son installation au quotidien et ses possibles effets pervers. L'intérêt pour l'histoire cède le pas, dans ces films, à une observation critique du présent qui relève chez Alea d'une volonté de participation active à la construction de la société révolutionnaire et d'une conscience très claire des contradictions inhérentes à la mise en pratique d'un idéal. Toutefois, Nancy Berthier met en garde le lecteur contre la tentation d'y voir un cinéma d'opposition car, si le dernier opus du cinéaste « atteint un point limite dans la pratique critique » (p. 97), celui-ci est l'aboutissement d'un lent cheminement qui rend compte, sur une trentaine d'années, de l'évolution de la société cubaine post-révolutionnaire.

La mort d'un bureaucrate (1966), chef d'œuvre d'humour noir, prend pour cible principale une bureaucratie kafkaïenne héritée de l'administration antérieure à la Révolution mais que celle-ci n'a fait que renforcer. Y est également soulignée la permanence d'une société de classes où les privilèges et le pouvoir sont détenus par une nouvelle oligarchie : celle des hauts fonctionnaires. Cependant, Nancy Berthier insiste sur les dangers d'une interprétation trop rapide des enjeux du film et rappelle que, malgré les malentendus qu'il

a suscités, sa portée critique n'en fait pas un film contre-révolutionnaire. Au contraire, il s'inscrit « dans le cadre général d'une lutte contre la bureaucratie livrée depuis les plus hautes instances du pouvoir » (p. 108) et « mérite pleinement à ce titre d'être qualifié de film de propagande » (p. 110).

Après une vingtaine d'années et plusieurs films, *Jusqu'à un certain point* (1983) s'attaque au machisme séculaire que la Révolution n'a pas su enrayer et qui perdure dans toutes les strates de la société. A partir d'une approche métacinématographique lui permettant d'inclure des fragments documentaires à l'intérieur de la fiction, le film s'engage dans un discours métacritique qui n'épargne pas le paternalisme d'État et pose, au-delà de la question de l'émancipation féminine, celle de la liberté en général. Mais c'est dans *Fraise et chocolat* (1993) et *Guantanamo* (1995) que cette interrogation se fera plus prégnante, notamment à travers la question de l'homosexualité pour le premier. L'auteure replace opportunément ces longs métrages dans leur contexte biographique (la maladie) et historique (la « période spéciale » consécutive à l'effondrement de l'Union Soviétique) afin de les considérer comme des films testamentaires, des films bilans (d'une vie, d'une carrière cinématographique, d'un engagement politique). A travers la réhabilitation de la figure de l'homosexuel, le premier pose clairement la question de l'altérité qui, au-delà de son aspect le plus visible (la sexualité) touche également au domaine de la croyance religieuse, des goûts culturels et des convictions politiques. Tout cela s'exprime dans la confrontation entre les deux protagonistes par le biais de dialogues qui deviennent « un lieu d'échange, d'acceptation de l'autre et de transformation de soi » (p. 138) et fondent une réflexion plus globale sur la différence qui remet en cause le système d'opposition conflictuel cubain habituel (pour ou contre la Révolution).

Assumant pleinement la filiation avec *La mort d'un bureaucrate*, *Guantanamo* renoue, trente ans plus tard, avec la critique d'une bureaucratie qui n'apparaît plus cependant comme une survivance de l'ancien régime mais comme « un des éléments consubstantiels de la société post-révolutionnaire » (p. 150). Le bureaucrate (Adolfo) n'y est plus un petit bourgeois borné mais une graine de dictateur dissimulant sa soif de pouvoir derrière l'application intransigeante des principes révolutionnaires. Mais, au-delà de ce personnage, le film enregistre sans concession la faillite de la société révolutionnaire : un quotidien marqué par les restrictions, la dégradation des conditions de vie, le marché noir, la corruption, l'hypocrisie des responsables visant à préserver leurs privilèges... Il dresse le constat sans ambiguïté que « les origines du dysfonctionnement de la société contemporaine sont internes à cette dernière » (p. 150), et le cinéaste la condamne littéralement au déluge dans la séquence finale.

Dans sa brève conclusion, Nancy Berthier reprend le qualificatif de « révolutionnaire difficile » attribué par Alfredo Guevara à l'artiste lors de son éloge funèbre. « Difficile » parce que, sans cesser d'être révolutionnaire, son œuvre déplace constamment les

limites de la critique et échappe à toutes les tentatives de récupération : dissident pour les uns, propagandiste pour les autres, le cinéaste fournit dans ses films des armes aux adversaires des deux bords sans jamais se rallier inconditionnellement à aucun. Le grand mérite du livre de Nancy Berthier est de démontrer de façon convaincante la grande complexité d'une œuvre qui, comme toute œuvre authentique, demeure irréductible à une interprétation monolithique.

Pascale Thibaudeau
Université Paris 8

Enrique Fernández Domingo, *Le négoce français au Chili (1880-1929)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006, 362 p., bibliogr., tab.

À la fin du XIX^e siècle se produit dans les pays du cône sud d'Amérique latine, la lente éclosion des Etats nations. Au début du XX^e siècle, la vie politique des Etats reste encore largement dominée par les mœurs du siècle précédant malgré des signes de mutations. Ils adoptent la pensée libérale, idéologie empruntée à l'Europe plus par mimétisme que par conviction. Le droit de vote y est réservé à une poignée de citoyens actifs et propriétaires. Le système présidentiel donnait au président élu de larges pouvoirs. Le secteur des services restait le domaine privilégié de la spéculation étrangère : construction des infrastructures, travaux publics. La plupart des grands travaux étaient conduits par des entrepreneurs à l'esprit positiviste. Les centres des grandes villes présentaient un aspect victorien ou haussmannien, manifestant ainsi le souhait d'être vitrines de la modernité. L'apogée du modèle exportateur agro-minier et l'essor de l'agriculture d'exportation placent l'économie de la région sur le marché mondial et attirent les capitaux étrangers contribuant à l'intensification des échanges internationaux. L'ouvrage d'Enrique Fernández s'inscrit dans ce contexte historique. L'auteur s'intéresse à la période 1880-1929 au Chili. Il s'agit d'une période définitoire à plus d'un titre et le choix de l'histoire du négoce français au Chili permettra d'en apprécier l'importance. En effet, la crise qui débute en 1929 aura des conséquences décisives en Amérique latine : l'arrêt brutal des exportations vers l'hémisphère nord a tout d'abord induit dans les principaux pays une mutation industrielle durable entraînant la substitution des importations.

C'est à cette période donc, que l'auteur retrace l'histoire du négoce international français au Chili. Dès l'introduction, il explique sa préférence pour l'expression « négoce international » plutôt que « commerce international ». À l'instar d'Olivier Pétré-Grenouilleau, il estime que « négoce international ajoute à l'aspect statistique et quantitatif une dimen-