

« Approcher l'insaisissable vérité » : entretien avec Pedro Chaskel autour de ses documentaires cubains

Ignacio Albornoz Fariña*

Né en Allemagne en 1932, Pedro Chaskel Benko est un réalisateur, monteur et opérateur de prises de vues chilien, figure fondamentale dans l'émergence de ce que l'on appellera plus tard *Nouveau Cinéma Chilien*. Entre 1964 et 1972, Chaskel réalisa six films, principalement des moyen-métrages, toujours au sein du Département de Cinéma de l'Université du Chili, dont il fut l'un des directeurs. Ces films, dont *Témoignage* (1969), *Ce n'est pas le moment de pleurer* (1971), *Ils vécurent ici* (1964), *Avortement* (1965) et *Il était une fois* (1965), portaient tous sur des thématiques sociales et mêlaient à parts égales dénonciation et témoignage.

Après le coup d'état du 11 septembre 1973, Chaskel, alors directeur du Département de Cinéma de l'Université du Chili, fut congédié par les autorités militaires et dû quitter le pays. Ses pérégrinations, après un court séjour en Argentine, le conduisirent à Cuba, où il travailla pour l'ICAIC (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques), d'abord comme monteur puis comme réalisateur. C'est précisément au sein de l'ICAIC qu'il réalisa, entre 1979 et 1983, les six films documentaires que cet entretien voudrait présenter : *Des yeux comme mon père* (1979), *Dépêche du Chili* (1979), *Qu'est-ce que... ?* (1980), *Une photo parcourt le monde* (1981), *Bâtisseur chaque jour, camarade* (1982) et *Che, aujourd'hui et toujours* (1983).

De retour au Chili en 1983, Chaskel continua son labeur documentaire avec des courts-métrages à portée politique tels que *Nous sommes +* (1985) et *Pour la vie* (1987), tous les deux co-réalisés avec Pablo Salas. Il intègre ensuite, en 1985, l'équipe de production de l'émission de télévision *Au sud du monde*, pour laquelle il réalisa, monta et écrivit quelques-uns de ses plus beaux épisodes. Dans les années 1990, avec l'avènement de la démocratie, il co-réalisa, avec Gastón Ancelovici et Jaime Barrios, le documentaire *Neruda dans le cœur* (1993). Plus récemment, il a réalisé le documentaire *De vie et de mort : témoignages de l'opération Cónдор* (2015).

En tant que monteur, Pedro Chaskel a participé à des projets emblématiques de la cinématographie chilienne. En 1969, il monta pour Miguel Littin

* Doctorant. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Laboratoire ESTCA, Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel. 93526, Saint-Denis, France. E-mail : i.albornoz.fa@gmail.com

Le chacal de Nahueltoro et collabore aux côtés de Patricio Guzmán, à partir de 1975, dans le montage de *La Bataille du Chili*, qui s'étend sur plus de trois ans dans les locaux de l'ICAIC.

Ignacio Albornoz Fariña : Cher Pedro, merci d'avoir accepté de réaliser cet entretien. La revue *Doc On-Line* prépare actuellement un numéro intitulé « Révolution cubaine et documentaire – 60 ans », pour lequel je tenais à m'entretenir avec vous au sujet des films documentaires que vous avez réalisés à Cuba, en tant qu'exilé politique du régime d'Augusto Pinochet. Commençons par le rappel de quelques données biographiques. À quand remontent vos rapports avec le cinéma cubain ? Quand et comment êtes-vous arrivé à La Havane ? Quelles furent les conditions de votre départ et celles de votre arrivée ?

Pedro Chaskel : Mon rapport avec les cinéastes cubains remonte aux années 1960, quand j'étais directeur de la Cinémathèque de l'Université du Chili (peu après j'ai été le directeur de son Département de Cinéma). Dans le cadre des deux festivals internationaux de cinéma de Viña del Mar (1967 et 1969), nous avons eu le privilège de rencontrer Alfredo Guevara, principal dirigeant de la cinématographie cubaine et président de l'ICAIC. Nous avons également fait connaissance avec Saúl Yelín, responsable des affaires étrangères de l'ICAIC, et avec Julio García Espinosa, qui deviendrait plus tard notre interlocuteur officiel pendant le montage de *La Bataille du Chili*. Nous avons par la suite maintenu un échange permanent d'informations et de films, en particulier de documentaires. Ces activités, comme tant d'autres, ont été violemment interrompues après le coup d'état du 11 septembre 1973. D'ailleurs, tout le personnel a été congédié. Le Département, quant à lui, a été fermé.

À cette période, on vivait constamment sous l'emprise de la terreur : c'était le temps des assassinats, des exécutions sans procès, des tortures, des disparitions. Les cinéastes n'ont pas été épargnés. Le jour même du coup d'état, Hugo Araya, opérateur de prises de vues et artiste aux talents divers, a été abattu dans les locaux de l'université. Il n'avait pas entendu l'ordre d'un militaire en service... Les forces de l'ordre ont arrêté aussi Patricio Guzmán et l'ont envoyé au Stade National, qui faisait alors office de centre de détention, d'interrogation et de torture. Carmen Bueno (actrice) et Jorge Müller (opérateur) ont été arrêtés en 1974 et demeurent disparus jusqu'à aujourd'hui. Dans ce contexte, la plupart des cinéastes ont dû s'exiler, surtout en Europe.

Personnellement, j'avais l'intention de rester au Chili malgré tout. On m'a toutefois conseillé de quitter le pays à maintes reprises, l'argument étant que je risquais ma vie si je restais : j'étais, après tout, l'auteur de documentaires tels que *Nous vaincrons* et le directeur d'un département de cinéma très à gauche.

Je pouvais, on m'a dit, être plus utile à l'étranger qu'au Chili. Aujourd'hui je réalise que ces conseils m'ont très probablement sauvé la vie.

Concrètement, j'ai quitté le Chili le 28 novembre 1973 à bord du train transandin en direction de Buenos Aires. Je m'en souviens car c'est la date de l'anniversaire de Paula, ma fille. J'ai passé au moins deux mois chez mon grand ami Humberto Ríos, documentariste bolivien résidant en Argentine, malheureusement décédé en octobre 2014.

Si je ne m'abuse, c'était dans le courant du mois de janvier que j'ai reçu un message de Patricio Guzmán. Il m'y parlait d'une offre des cubains, qui allait résoudre tous les problèmes : on allait monter *La bataille du Chili* à l'ICAIC. N'ayant pas de vol direct entre le Chili et Cuba, j'ai dû rejoindre ma femme, Fedora, et mes enfants à Lima. Grâce au soutien de l'ambassade cubaine nous avons continué ensuite vers La Havane. C'était début 1974.

Une fois à Cuba, nous avons été accueillis par les gens de l'ICAIC. Avec Patricio, nous nous sommes attaqués au montage de *La bataille*, ce qui a été pour moi une expérience passionnante. Je me souviendrai toujours, avec gratitude, de la générosité avec laquelle nous avons été accueillis, Patricio et moi. Pendant les trois ans qu'a duré le montage, nous avons été assistés constamment par le personnel et il nous a été donné accès à toute l'infrastructure : salle de montage, laboratoire, etc.

Voilà pour ce qui est du travail. Sur le plan familial, nous avons été rapidement logés, et nos enfants ont été placés dans une école pour poursuivre leurs études. On nous a fourni aussi une assistance médicale. Tout ceci nous a permis de nous concentrer exclusivement sur le montage. Je crois qu'il aurait été très difficile, voire impossible, d'obtenir des conditions de travail aussi confortables ailleurs. Ces aides ont été octroyées de façon totalement gratuite, à la suite d'une décision de l'Etat cubain. En fait, il n'a jamais été question que l'ICAIC perçoive des rétributions économiques en échange de toute leur aide, même quand il s'est agi de faire circuler le film à l'étranger. Cela n'a été qu'un des nombreux gestes de solidarité de la Révolution Cubaine avec la Résistance Chilienne.

Aussitôt le montage de *La bataille* terminé, nous nous sommes réunis avec les dirigeants de l'ICAIC. Alfredo Guevara nous a parlé de la suite, telle qu'il l'envisageait : si nous le souhaitions, a-t-il dit, nous pouvions partir. Or si nous voulions rester, il nous proposait d'être affectés à l'équipe de l'ICAIC en tant que réalisateurs. Patricio, lui, a décidé de partir en Europe. Moi, je suis resté. L'idée de devenir réalisateur au sein de l'ICAIC me semblait un défi fort intéressant : le documentaire cubain jouissait alors d'un grand prestige international.

IAF : En vous lisant, je me demande comment votre intégration à la vie cubaine s'est faite concrètement, sur les plans autant professionnel, personnel qu'idéologique. Pourriez-vous nous en parler ?

PC : Mon intégration à la vie quotidienne cubaine s'est faite une fois que nous avons fini le montage de *La bataille du Chili*, qui s'est étendu sur trois ans, avec des journées de travail qui duraient parfois dix heures, surtout pendant les premiers mois. Mon premier travail à Cuba a donc été le montage de *La bataille*, et ce que j'ai connu le mieux, durant ce temps, c'était les quatre murs de la salle de montage. Mon plus grand défi à cette période a été le *domptage*, c'est-à-dire la maîtrise de la monstrueuse table de montage soviétique 16 mm dont nous nous servions, la seule à travailler ce format à l'ICAIC.

Mon itinéraire journalier était simple : je prenais le bus chaque matin et descendais près de l'ICAIC, quartier d'El Vedado, à l'intersection des rues 23 et 12. Peu de temps après, Fedora s'est intégrée elle aussi à l'ICAIC, en tant que chercheuse et assistante de réalisation. C'est à ce titre, d'ailleurs, qu'elle a participé à tous mes documentaires. Je considère, somme toute, que l'intégration a été facile, bien que mon apparence de « petit blond aux yeux bleus » m'ait joué parfois des mauvais tours (en réalité je suis plutôt chauve et mes yeux sont gris).

En ce qui concerne mon retour à la réalisation de documentaires, tout s'est déroulé naturellement. Le travail acharné de *La bataille*, ainsi que la qualité du résultat final, me faisaient jouir d'un certain prestige auprès des autres documentaristes de l'ICAIC.

Si mon souvenir ne me trahit pas, la méthode habituelle de production de documentaires était la suivante : on soumettait un projet, ou parfois même une idée (cela m'est arrivé deux ou trois fois). Aussitôt cette idée acceptée, on commençait par élargir la recherche initiale, ce qui incluait, le cas échéant, la confection d'un scénario et d'un possible plan de tournage. On établissait ensuite les dates de tournage selon les disponibilités du matériel et du personnel. En général, on filmait en 35 mm avec des caméras Arriflex.

Je n'ai jamais entendu parler de documentaires de commande, mais il devait y en avoir. Je n'ai pas entendu non plus parler de projets refusés, mais il a dû y en avoir aussi. Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour deviner les causes possibles d'un refus : facteurs économiques, difficultés de production ou brouilles politiques de tout type. Bien que je n'aie jamais été au courant de ce type de décisions, dans les sphères artistiques, tout le monde savait que l'ICAIC était une sorte d'îlot libertaire par rapport à d'autres organismes publics.

En termes idéologiques, à l'ICAIC, je me suis vu confronté au dilemme suivant : qu'est-ce que je veux ou dois faire, en tant que cinéaste engagé, dans ce pays qui nous a accueillis de la sorte ? J'ai finalement conclu que rien ne me poussait à renoncer à ma vision critique de la réalité. Au contraire, si j'étais là, c'était justement pour contribuer à ma façon, aussi modestement que ce soit, à la réalité cubaine, en en donnant ma vision personnelle.

IAF : Dans *Des yeux comme mon père* (1979), votre premier film cubain, vous demandez à des enfants issus de l'exil de donner un témoignage au sujet de leur vie à Cuba. Ce qui frappe d'abord est l'aisance avec laquelle les enfants s'adonnent à leurs récits, ainsi que leur lucidité. On est très étonnés aussi d'y découvrir un ton de tendresse, ostensible même dans la manière dont vous filmez leur visage. Loin d'être pesant, le film s'avère gracieux, voire drôle à certains moments. D'où vient l'idée du film ? Comment s'est faite la sélection des témoins ? Comment avez-vous abordé le montage et la musique ?

PC : Je suis un réalisateur avec une sorte d'inspiration à retardement. Les thématiques de mes documentaires s'appuient très souvent sur les trouvailles d'autres personnes. Cela a été le cas pour *Des yeux comme mon père*, dont l'idée a émergé pendant quelques conversations que j'ai eues avec ma femme Fedora et Silvia Eloísa (la Negra), une amie de la famille. Ce sont elles qui ont apporté les éléments principaux.

Avec ce film, je cherchais à savoir comment les enfants se sentaient dans ce nouveau cadre de vie, ce qu'ils en pensaient. Comment pouvaient-ils être heureux après tout ce qu'ils avaient vécu (parents assassinés, amis disparus, clandestinité) ? Le film portant fondamentalement sur des garçons et des filles nés, comme moi, à l'étranger, il s'agissait aussi pour moi d'une manière d'accéder graduellement à la réalité cubaine.

Je dois avouer que je n'étais pas très conscient au moment du tournage du traitement peu frontal auquel vous faites référence. Rétrospectivement, je vois que c'est précisément en raison de ce caractère indirect, cette préoccupation pour la candeur, la spontanéité et la vérité que le documentaire acquiert toute sa puissance de dénonciation. Au fond, par leur seule présence, ces enfants élevaient un cri d'accusation contre les régimes dictatoriaux qu'ils avaient fuis.

Pour ce qui est de la sélection des intervenants, il n'y a pas eu d'audition à proprement parler. Tous les enfants habillés en uniforme venaient du lycée « Solidarité avec le Chili » ; ils avaient tous le même âge. Les autres, c'étaient les enfants des voisins et voisines du quartier, des fils et filles d'amis qui allaient dans des écoles pas loin d'Alamar.

Si mon souvenir est exact, les entretiens en groupe ont été filmés dans deux lieux différents : l'un en plein air, dans un parc que nous connaissions

bien, et l'autre dans le salon de notre appartement d'Alamar (troisième étage, une pièce de 16m²). L'étroitesse de l'espace (nous avons utilisé deux caméras pour cette séquence), la confiance, le bon esprit d'équipe et l'impeccable gestion de Fedora auprès des enfants, ont certainement contribué à créer une atmosphère détendue. L'ordre des questions a été un facteur décisif. Le fait d'avoir commencé par leur demander comment ils s'imaginaient Cuba avant d'arriver, quand ils étaient « petits », a donné lieu à des réponses assez drôles qui ont établi un climat de confiance.

Hormis l'invitation personnelle de Fedora, il n'y a eu aucun travail préalable avec les enfants. D'ailleurs, c'est elle aussi qui a posé les questions (que nous seuls connaissions), en les adaptant sciemment à mesure que les enfants répondaient. J'ai oublié de dire que Fedora était professeure de collège, diplômée de l'Université du Chili. Elle s'est acquittée de cette tâche, avec beaucoup de succès auprès de ses élèves, jusqu'en 1973.

Concernant le montage, le but général était de valoriser la candeur, la transparence et la tendresse ; le charme que, malgré leurs souvenirs traumatiques, dégageaient ces garçons et ces filles. L'important était finalement de leur donner la parole : c'était mon seul critère. Fidèle à ma méthode, j'ai écarté toute idée préconçue et me suis astreint à visionner sans cesse le matériel filmé, puisque l'ICAIC nous le permettait. Il y avait quelques heures de rushes. Nous avons défini quelques « blocs » indispensables : les deux entretiens collectifs, l'assemblage – que j'appellerais poétique – de la carte géante de l'Amérique Latine (dirigé *in situ* par Silvia, la Negra), les flâneries de quelques-uns des garçons en bord de mer ou dans les rues de La Havane, les activités musicales à l'école, etc. Les dessins commentés ont joué un rôle important : parfois ils disaient plus que les paroles.

En général on ne prête pas beaucoup d'attention à la musique, mais dans ce cas il convient de la souligner. Elle a été composée spécialement pour le film par le cubain Juan Márquez et interprétée par l'Orchestre Symphonique Nationale de Cuba. Pour moi, le fait de disposer d'un compositeur et d'un Orchestre Symphonique a été un luxe incroyable. En quelques lignes, notre méthode de travail était la suivante : je sélectionnais et mesurais les passages, nous les visionnions ensemble et échangeons ensuite quelques idées à propos de l'instrumentation et du climat émotionnel qui nous semblait plus pertinent.

Quand je recevais la musique enregistrée par l'orchestre (je n'en reviens toujours pas !), je la confrontais immédiatement avec ce que j'avais filmé. Il va sans dire que j'ai toujours été surpris par les effets tout à fait mystérieux que faisait émerger cette conjonction entre musique, et par musique j'entends aussi le silence, et image. Le mystère est tel que, parfois, ce qui avait été composé

pour un passage spécifique finissait par en accompagner un autre. Tout ce que Juan a composé je l'ai pourtant utilisé ; rien n'a été jeté à la poubelle. Si par hasard il me lit, j'en profite pour le saluer cordialement. Cela fait des années qu'il habite en Espagne, je crois.

IAF : En 1979, vous montez le moyen-métrage *Dépêche du Chili*. Tourné de manière clandestine en 1978, le film cible les principales activités des femmes de l'Association Chilienne de Familles de Détenus-Disparus. Il s'agit d'une des premières instances cinématographiques de résistance produites au Chili. Le film fut pensé d'abord pour la circulation internationale, d'où son titre. Quel était, d'après vous, l'objectif de ce film ? Avez-vous contribué à la réalisation, ou vous êtes-vous tenu exclusivement au montage ?

PC : Pour *Dépêche*, les buts du tournage et du montage sont clairs : d'un côté, il s'agit de dénoncer les crimes de la dictature, spécialement ceux qui se réfèrent à la disparition de personnes arrêtées par des agents des services secrets. De l'autre, nous cherchions à renforcer la dénonciation en la contrastant à la vigueur morale, la noblesse et le courage de tous les membres de l'Association de Familles de Détenus-Disparus.

L'idée du film découle de la décision d'un groupe de cinéastes chiliens qui ont assumé le risque de rester dans le pays après le coup d'état. Ils ont osé tourner clandestinement afin de montrer ce qui se passait au Chili. J'ai intégré cette œuvre collective en assumant la suite d'un travail déjà réalisé partiellement, que j'ai agrémenté d'une introduction et d'un scénario. Tout cela grâce au soutien solidaire de l'ICAIC.



Je dois vous avouer, au passage, qu'une de vos questions m'a un peu troublé. Je ne sais pas très bien comment y répondre. Vous me demandez si j'ai contribué à la réalisation ou « si je me suis juste limité au montage ». Le montage, surtout dans le documentaire, est une partie inaliénable de la réalisation : le film documentaire, en effet, se construit au moment du montage, beaucoup plus que le film de fiction. De ce fait, ma réponse est affirmative : je me consi-

dère, à juste titre, comme un des réalisateurs de ce film. C'est peut-être parce que j'ai toujours été – à une exception près – le monteur de mes propres documentaires, mais j'ai tendance à assumer la direction des films que je monte, ce qui dans ce cas était une nécessité, étant donné l'absence *de facto* des réalisateurs au montage.

Je ne sais pas exactement comment le matériel m'est parvenu, mais je crois avoir compris à l'époque qu'il avait d'abord été envoyé en Espagne. Il me semble qu'il y a été développé, copié et envoyé ensuite à l'ICAIC. Si mon souvenir ne me trahit pas, il n'était accompagné d'aucun type d'instruction. Je savais toutefois qui étaient les auteurs principaux (Carlos Flores, Jaime Reyes, José de la Vega, José Roman) ; ou peut-être que je l'ai appris plus tard... Ce qui est certain c'est qu'on a fini par me rendre le matériel afin que je voie ce qu'on pouvait en faire. C'est comme ça que le film est devenu, dans la pratique, une co-production entre le Chili et Cuba.

La première étape a consisté à obtenir une copie 35 mm à partir de l'original en 16 mm, afin de pouvoir le travailler avec les équipements de l'ICAIC (heureusement, la table de montage soviétique que nous avons utilisée pour *La bataille* était déjà au placard). Je me souviens de l'émotion et de l'humilité qui m'ont envahi lorsque j'ai visionné les rushes, qui ne dépassaient pas les 30 ou 40 minutes. Mon projet était d'être le plus fidèle possible aux intentions de mes camarades chiliens. Et cela, je dois l'avouer, n'a pas été difficile, car il y avait des ensembles assez définis, comme la grève de la faim, le groupe de musique, le jeu avec les enfants, les dessins, etc. L'important, en somme, c'était de les structurer en leur octroyant un début et une fin, pour que le film fonctionne comme récit, en mettant l'accent sur la capacité de résistance, parfois même joyeuse, des membres de l'Association.

Nous nous sommes aperçus cependant qu'il manquait une contextualisation, en vue de la projection du film auprès de publics un peu moins informés. C'est alors que nous avons pensé à ajouter une introduction, en nous servant de photographies et de coupures de journaux. Nous avons employé pour cela, principalement, des images issues de publications autour de questions humanitaires ou de droits de l'homme.

Quant aux textes, ceux de l'introduction ont été enregistrés par l'acteur chilien Nelson Villagra. En outre, nous essayions d'accorder une plus grande visibilité à ce qui venait de l'« intérieur » du pays ; le reste des commentaires (lus par ma femme Fedora) ont donc été tirés directement des documents internes de l'Association. Le titre, quant à lui, s'inspire des *Recados* de Gabriela Mistral. Il a été choisi une fois le documentaire terminé.

IAF : Vous avez ensuite réalisé un court-métrage appelé *Qu'est-ce que... ?* Il s'agit d'un film-sondage. Vous y juxtaposez les réponses plus ou moins informées de différentes personnes, lesquelles essaient d'expliquer ce que des mots tels qu' « éviction, chômage, mendiant ou race » veulent dire. Comment vous est venue l'idée ? Comment ce film reflétait-il la situation socio-politique de Cuba ? Croyez-vous qu'il s'agit d'une œuvre peut-être trop optimiste ? Pourquoi avez-vous choisi de donner une si grande importance aux réponses des enfants ?

PC : *Qu'est-ce que... ?* est une sorte d'expérience dont les aspects intéressants dépendent de la manière dont on l'aborde. L'idée de base consistait à demander à des jeunes gens, grandis avec la Révolution, de nous expliquer des situations, des personnages et des faits que l'on synthétisait en quelques mots, et que nous savions éradiqués. Nous partions du principe que la plupart des jeunes n'allaient probablement pas connaître la définition de ces mots-là, ou, dans tous les cas, s'ils la connaissaient, ils en donneraient un avis négatif. Le fait qu'un garçon n'ait jamais vu un mendiant dans les rues de La Havane, qu'il sache ce que le mot veut dire seulement parce qu'il a vu *Le prince et le pauvre* à la télé, ça disait quelque chose...

Je visais surtout un public international, pour lequel ce documentaire-enquête serait une manière de démontrer qu'à Cuba, à l'époque (mai 1980), il n'y avait pas de mendiants, de chômeurs, d'évictions, de jeux de hasard. Il m'intéressait également de montrer que cette nouvelle génération se trouvait au-delà de certains préjugés raciaux : les jeunes ne voyaient aucun inconvénient à la présence d'une population noire et ils refusaient même, indignés, qu'on leur pose la question « qu'est-ce qui est mieux pour un pays, plus de noirs ou plus de blancs ? ». Effectivement, l'enquête a été réalisée dans une période où les conditions de vie des cubains s'étaient améliorées considérablement, et leurs réponses en témoignent.

Mes collègues cubains ne voyaient pas de sens à ce documentaire-enquête qui leur semblait une évidence. Pour eux, l'aspect novateur se trouvait plutôt dans cette manière libre d'aborder les gens pour un entretien, sans aucune préparation, sans savoir comment, ou avec quel degré de précision, ils allaient répondre. Notre opérateur était émerveillé.

Il y a encore un autre aspect du film qui peut mériter d'être soulevé (c'est Manolito Pérez, cinéaste cubain, qui me l'a fait remarquer). Je parle de sa dimension de catalogue, d'inventaire de la gestuelle des jeunes cubains de l'époque. Cet aspect, il me semble, prévaut de loin sur le mécanisme quelque peu intellectuel dont je me suis servi pour aborder les passants.

IAF : Votre film suivant, *Une photo parcourt le monde* (1981), est une de vos œuvres les plus célèbres. Il s'agit d'un essai audiovisuel, un inventaire iconographique, où vous étudiez les multiples métamorphoses d'une image-icône : *Guerrillero heroico*, le portrait du Che Guevara réalisé par Alberto Korda en 1960. Pourriez-vous évoquer les conditions de production de ce court-métrage ? Pourriez-vous nous parler ensuite du procédé de fonds enchaînés de la deuxième partie du film ? Pourriez-vous nous raconter comment s'est déroulé le travail de documentation ?

PC : J'ai toujours refusé ce qu'on appelle « le culte de la personnalité ». Or, ayant réalisé moi-même trois films autour de la figure du Che, je ne suis pas le mieux placé pour en parler. J'assume toutefois la responsabilité et ne peut que dire, pour ma défense, ce qui suit : *Une photo parcourt le monde* porte sur une photographie, et donc sur un symbole ; *Bâtitteur chaque jour* montre des ouvriers qui, par leurs souvenirs, recomposent l'image d'un dirigeant idéal : un modèle nécessaire, certes, mais un modèle absent ; quant à *Che, aujourd'hui et toujours*, le titre porte en lui les mots « aujourd'hui » et « toujours ». Ces termes résument mon postulat : le message est plus important que la personne qui nous le transmet.



Je dirais qu'à Cuba, on ne vient pas au Che. C'est plutôt l'inverse : il vient vers vous, à votre rencontre, et pas seulement sous forme d'image. Rappelons qu'il est déjà présent dans la devise des jeunes pionniers (« nous serons comme le Che ») et que son visage, gigantesque, regarde les passants de la Place de la Révolution. D'ailleurs, face à un dilemme quelconque, les cubains affirment souvent : « si le Che était là, ça ne se passerait pas comme ça ».

Je suis arrivé à la figure du Che à travers la photo de Korda. J'étais curieux et voulais rencontrer son auteur, qu'il me raconte les détails de cette prise de vue, ainsi que l'histoire ultérieure. Avec Fedora, nous avons plongé dans les ar-

chives de l'ICAIC et de Presse Latine. Nous cherchions toutes les reproductions de la photo, qui était d'ailleurs partout : dans des journaux, dans des revues, sur des pancartes, des affiches, des drapeaux. Cette abondance m'a fait réaliser que j'avais peut-être quelque chose d'important entre les mains.

Par la suite, nous sommes tombés sur des films d'actualités montrant des manifestations de rue de toute sorte : manifs de jour, de nuit, où l'on courait, où l'on marchait. Dans ces films on voyait aussi des fresques de rue, des graffitis, des dessins parfois monstrueux et en état piteux, mais reconnaissables malgré tout. J'avais parallèlement en tête l'idée de travailler sur l'énorme quantité d'affiches, toutes d'une grande qualité plastique, qui reprennent cette photographie incontournable.

Concrètement, je me suis servi d'un procédé que j'avais connu grâce au Ciné-Club de l'Université du Chili. J'y ai vu pour la première fois, dans les années 1960, le documentaire de Bert Haanstra *Rembrandt, schilder van de mens*. Rembrandt avait peint, tout au long de sa vie, plusieurs autoportraits. Haanstra s'est rendu compte que ceux-ci avaient à peu près toujours les mêmes manières de cadrer et la même perspective. Il a donc décidé de filmer ces autoportraits un par un en essayant de maintenir les yeux de Rembrandt toujours au même point de son cadre. Le résultat était frappant : on voyait Rembrandt vieillir.

Mon but était d'appliquer le même procédé sur les affiches que j'avais à ma disposition à l'ICAIC. Les gens du département de trucages et d'effets d'optique, devenus célèbres après la réalisation de *79 printemps* de Santiago Álvarez, ont accepté le défi. Je recherchais un résultat très précis : le visage de la photo devait se transformer progressivement, en acquérant des expressions, des couleurs et des luminosités différentes. Les yeux, pourtant, devaient toujours rester au même endroit du cadre. Il s'agissait de montrer un personnage aux mille visages qui arrive à conserver néanmoins son essence. Je pense que cela a bien marché.

Concernant l'entretien avec Alberto Korda, il y avait quelques problèmes à régler. D'une part, une pénurie technique : le stock de pellicule était très limité et toutes les caméras étaient empruntées le jour de l'entretien. Il nous a donc fallu utiliser la grande caméra Mitchell BNC, véritable monstre, reliquat du temps des grandes superproductions hollywoodiennes. D'autre part, il me semblait que Korda avait déjà raconté mille fois l'anecdote de la photo. On courait donc le risque, malgré sa bonne volonté, d'entendre une vieille comptine qu'on connaissait très bien déjà.

Quand tout était prêt pour commencer à filmer (la caméra-monstre occupait la moitié de la pièce) et Korda s'apprêtait à entendre les questions habituelles,

j'ai eu une idée : je l'ai incité à se souvenir de tout ce qu'il avait fait le jour où il avait pris la photo, depuis son lever jusqu'au moment de la prise de vue. La caméra étant insonore, Korda ne pouvait pas savoir quand on commençait à filmer, ce qui évitait de le distraire. Avec l'opérateur, nous avons mis au point un signal afin de bien utiliser le peu de pellicule que nous avons, et d'éviter ainsi que celle-ci ne se termine justement au moment le plus important de l'entretien (cela arrive très souvent !). Ce signal a très bien marché : arrivé au point du récit qui nous intéressait, Korda était déjà à tel point embarqué dans le train de ses souvenirs qu'il avait presque oublié notre présence. Il a donc tout raconté avec un grand naturel ; il y avait même dans sa voix une teinte de nostalgie, que le documentaire a réussi à capturer.



Pour ce qui est du montage, il n'a pas été très difficile de structurer le récit. Il y avait des blocs et des sous-blocs bien définis : les fresques de rue et les graffitis, les images fixes, les manifestations et les foules. Tout cela permettait de créer une progression solide, appuyée de surcroît par la bande-son. Quand on arrivait au point culminant du film, j'ai décidé d'ajouter de la couleur, créant ainsi un effet de surprise qui permettait d'atteindre un plus haut degré d'émotion, et qui venait en renfort de la musique et des paroles. Cette séquence, à son tour, allait finir par un zoom avant sur la photo de Korda.

Dans mon souvenir le montage de ce film a été intense mais très gratifiant dans l'ensemble. Une des étapes les plus intéressantes a été la séquence en couleur, pour laquelle il fallait organiser les affiches et les synchroniser avec la bande-son. Il fallait résoudre des problèmes de rythme, de coupure et d'enchaînement d'une image à l'autre ; les mouvements de caméra sur les affiches devaient également être harmonisés.

Une fois que l'image était montée presque intégralement, je l'ai confrontée à la musique de Gian Carlo Pagliaro (qui a aussi écrit le texte). Quelque chose

d'incroyable s'est alors produit : tout s'assemblait merveilleusement ; musique, image, texte et interprétation s'imbriquaient avec une perfection étonnante. Il ne manquait plus que de raccorder le montage au texte et à la musique. Cela m'a pris « à peine » plusieurs semaines. En tout cas, ce moment où le montage n'est plus un processus rationnel, où donc tout devient dirigé par des émotions, des intuitions, des sensations, m'a toujours fasciné.

Je me permets enfin une petite digression à propos du poème « Yo te nombro ». Certains ont attribué le texte de Pagliaro au poème « Liberté » de Paul Eluard, et il est vrai qu'ils partagent certaines similarités. Le texte de Pagliaro, cependant, diffère complètement de celui d'Eluard. Un exemple parmi tant d'autres : le poète français écrit le mot « liberté » seulement à la fin de son poème, alors que Pagliaro l'utilise presque comme un refrain venant couronner chaque strophe.

IAF : Votre film suivant a été *Bâtisseur chaque jour, camarade* (1982), deuxième volet de la trilogie autour du Che. Si dans *Une photo* vous faisiez l'étude de l'homme-mythe, dans *Bâtisseur*, en revanche, vous dressez le portrait d'un Che humain, mais exigeant. Composé d'entretiens avec des ouvriers qui l'ont rencontré personnellement, ce film exhibe, par rapport à vos travaux précédents, une certaine fatigue révolutionnaire. Ai-je raison de l'interpréter ainsi ? Comment avez-vous envisagé sa production et sa préparation ?

PC : J'ai été quelque peu surpris par une de vos questions. Vous dites qu'il y aurait dans *Bâtisseur* « une certaine fatigue des idées révolutionnaires ». À l'exemple que vous citez, j'ajouterais encore la critique qu'un ouvrier réalise à propos de ce qu'on appelait alors, ironiquement, le « sociolismo » (oui, avec un « o »). « Sociolismo » est une expression qui réunit les mots « socio » (en espagnol cubain, « ami ») et socialisme. L'expression désigne en peu de mots ces gens qui, une fois au pouvoir, ne font qu'agir en faveur de leurs amis et leurs proches. Il est peut-être difficile pour un étranger de comprendre cette véritable institution qu'est le « sociolismo ». Pour les locaux, toutefois, la référence est très claire. Permettez-moi de vous dire que vous vous trompez quant à cette supposée « fatigue des idées révolutionnaires ». En fait, c'est le contraire... J'essaierai de m'expliquer pas à pas.

Dans nos recherches dans les archives de l'ICAIC nous avons trouvé heureusement une bonne quantité de films contenant des interventions et discours du Che. Les bobines étaient accompagnées presque toujours – chose surprenante – d'une bande-son. On a appris plus tard qu'à l'occasion de la mort du Che la direction des actualités de l'ICAIC (les célèbres *Noticieros*), à la tête de laquelle se trouvait alors Santiago Álvarez, avait ordonné que l'on tire des copies de tout le matériel existant. Il y avait même des enregistrements faits

directement à partir d'un écran télé. Ces trouvailles nous ont aidés à jeter les bases du film.

Or, la présence du Che dans ce documentaire est, pour ainsi dire, un prétexte. Certes, le Che est un modèle pour les ouvriers ; mais il est également, et de manière plus concrète, le type de dirigeant que les travailleurs voudraient voir revenir sur la scène politique.

Une des seules choses qui me troublaient un peu à l'époque était la question de savoir comment aborder de manière critique certaines situations de la vie quotidienne à Cuba. En peu de mots, j'ai découvert qu'à travers ce personnage qu'était le Che, au travers de l'affection et du respect qu'il éveillait chez les gens, je pouvais évoquer quelques situations problématiques sans que l'on me reproche ma condition d'étranger. Personnellement, cela me fait plaisir quand un travailleur affirme : « les slogans sont des slogans ». Ou quand un autre ouvrier, le merveilleux Cribillé, soutient, d'un air souriant : « nous avons encore beaucoup de sacrifices à faire. Et nous sommes tous concernés, de celui qui est en haut de l'échelle à celui qui est en bas de l'échelle ». Il faudrait dire, d'autre part, que les ouvriers qui témoignaient en faisant ces critiques appartenaient aux couches les plus instruites des travailleurs cubains.

Dans le même ordre d'idées, j'ai toujours pensé qu'une des valeurs de ce documentaire était de constituer un excellent outil pour la formation de nouveaux « cadres dirigeants », que ce soit à Cuba ou ailleurs. Je parle de dirigeants qui puissent être en contact direct avec les travailleurs et travailleuses.

Notre prémisses étant d'éviter les témoignages des dirigeants, le tournage de ce film m'apparaissait en même temps comme une occasion de rencontrer des authentiques ouvriers cubains. Comme je m'étais imposé de réduire au minimum nos rapports avec les intervenants avant le tournage, cette prémisses s'avérait un peu problématique : avant de nous lancer dans les entretiens, il nous fallait avoir quelques renseignements à propos des entreprises, des lieux et des travailleurs.

Contrevenant alors à notre dessein initial, nous avons décidé d'organiser un tour de parole très rapide avec les principaux administrateurs des industries où le Che avait travaillé. Une anecdote éloquent, à ce sujet : quand la conversation arrivait à ce point où le souvenir de leur travail aux côtés du Che se concrétisait, tous ces hauts fonctionnaires, administrateurs d'industries et responsables d'entreprises de l'État se pâmaient. Certains ont même versé des larmes. Indices d'une amitié perdue ? Souvenirs d'un passé héroïque figés à cause de la platitude du présent ? Déception, douleur, « fatigue des idées révolutionnaires » ? Tout cela et bien d'autres choses encore. Du matériel pour un nouveau documentaire, n'est-ce pas ?

IAF : Votre dernier film à Cuba est *Che, aujourd'hui et toujours* (1983), où vous reprenez un discours dit par le Che à l'occasion du 2^{ème} anniversaire de l'Union des Jeunes Communistes. Comme à votre habitude, vous ne cachez pas votre dispositif. Le film s'ouvre, ainsi, par un plan montrant une table de montage sur laquelle des mains mettent en place une bande magnétique contenant le discours. Pourquoi avez-vous choisi de commencer le film de cette manière ? Vous accordez une très grande importance à la parole écrite, qui vous sert pour ponctuer et souligner certains mots qu'on entend sur la bande-son. Comment avez-vous envisagé ce rapport, essentiel dans le cinéma, entre le son et l'image ?

PC : *Che : aujourd'hui et toujours* a été une expérimentation qui est née de la grande quantité d'images que j'avais récoltées après la réalisation des deux autres films sur le Che. Je me suis dit que je pourrais peut-être trouver une manière de m'en servir pour faire un dernier documentaire. Lorsque j'examinais des photos, enregistrements sonores et textes, je suis tombé sur le « discours à la jeunesse », prononcé par le Che le 20 octobre 1962. Le discours m'a ému par sa clarté et, surtout, par l'actualité de son contenu, d'où le titre.

Dès le début, j'ai été conscient des difficultés qu'un tel matériel posait en termes de structuration du récit, mais mes efforts vaudraient la peine si je voulais mettre en avant le discours du Che. En toute honnêteté, je n'aspirais qu'à réaliser une sorte de « pamphlet didactique », que j'allais appeler *De la bataille*. A l'occasion de notre entretien, j'ai revu le film dans une copie affreuse que j'ai trouvé sur *YouTube*... mais une chose à la fois !

Pourquoi ce début ? L'image de la table de montage, des mains qui mettent en place la bande d'un quart de pouce... qui la mettent en marche... et la bande commence à tourner d'un rouleau à l'autre, elle passe, elle passe, elle passe, elle continue de passer en même temps que la musique crée une ambiance de suspense. C'est seulement quand la bande blanche devient brune que l'on commence à entendre la voix du Che.

A vos deux questions, il m'est difficile de répondre rationnellement. La première réponse qui me vient en tête : ces images me plaisaient, parce qu'elles aidaient le spectateur à se situer vis-à-vis du film. Avec le recul, je sens pourtant que ce début concentre l'attention sur la voix et le contenu de ce qu'on entend. Ce plan situe aussi le film dans un passé qui mérite d'être rappelé, c'est aussi la raison pour laquelle ce discours avait été enregistré à l'origine.

Finalement, je pense qu'on atteignait une certaine force et une plus grande vraisemblance en montrant que cette voix suivait sa propre voie, elle n'était pas subordonnée à l'image... Un de mes problèmes ultérieurs a été justement d'éviter que les spectateurs cherchent, par habitude, des synchronies entre la

voix et l'image. Enfin, je voulais dire aux spectateurs : dans ce film, vous serez en compagnie du Che et le plus important c'est d'entendre ce qu'il dit.

Pour ce qui est de la relation images et sons, j'ai commencé au montage par sélectionner les parties du discours qui m'intéressaient le plus : celles qui relevaient de l'idée de « toujours » qui est celle du titre. Je ne me souviens plus comment j'ai fait par la suite avec l'image. J'ai simplement le souvenir d'un montage assez chaotique. Il fallait prendre en compte les particularités de chaque prise de vue, qu'elle soit fixe ou en mouvement ; il fallait aussi, contrairement à ce qu'on fait d'habitude, éviter des coïncidences entre la voix et l'image, ne pas faire apparaître des fausses synchronies. Il était indispensable en même temps de chercher les complémentarités entre le sens du discours et les images. A certains moments, j'ai réussi à trouver cette conjonction d'intentions ; d'autres fois, pas vraiment.

La musique a joué son rôle en ce sens : elle a appuyé les apparitions des cartons. Les cartons avaient la fonction de souligner des idées qui me paraissaient essentielles. Sans graphiste à ma disposition, mes cartons étaient d'une pauvreté plastique extrême, ce qui ne me déplaisait pas dans le cas de ce film.

A propos de cette manière d'exposer mon dispositif, je n'ai pas l'impression de m'inventer une règle que je serais obligé d'utiliser comme ressource dans tous mes documentaires. Je pense que l'équipe de tournage (chef opérateur, ingénieur du son, réalisateur), par le simple fait d'être présente sur le lieu où on tourne, devient composante de la réalité filmée. Selon son influence sur ce qui advient face à la caméra, on pourra considérer nécessaire ou non de rendre évidente sa présence dans le cadre, ou dans le champ sonore. Quand on filme des personnes dans leurs vécus spontanés et réels, l'injonction « ne pas regarder la caméra ! » me paraît d'ailleurs inacceptable : aussitôt, les personnes filmées se mettent en scène, car ils répriment leur curiosité naturelle envers la caméra, comme s'ils devaient feindre qu'elle n'existe pas. J'imagine qu'il y a beaucoup de cas comme le mien dans lequel le dispositif n'altère pas la réalité filmée : au contraire il fait partie d'elle !

IAF : Dans *Rien n'appartient à la mémoire*, le documentaire que vous a consacré récemment José Luis Torres Leiva, vous parlez du « respect de la vérité » comme un des principes du travail documentaire. Vous affirmez que le travail du cinéaste documentaire consiste à « découvrir, pour le spectateur, ce qu'il y a derrière la façade, ce qui n'est pas vu par tous ». Je vous pose, en premier lieu, une question à réponse ouverte : comment cette devise s'applique-t-elle à vos films réalisés à Cuba ? En seconde lieu, et sur un plan plus concret, j'aimerais savoir quelle leçon vous tirez de l'expérience que vous y avez gagnée ?

PC : Je crois que tous mes documentaires – non seulement ceux que j’ai réalisés à Cuba – suivent la devise du respect du réel. Cette formulation, en tout cas, selon les dires des gens de cinéma, n’est pas tout à fait originale. Qu’on le veuille ou non, notre perception de la réalité est toujours le résultat de la représentation particulière que nous avons de celle-ci. Par conséquent, il faudra toujours un effort supplémentaire – celui de la recherche – si l’on veut pénétrer ses multiples couches et approcher certaines des vérités qui gisent au-delà des apparences.

Un documentariste ne devrait jamais se limiter aux surfaces, aux premières vues, aux idées préconçues, préalables au tournage. Il ne peut pas oublier que toute perception est une interprétation et que toute interprétation entraîne une responsabilité qu’il doit assumer. Il doit donc investiguer, se renseigner, approfondir les thématiques qui l’intéressent. Oscar Wilde l’a d’ailleurs très bien dit : « The pure and simple truth is rarely pure and never simple ». Et Pudovkin, le vieux maître, de renchérir : « il faut examiner, et non seulement regarder ; non seulement apprendre, mais comprendre ». Et comprendre, ajouterais-je, c’est commencer à approcher l’insaisissable vérité.

Or, comme toujours, dans ces réflexions rien n’est absolu, car il y a tant de types de documentaires. Il y a, par exemple, ce qu’on peut appeler les documentaires « de découverte », dans lesquels le réalisateur affronte une réalité inconnue pour lui et ne peut par conséquent faire des recherches préalables.

Quant à mes documentaires cubains, il faudrait commencer par les situer dans le cadre d’une période (1978 – 1983) dans laquelle, grâce à l’appui économique de l’URSS, on jouissait d’une certaine équité dans la vie quotidienne ; une période où les adultes pouvaient chérir encore le souvenir de leur participation personnelle aux grandes entreprises de la Révolution (comme la campagne d’alphabétisation) ; une période, enfin, où les enthousiasmes des débuts étaient encore bien vivants.

Si j’en fais le bilan général, pour *Des yeux comme mon père* nous n’avons pas eu besoin d’une recherche très approfondie. Nous avons déjà l’expérience, très directe, de nos vécus récents. Pour ce qui est d’*Une photo parcourt le monde*, la recherche s’est faite dans les archives. Dans *Bâtisseur chaque jour, camarade*, il y a eu la série d’entretiens préalables au tournage, auprès des administrateurs ayant travaillé aux côtés du Che. Finalement, dans *Che : aujourd’hui et toujours*, hormis la récolte du matériel et la trouvaille du discours, il n’y a pas eu de véritable recherche. Une enquête plus poussée auprès de la jeunesse cubaine (le public que je visais) aurait certainement permis de découvrir un univers complexe, fait de hauts et de bas, mais cela est déjà le thème d’un autre documentaire, peut-être plus ambitieux que ce « pamphlet didac-

tique » évoqué plus haut. À l'époque, je m'apprêtais aussi à rentrer au Chili. Nous n'avions pas beaucoup de temps.

Cela pourra paraître un peu complaisant, mais il me semble que ma conception du travail documentaire n'a pas énormément changé après mon séjour à Cuba. Je dirais même qu'elle n'a pas changé du tout. Elle s'est plutôt consolidée. Mes années à Cuba ne l'ont pas vraiment modelée. Quand je suis arrivé à La Havane j'étais déjà cinéaste, j'avais plus de 40 ans et possédait l'expérience de mes travaux précédents. Chaque documentaire que l'on monte, réalise ou sur lequel on travaille, vous apporte des nouvelles expériences ; parfois, celles-ci sont plus évidentes, parfois un peu moins. Hormis l'aspect technique, chaque film enrichit notre catalogue de vécus, ce qui constitue le pilier de nos projets futurs.

De quoi suis-je le plus reconnaissant en termes cinématographiques ? Surtout de la possibilité d'avoir réalisé ces cinq documentaires dont nous avons parlé, dans des circonstances idéales qui m'ont permis de m'y consacrer entièrement. Chacun de ces films a représenté un apport à mon développement en tant que cinéaste, documentariste et être humain. Par ailleurs, cela a été le début de mon adieu définitif – et quelque peu traumatique, je l'avoue – au cinéma tourné en pellicule. Si l'on me demande enfin quelle est la vérité que j'essayais d'approcher dans ces documentaires, il faudrait que je vous renvoie directement à eux. Ils sont – j'espère – suffisamment clairs ; on y perçoit mes intentions, mes trouvailles et mes échecs.