



Dreyer Sylvain

Vers un engagement critique. El otro Cristobal, film franco-cubain d'Armand Gatti (1963)

Pour citer l'article

Dreyer Sylvain, « Vers un engagement critique. El otro Cristobal, film franco-cubain d'Armand Gatti (1963) », dans *revue i Interrogations ?*, N°9. L'engagement, décembre 2009 [en ligne], <https://revue-interrogations.org/Vers-un-engagement-critique-El> (Consulté le 28 juin 2022).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



Résumé

Au cours des années 60, les militants français remettent en question les appareils traditionnels, alors qu'apparaissent de nouveaux modes d'activisme davantage liés aux événements de l'actualité, en particulier les luttes tiers-mondistes. Au même moment, une nouvelle modalité de l'engagement semble voir le jour au sein du champ artistique : les analyses de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* sont réévaluées par certains artistes, écrivains et cinéastes, dans le sens d'un « engagement critique ». *El otro Cristóbal*, production franco-cubaine tournée par le dramaturge Armand Gatti au moment de la Crise des fusées (1962), semble manifester cette évolution. Si le film entend témoigner auprès des spectateurs occidentaux des aspirations révolutionnaires du peuple cubain et des ambitions culturelles du nouveau régime, il manifeste également, par un travail d'allégorisation qui l'ouvre sur une pluralité de significations, une distance poétique qui concurrence la fonction idéologique qui lui était assignée.

Mots clés : Cuba, politique, critique, cinéma, littérature.

Summary

Toward a critical engagement. El otro Cristobal, a franco-cuban movie by Armand Gati (1963)

During the 60s, french activists question traditional political parties, while new modes of activism appear, which are more connected to the current events in particular to the Third-World fights. At the same moment, a new form of commitment seems to emerge in the artistic field. Sartre's analyses in *Qu'est-ce que la littérature ?* are examined by certain artists, writers and film-makers, whose purpose is a 'critical commitment'. *El otro Cristóbal*, a french-cuban production shot by the play writer Armand Gatti during the Missile crisis (1962), seems to illustrate this evolution. The film intends to show to the western spectators the revolutionary aspiration of the cuban people and the cultural ambitions of the new regime, but it also demonstrates, as an allegory opened on a plurality of meanings, a poetic distance which competes with his first ideological function.

Keywords : Cuba, Gatti, politics, criticism, cinema, literature.

Introduction

El otro Cristóbal est un film injustement méconnu [1]. Après avoir entamé une carrière de reporter, de dramaturge et de cinéaste (*L'enclos*, film de fiction consacré aux camps de concentration, date de 1960), Gatti est invité par Castro, sur une recommandation d'Ernesto Guevara croisé en 1955 lors d'un reportage sur la guerre civile au Guatemala, afin de réaliser un film qui représente Cuba au Festival de Cannes en 1963. Ce projet allie ambition avant-gardiste et métissage culturel : *Cristóbal* est un des rares exemples de collaboration entre techniciens cubains et français. En ce sens, il constitue un témoignage important sur l'internationalisme des artistes français au cours des années 60.

Ce film, de même que les films cubains de Chris Marker (*iCuba si !* de Chris Marker, 1961, censuré jusqu'en 1963, et *Salut les Cubains* d'Agnès Varda, 1962) semble témoigner d'une mutation par rapport au modèle alors dominant de l'engagement sartrien [2]. Quinze ans auparavant, Sartre affirmait dans *Qu'est-ce que la littérature ?* que l'art, et la littérature en particulier, est politique par essence grâce à sa capacité de dévoilement : « L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » [3]. » Sartre condensait cette affirmation dans une formule devenue célèbre : « Nommer c'est montrer, et montrer c'est changer » [4]. » Les œuvres engagées des années 60 et 70 peuvent être lues selon un rapport de filiation avec les positions sartriennes, en particulier les œuvres qui s'inscrivent dans le sillage des interventions du philosophe contre la politique coloniale. Certains intellectuels, écrivains ou cinéastes, opèrent cependant un droit d'inventaire, en s'interrogeant sur la contradiction entre la fonction esthétique et la fonction politique de l'art. De nombreux débats opposent alors les « formalistes », accusés de faire des luttes un prétexte à une réalisation artistique, et les « dogmatiques », qui récusent l'art au nom de l'efficacité politique. La question de la capacité d'une œuvre à se constituer comme une intervention dans le champ politique redevient problématique. Les artistes comme Gatti ne sont pas insensibles en effet à la distinction de Roland Barthes entre « écrivain » et « écrivain », qui semble viser directement les positions de Sartre :

« L'écrivain s'interdit existentiellement deux modes de parole, quelle que soit la sincérité ou l'intelligence de son entreprise : d'abord la doctrine, puisqu'il convertit malgré lui, par son projet même, toute explication en spectacle : il n'est jamais qu'un inducteur d'ambiguïté ; ensuite le témoignage. (...) Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen [5]. »

Certaines œuvres politiques des années 60 tentent de dépasser cette distinction. La notion d'*engagement critique* permet de comprendre en quoi certaines œuvres remettent en question le modèle antérieur de l'engagement artistique : on pense aux pièces et au cinéma de Gatti, mais aussi aux films politiques de Godard et Marker [6]. Les œuvres engagées critiques peuvent se définir selon une triple distance : une *distance géographique* qui bloque l'identification des militants français aux combattants étrangers, une *distance critique* qui déplace ironiquement les questions politiques, et enfin une *distance poétique* qui constitue l'œuvre en objet esthétique autonome. Cette distance ne signifie pas pour autant l'amnésie historique ou le retrait politique. Les œuvres engagées critiques sont au contraire le lieu d'une dialectique entre la positivité de l'engagement et la négativité de la critique : elles continuent à mobiliser les lecteurs et les spectateurs. On peut alors se demander selon quelles modalités le film de Gatti entend renouveler l'engagement artistique à une époque que certains désignent comme « l'ère du soupçon [7]. »

Dans le contexte de l'engagement pro-cubain en France, le film de Gatti est un cas singulier car il évoque la révolution sur le mode allégorique et ironique, favorisant une méditation générale sur l'usage des images et des représentations idéologique par toutes les formes de pouvoir. Il engage ainsi une nouvelle définition des rapports entre les peuples du tiers-monde et leurs soutiens occidentaux, qui échappe à l'identification ou à la projection et qui résiste à l'impératif alors dominant de la convergence des luttes.

La lune de miel cubaine

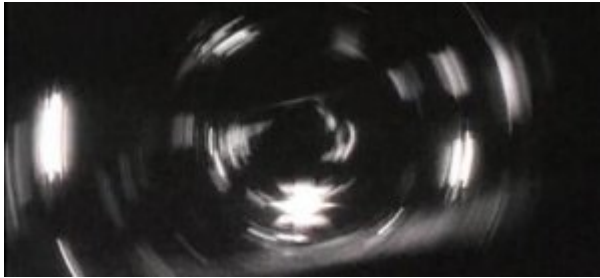
La cinématographie cubaine est marquée du sceau de la révolution. Dès mars 1959, Castro ordonne la nationalisation des structures de production, la fondation de l'ICAIC (Institut cubain de l'art et des industries cinématographiques), de la revue *Cine Cubano* et de la *Cinemateca*. L'Institut définit l'orientation idéologique du cinéma cubain mais il récuse le réalisme socialiste [8].

L'attention portée par la Révolution à la question du développement culturel séduit les intellectuels français [9]. Sartre et Beauvoir rapportent de Cuba un témoignage enthousiaste [10], suivis par des militants et journalistes comme Régis Debray, Bernard Kouchner, Michèle Firk, K.S. Karol, Henri Alleg et Robert Merle. De même, quelques cinéastes occidentaux sont invités par l'ICAIC pour y tourner des films : Joris Ivens (*Pueblo en armas* et *Carnet de viaje* en 1961), Chris Marker (*Cuba sí !* en 1961 puis *La bataille des 10 millions* en 1970), Agnès Varda (*Salut les Cubains* en 1962), Armand Gatti, et d'autres [11]. En 1967, Leiris conduit à Cuba une cinquantaine d'écrivains et d'artistes dont Marguerite Duras, Pierre Guyotat Jorge Semprun et François Maspéro, à l'occasion du XXIII^e Salon de Mai de la Jeune Peinture, au moment de la conférence de l'OLAS (Organisation latino-américaine de solidarité) qui rassemble la plupart des pays récemment décolonisés. Godard se rend à La Havane en mars 1968 pour tourner un film, projet qui ne verra jamais le jour. Enfin, Serge July et Alain Geismar visitent l'île en août 1968 [12]. A la fin des années 60, les intellectuels se détournent du régime castriste suspecté de dérives autoritaires. La « lune de miel » avec la révolution cubaine, selon l'expression de Sartre [13], est terminée.

Parmi les films et les textes issus de ces voyages, *Cristóbal* occupe une place à part, en tant que *soutien critique* à la jeune révolution : il manifeste à la fois le souci d'intervention engagée de Gatti, mais aussi le désir de l'auteur de préserver son intégrité intellectuelle, morale et politique, ainsi que son imaginaire propre. Les films étrangers réalisés à Cuba sont généralement des documentaires militants (Joris Ivens et Roman Karmen) ou subjectifs (les « points de vue documentés », selon une expression de Jean Vigo revendiquée par Marker et Varda). Quant à *Soy Cuba* du cinéaste soviétique Mikhaïl Kalatozov [i], il relève de la fiction historique et se caractérise par la convocation d'événements historiquement attestés par le biais de personnages imaginaires [14]. D'emblée, Gatti prend un chemin singulier : *Cristóbal* apparaît comme une allégorie politique dont le sens reste ouvert. Que devient la réalité politique quand elle est vue à travers le prisme d'une fiction qui se développe sur le registre du merveilleux ?

Une tentative de résumé, forcément hasardeuse tant le film frappe par son inventivité narrative, montre que cette allégorie n'a rien d'un récit à clé et qu'elle ne sacrifie nullement les puissances de la fable. Au début,

l'amiral Anastasio, le dictateur qui contrôle une île imaginaire, est chassé par un coup d'État organisé par l'archange Gabriel. Anastasio meurt et part à la conquête du ciel afin de rétablir son pouvoir sur terre. Cristóbal, un prisonnier qui vient d'être libéré pour devenir le nouveau chef de l'île, est alors contraint de fuir dans la jungle. Il se fixe au village de Tecunuman où il organise une révolte contre Anastasio et les représentants des compagnies nord-américaines. Il est secondé par la Vierge, un personnage mystérieux incarnant l'idéalité et la pureté, qui s'est échappée du ciel. Anastasio décide de bombarder Tecunuman à coup d'étoiles, puis de submerger le village sous un déluge, provoquant la mort de la Vierge. Les rebelles se lancent alors à l'assaut du ciel, dans un combat carnavalesque. Après la victoire, Cristóbal est empaillé et nommé Perroquet géant, mais son séjour céleste l'ennuie et il décide de retourner sur terre avec son fils, fruit de ses amours avec la Vierge. La frontière entre le ciel et la terre finit par s'abolir.



Si le sens politique de cette fiction est difficilement décidable, il est possible d'interroger le rapport instauré par l'allégorie que présente *Cristóbal* entre monde historique et monde fictionnel. En effet, toute allégorie se caractérise par sa polyréférentialité : le monde fictionnel construit par *Cristóbal* renvoie à la fois à un univers de référence actuel (la prise de pouvoir par Castro) et à un univers de référence fictionnel (le panthéon et les légendes de la *santería* [15]). Précisément, le traitement de la révolution cubaine passe par le récit du combat entre la terre, qui est l'espace du réel fictionnel, et le ciel, l'univers du merveilleux.

Une épopée allégorique et ironique

Cristóbal peut se lire comme une allégorie de la révolution en cours qui mêle réalité historique et réalité mythique. Gatti déclare à ce sujet : « *Nous avons tenté de construire une épopée susceptible d'exprimer Cuba à l'heure actuelle. (...) En créant un climat politique, en jouant sur la mythologie cubaine, nous ne nous sommes pas départis un seul instant de la réalité* [16]. » Les conditions de séjour du dramaturge à La Havane influent sur la conception du scénario : le tournage est en particulier interrompu par la crise des fusées qui crée une ambiance tendue et fraternelle au sein de l'équipe, comme en témoignent d'anciens membres. La présentation du projet par Gatti reflète cette situation : « *Nous avons pensé à constituer sur un plan très modeste une brigade internationale de cinéma qui réaliserait ce film et apporterait dans le domaine de l'art l'expression d'une solidarité internationale sur les événements qui nous préoccupent* [17]. » Cette brigade se voit dotée d'un slogan hérité de la devise cubaine : « *Con El otro Cristóbal tambien venceremos !* ».

La réalité politique n'apparaît pas cependant en tant que telle dans le film. A une exception près (quelques images des actualités cubaines montrant une manifestation étudiante sous Batista), le film convoque des événements de l'actualité ou de l'Histoire récente par le biais de *l'allégorie et de l'allusion*. Plusieurs scènes sont consacrées aux investissements étrangers pour la construction d'un canal [18], d'hôtels et de casinos, avec la bénédiction du dictateur Anastasio. La référence à la situation de l'île avant la révolution est transparente. Le personnage de Cristóbal apparaît quant à lui comme un analogon picaresque de Castro, par sa ressemblance

physique (pilosité, cigare) et son itinéraire : comme le *líder maximo*, il est enfermé comme prisonnier politique puis il lance une insurrection contre la dictature en s'appuyant sur les paysans, les habitants du village imaginaire de Tecunuman en l'occurrence, qui apparaissent comme une synecdoque du peuple cubain. La figuration de Cristóbal en marin fait de lui une synthèse de Colomb et de Castro, comme si celui-ci, en revenant du Mexique à bord du *Granma* en 1956, rejouait la découverte de l'Amérique – ou plutôt comme si cet abordage annulait l'arrivée de Colomb et les siècles d'esclavage qui suivirent. Enfin, le triomphe de Cristóbal sous la forme d'un perroquet empaillé fonctionne comme une mise en garde contre le culte de la personnalité.

Si le combat de Cristóbal à la tête des paysans peut être décrypté comme une allégorie de la révolution cubaine, il se différencie des récits allégoriques habituels dans lesquels le travail de décryptage ne favorise pas le développement de la fable. Le film s'émancipe rapidement de son contexte politique pour exploiter les puissances déréalisantes d'une fable qui emprunte au merveilleux, ce qui semble caractéristique de cette nouvelle forme d'engagement critique. Gatti résume lui-même ainsi l'action du film : « *Les hommes à la conquête du ciel* [19] », et affirme : « Cristóbal est un film politique traité non sur le plan de l'immanence mais de la transcendance [i]. » La révolution cubaine prend ainsi la dimension d'une épopée moderne qui réactive les mythes grecs et le récit du combat métaphysique de l'humanité contre les dieux. Si le film allégorique prend ses distances avec son référent historique, il n'hésite pas non plus à magnifier la révolution.

L'épopée constitue depuis *L'Iliade* un genre qui concurrence l'Histoire [20]. Le genre épique se définit comme une parole anonyme réitérable et connue de tous, qui produit un récit magnifié des grandes actions collectives, principalement les guerres qui mobilisent héros et masses armées, et qui élève les actions des hommes au niveau d'actes divins ou surnaturels [21]. Les textes et les films sur Cuba des années 60 manifestent une fascination pour une révolution qui ouvre la réalité historique à une dimension merveilleuse (les exploits surhumains des héros barbus, la révolution comme rupture définitive et destin d'un peuple). De même, un important travail d'épiciation est à l'œuvre dans le film de Gatti. Comme dans l'épopée traditionnelle, les événements historiques sont rapportés par une parole épique : la voix over (extra- et hétérodiégétique [22]) se charge d'une narration au passé simple renvoyant les actions dans un avant définitivement coupé du présent. Surtout, la révolution cubaine est réinterprétée comme un combat entre le ciel et la terre.

L'économie narrative de *Cristóbal* s'organise en effet selon un montage parallèle entre les scènes qui se passent dans le Ciel, le lieu des dieux et du pouvoir, et le village de Tecunuman où se prépare la révolte. Le film met en place une opposition plastique entre ces lieux : l'univers terrestre est filmé en plans fixes dans un décor réel (une prison et un village), alors que l'univers divin est situé dans un décor réalisé en studio, avec des personnages évoluant sur des filins, et est représenté par d'amples mouvements de caméra et des plans cassés [23] qui traduisent l'apesanteur. Le conflit est matérialisé par la subversion de ce principe de séparation spatiale, qui entraîne la mort ou des révolutions selon quatre modalités.



1. *Le passage* d'un plan à l'autre concerne Gabriel, la Vierge, Cristóbal, et surtout Anastasio qui conquiert le paradis en progressant à travers les sphères célestes, ce qui lui permet ensuite d'utiliser des pouvoirs magiques comme les apparitions.
2. *Le bombardement*. Les *orishas* (les dieux du panthéon cubain) déclenchent des cataclysmes en représailles contre les velléités terrestres de révolution, qui rappellent les punitions divines de l'Ancien Testament : tempête de neige, bombardement de la terre à coup d'étoiles, déluge.
3. *L'assaut*. L'action générale aboutit à un assaut contre le ciel. Le montage parallèle s'accélère et devient convergent quand les deux armées se rencontrent à l'intérieur du même plan : le triomphe final est matérialisé par l'invasion graphique du Paradis par les rebelles.

4. *Le tourbillon*. Le film se conclut sur une proposition utopique : Cristóbal décide de redescendre sur terre avec son fils. La caméra se met à tourner de plus en plus vite sur son axe horizontal, abolissant la frontière entre le haut et le bas et créant un espace incertain dans lequel, comme le dit Cristóbal, « *les choses sont vraies et pas vraies en même temps* ». L'opposition initiale entre le Ciel et la terre qui figurait le rapport de domination aboutit à un nouvel espace, le « paradis terrestre », dans lequel les hommes sont des dieux – ou sont débarrassés des dieux, ce qui revient au même.

Le triomphe spatial du plan terrestre sur le plan céleste et la perspective finale du paradis sur terre s'accompagnent de la ruine du système des valeurs politiques et religieuses incarnées par les habitants du ciel. Le syncrétisme de la *santería* produit un effet ironique (l'émissaire d'Olofi est l'archange Gabriel, Ogun est assimilé à Saint-Pierre). Surtout, les dieux apparaissent comme de simples inventions humaines, selon la première intervention de la voix *over* qui évoque « *la sphère suprême que les hommes ont construite avec leurs petites évasions de chaque jour* ».

Le paradis est figuré comme un lieu prosaïque : les « sphères célestes » ne sont que des prisons rondes en osier qui enferment les anges : le décor joue dans le sens d'une littéralisation. Le paradis est aussi équipé d'une piscine, d'un gigantesque billard électrique et d'écrans de télévision sur lesquels les *orishas* peuvent suivre en direct des matchs de baseball. Contrairement à l'épopée antique, les pouvoirs magiques des dieux ne servent pas à faire accomplir aux héros des prouesses surnaturelles. Ils produisent au contraire des métamorphoses ridicules : Olofi, principale figure de la *santería*, transforme les dirigeants de la junte militaire en volatiles, Anastasio en taureau et son Sergent en cheval. De même, un conseil d'administration devient une sorte de messe ou de comédie musicale et un meeting politique se métamorphose en corrida. Ainsi, l'au-delà est contaminé spatialement par l'ici-bas, et apparaît plutôt comme un zoo ou une décharge publique.

L'ironie ne frappe pas exclusivement l'univers des dieux. Elle passe aussi par une dérision farcesque des révolutionnaires, ce qui apparaît comme un refus du « héros positif » de l'esthétique réaliste-socialiste. La fuite de Cristóbal comporte des accidents corporels et utilise des codes burlesques comme l'accélération ou le passage à l'envers de l'image. Le film constitue ainsi un cas original d'*épopée critique* : l'épopée apparaît comme un genre caduc travaillé de l'intérieur par une mise en crise de l'unité dramatique : ignorant les règles scénaristiques, le récit passe sans transition d'un espace à un autre (montage cut à effet paratactique), et va jusqu'à faire s'interpénétrer les espaces (démultiplication des plans de l'action et mise en abyme grâce à la projection d'images sur les écrans célestes). Le récit de la conquête du ciel par les hommes est rendu possible par une porosité des espaces provoquée par le recours à l'image : les écrans du ciel permettent une réflexion sur l'usage de l'image par les révolutionnaires – et par le pouvoir politique en général.

Gatti semble déplacer ainsi le concept d'engagement : l'artiste ne prend pas seulement fait et cause pour une lutte qui lui semble légitime. L'engagement positif est doublé, voire concurrencé, par une opération bien différente, et qui est aussi *une autre forme d'engagement* : le spécialiste des images et des représentations qu'est le cinéaste propose une critique de la manipulation idéologique par l'image, dans une perspective pédagogique.

Les écrans du ciel

Dès la première scène, Olofi est en train de regarder la télévision, quand les images d'actualité d'une manifestation étudiante viennent remplacer un match de baseball. Le régime de la mise en scène est alors concurrencé par le régime documentaire : l'univers fictionnel merveilleux est brisé par le surgissement d'images factuelles. Peu après, l'image d'un combat de coqs en prison fait passer du plan céleste au plan terrestre : l'image donnée comme représentation consommée dans l'univers divin est remplacée par la même image qui correspond à la réalité fictionnelle. Ce combat a ensuite pour effet de transformer les dirigeants du pays en volatiles : la référence à la culture populaire de l'île semble jouer comme un facteur de libération par l'ironie. De même, le bruit de la voiture de Cristóbal qui prend la fuite vient perturber la réunion des investisseurs étrangers qui se transforment alors en chanteurs de comédie musicale, comme si la libération du principe de subversion incarné par Cristóbal faisait dérailler les calculs financiers. La crise de l'unité dramatique provient également de l'insertion quelque peu brechtienne à l'intérieur d'une même scène de plans critiques : l'espace du Ciel voit proliférer en son sein de petits espaces autonomes de représentation qui ont lieu sur des praticables ou à l'intérieur de sphères d'osier.



Le conflit d'images induit par la porosité des espaces de représentation produit un hiatus entre le référent et l'image, entre le représenté (la terre des révoltés) et la représentation (la télévision des dieux), ce qui permet d'articuler une analyse de l'utilisation de l'image par le pouvoir politique. Dans *Cristóbal*, le pouvoir se caractérise en effet par son omniscience et son accès illimité aux images : le ciel devenu quartier général de l'Anastasio s'apparente à une salle de contrôle qui permet de voir sur des écrans tout ce qui se passe sur terre.

Le film travaille aussi l'idée que le pouvoir se fonde sur une projection d'images, idée qui peut rappeler la dramaturgie shakespearienne (par exemple la prolifération d'images royales dans *Henri IV*, 1e partie, acte V, 1598). La multiplication d'effigies suffit à maintenir le principe de pouvoir qui exploite la croyance du peuple dans les images. Après sa mort, il suffit aux capitalistes étrangers de diffuser des représentations du dictateur désormais coupées de leur référent (portraits, informations radiophoniques, télévision, meetings-spectacles et même apparitions célestes) pour maintenir la *statu quo*. À l'inverse, les paysans croient s'attaquer à Anastasio, alors qu'ils ne font que détruire un de ses portraits. Le contrôle des représentations assure ainsi le contrôle politique. La représentation analogique (à l'image de) devient une représentation substitutive qui fonctionne comme un simulacre [24](à la place de).

Mais la force projective du pouvoir constitue aussi sa faiblesse : à trop se multiplier, le chef risque de se vider de sa substance au profit de ses représentations. Il suffit alors de tirer sur le reflet d'Anastasio dans un miroir pour le tuer, avant que l'autopsie ne soit menée sur un portrait le représentant. Le triomphe de la révolution passe ainsi par une opération iconique qui brise le fétichisme de l'image : après le combat final, Cristóbal devient le maître des écrans du ciel, mais il sait que la réalité est plus forte que ses représentations, et que sur terre « *tout est vrai et rien n'est vrai en même temps* ». Les images sont alors retournées et laissent voir leur envers, autrement dit leur véritable nature d'images coupées de tout référent : « *Les images sont renversées et marchent sur la tête* », affirme Cristóbal. Ainsi, le pouvoir des images, ou le pouvoir par projection d'images, est aboli à la fin du film : les images sont symboliquement délaissées au profit d'un retour à la réalité, dans un dernier plan documentaire qui est un long survol de la terre cubaine en avion.

La confiance excessive dans le contrôle des représentations est un thème qui réapparaît en 1967 dans *V comme Vietnam* [25] qui possède des ressemblances avec *Cristóbal* : la pièce est une allégorie de la guerre du Vietnam structurée par l'opposition entre le Pentagone et le terrain des opérations. Un superordinateur permet aux officiels nord-américains de suivre les combats en direct et d'intervenir à distance, mais il finit par se dérégler et multiplier des images des Vietcongs qui envahissent le Pentagone et tiennent un discours poétique qui s'oppose au discours de la maîtrise illusoire des militaires.

Dans cette pièce comme dans *Cristóbal*, la mise en abyme permet d'interroger le regard du public. Le spectateur est renvoyé à sa propre position de surplomb divin : la lutte des « autres » (les humains sous le regard des dieux, les Cubains sous le regard des Français) risque de n'être qu'une représentation substitutive : Gatti met ainsi en garde les militants français, fascinés à l'époque par les luttes tiers-mondistes, contre les dangers d'une identification qui risque de leur faire oublier le terrain local en leur faisant vivre une révolution lointaine par procuration. L'engagement critique de Gatti lui permet donc d'évoquer la révolution des autres tout en rappelant le fossé entre l'ici et l'ailleurs.

Ancien et nouveau monde

Certes, le film possède une réelle puissance disséminatrice qui fonde sa dimension critique : l'allégorie politique subordonne la référence au réel aux puissances de la fable, et le conflit entre le ciel et la terre provoque une crise de l'unité dramaturgique. Cependant, cet éparpillement est équilibré par une esthétique

originale qui confère au film sa tenue formelle. Comme l'indique le titre, l'arrivée de Cristóbal (qui allégorise le débarquement de Castro, mais aussi la visite de Gatti à Cuba) donne lieu à une exploration de la culture métissée de l'île. Gatti évoque « *l'instinct poétique cubain dû au mélange espagnol, noir, saupoudré de chinois et de pré-colombien* [26] » et annonce une réconciliation et une synthèse des cultures de l'ancien et du nouveau monde.

Cette culture métissée est perçue comme un principe de subversion. La musique afro-cubaine permet ainsi de déclencher l'insurrection : Cristóbal et son ministre parcourent les maquis de l'île en transportant, à la place de fusils, un orgue de barbarie. La séquence du combat-carnaval est particulièrement riche en mélodies, costumes, objets traditionnels et danses. La fête permet à Cristóbal et ses troupes de conquérir facilement le ciel. La présence de la civilisation afro-cubaine amène Gatti à trouver des formes filmiques qui soulignent la richesse et l'effet d'étrangeté culturelle : les objets, masques et costumes de l'artisanat indien et africain sont mis en valeur par des angles inclinés et une composition géométrique de l'image qui rappelle *iQue viva Mexico !* d'Eisenstein (1932).

A l'inverse, la culture dominante est traitée sur le mode du stéréotype. La civilisation nord-américaine est convoquée à travers ses lieux spécifiques (casino avec piscine, flipper géant) et son modèle culturel, en particulier la comédie musicale. Quant à la culture hispanique, elle se résume à l'organisation d'une corrida où le taureau revêt une armure de conquistador.

Malgré les oppositions convaincantes qui sont thématiques dans le film, le projet même de réaliser un film franco-cubain témoigne d'un optimisme idéologique qui est en partie responsable de l'échec de *Cristóbal* en termes de réception. Le film veut s'adresser à tous les révolutionnaires de la planète, mais il ne touche au final ni les habitants de la vieille Europe, ni ceux de l'Amérique latine. En termes de facture, il s'agit bien d'un film cubain : les techniciens et les acteurs sont cubains, le scénario est débattu avec les responsables de l'ICAIC, les acteurs réécrivent les répliques dans leur propre langage et les rushs sont montrés à l'équipe pendant le tournage [27]. Cette conception qui remet en question la hiérarchie professionnelle en plaçant sur un pied d'égalité le réalisateur, les techniciens et les acteurs sera d'ailleurs reprise par les nombreux groupes de cinéma militant fondés à la fin des années 60 [28].

En termes de projet esthétique et politique, *Cristóbal* semble cependant davantage destiné au public français et européen en tant que témoignage sur l'héroïsme de la révolution cubaine. L'ICAIC a fait appel à un cinéaste réputé difficile afin de séduire les intellectuels occidentaux en s'adressant à eux dans leur propre langage. Cette stratégie a échoué comme le montre l'aventure du film au Festival de Cannes de 1963 : Gatti fait une grève de la faim afin que le film soit sélectionné, *Cristóbal* se voit décerner le prix de la critique mais le prix est mystérieusement annulé, et la critique se polarise davantage sur la question cubaine que sur les qualités du film (à l'exception de Sadoul dans les *Lettres françaises*). Cet accueil défavorable, une dispute juridique entre le producteur français et l'ICAIC, et la pression vraisemblable du pouvoir gaulliste (*Cuba si !* de Marker est toujours censuré à cette époque) ont raison du film : la version française n'a jamais été distribuée.



C'était Cuba

Cristóbal semble indiquer la voie d'une difficile synthèse entre témoignage politique et autonomie artistique, dans le sens d'un engagement critique. A la différence de l'engagement des artistes ou des penseurs qui depuis Zola jusqu'à Sartre usent de leur prestige intellectuel pour influencer sur la sphère politique sans en être des spécialistes [29], Gatti entend restituer, dans et par son film même, l'ébullition révolutionnaire de l'île sans renoncer à sa qualité de poète. Surtout, si *Cristóbal* est un film sans spectateur, il a pu cependant influencer

des expériences ultérieures. La convocation de l'exubérance créole (ironie, danse, laisser-aller, sentiment du tragique, pensée magique) pour retracer un moment de l'Histoire révolutionnaire fait l'admiration des cinéastes brésiliens du *cinema novo* : l'influence de *Cristóbal* est sensible en particulier dans *Terre en transe* de Glauber Rocha en 1967. On y retrouve la manifestation-carnaval, la richesse des costumes et des décors, les symboles divins, ou encore la liaison entre religion et révolution. Les plans séquence en caméra portée dans la foule apparaissent aussi comme une réminiscence des mouvements d'appareil complexes de *Cristóbal*. Cette esthétique semble également avoir marqué *Soy Cuba* de Kalatozov et Ouroussevski. Tourné quelques jours après le départ de Gatti, le film s'ouvre sur un long survol de l'île qui aboutit à la (re)découverte de l'île par Christophe Colomb, le « premier » *Cristóbal*. Un plan identique terminait le « second » *Cristóbal*, celui de Gatti : un travelling arrière filmé depuis un avion est accompagné d'une voix over faisant ses adieux à l'île révolutionnaire : « Tout un peuple de palmes, face à la mer... C'était Cuba. »

Notes

[1] *El otro Cristóbal*, 35mm NB, 95', 1963, réédité en VHS par Doriane films.

[2] Cette rupture s'explique en partie par une désillusion croissante à l'égard de l'URSS et l'apparition de nouvelles luttes révolutionnaires, ainsi que par l'émergence de nouveaux groupes gauchistes et anarchistes qui deviendront particulièrement visibles à la fin de la décennie, avant que le reflux militant ne se généralise à partir des années 80. Voir J. Ion, *La fin des militants*, Paris, Éditions de l'atelier, 1997 ; J. Perrineau, *L'engagement politique : déclin ou mutation ?*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1994 ; et A. Spire, *Après les grands soirs : intellectuels et artistes face au politique*, Autrement, 1996.

[3] J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? / Situations II* [1948], Paris, Gallimard, Folio (coll.), 1985, p. 28.

[4] Id., p. 90.

[5] R. Barthes, « Écrivains et écrivants » [1960], *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 154-156.

[6] Ici et ailleurs de Godard (16mm couleur, 55', 1974, coréal. Anne-Marie Miéville), *Le fond de l'air est rouge* de Marker (16mm gonflé en 35, 4h, 1977, dernière version de 3h, 1998, disponible en DVD : Arte, 2008), ou encore le film collectif *Loin du Vietnam* (35mm couleur et 16mm couleur gonflé en 35, 110', 1967).

[7] Selon le titre de l'essai de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

[8] *Cine y revolución en Cuba* (collectif), Barcelone, Editorial Fontamara, 1975 ; P. A. Paranagua (dir.), *Le cinéma cubain*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990 ; N. Berthier et J. Lamore, *La révolution cubaine. Cinéma et révolution à Cuba*, Paris, CNED - SEDES, 2006.

[9] J. Lamore, *Cuba au cœur de la révolution : acteurs et témoins*, Paris, Ellipses, 2006 ; J. Verdès-Leroux, *La lune et le caudillo, le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Paris, Gallimard, L'arpeur (coll.), 1989. Ces ouvrages ignorent cependant l'invitation des cinéastes français à Cuba.

[10] J.-P. Sartre, « Ouragan sur le sucre », *France-soir*, 29 juin-15 juillet 1960.

[11] S. Dreyer, « Rhétorique de l'engagement critique », in *L'engagement*, E. Gardella (dir.), *Tracés* n°11, Lyon, ENS Editions, 2006 ; et « *Salut les Cubains !*, une poétique du témoignage », in *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, A. Fiant, R. Hamery et É. Thouvenel (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2009.

[12] *Vers la guerre civile*, Paris, Éditions et publications premières, 1969.

[13] Expression citée par S. de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 596.

[i] *Soy Cuba*, 35mm NB, 140', 1964, réédité par MK2, 2003. Sur ce film, voir l'article de S. Pruvost, « *Soy Cuba*. Une hallucination révolutionnaire », in *Cuba, cinéma et révolution*, J. Amiot et N. Berthier (dir.), Grimh, Lyon, 2006.

[14] E. Larraz voit *Cristóbal* comme « *l'anti-Soy Cuba* ». « Un film à redécouvrir », colloque *Paradoxes du cinéma cubain*, E. Vincenot (dir.), Université de Tours, 2009. Actes à paraître.

[15] La *santería* est un produit du syncrétisme des religions *yoruba* (Afrique de l'Ouest) et catholique.

[16] *Miroir du cinéma* n°6-7, Paris, Comité d'action du spectacle, 1963, p. 11.

[17] *Ibid.*

[18] Le canal de Panama fut considéré comme une voie d'eau intérieure par les États-Unis depuis 1903, jusqu'à la

rétrocession de 1999.

[19] Entretien avec Armand Gatti, Pianceretto, Italie, septembre 2005.

[i] Miroir du cinéma n°6-7, *op. cit.*, p. 11.

[20] Aristote, *Art poétique*, ch.IX.

[21] D. Madalénat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

[22] La voix *off* appartient à l'espace diégétique (discours d'un personnage hors-champ ou pensées d'un personnage), alors que la voix *over* parle depuis une autre position spatiale ou temporelle (narrateur).

[23] Repéré par Gatti dans les films du cinéaste soviétique Dovjenko (*La terre*, 1930), le plan cassé désigne un mouvement consistant à faire osciller la caméra sur un axe horizontal de droite à gauche, ou inversement. Gatti associe le plan cassé à un travelling latéral.

[24] Ce terme renvoie aux analyses de Jean Baudrillard : « Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est à dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel p son double opératoire » *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

[25] *Œuvres théâtrales*, T. 1, Lagrasse, Verdier, 1991.

[26] *Armand Gatti, les films 1960-1991*, Paris, Arcanal, 1991, p. 26.

[27] Entretiens avec Jean et Hélène Charvein (cameraman et monteuse), Raúl Mendoza (directeur de production), Rogelio Paris (premier assistant), Raúl Garcia et Ricardo Istueta (ingénieurs son), Eslinda Nuñez, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodríguez et Tertuliano Izaguirre (acteurs), Paris et La Havane, août 2008 et août 2009.

[28] *Le cinéma militant reprend le travail*, *Cinémaction* n°110, G. Gauthier (dir.), 2004.

[29] P. Bourdieu, *Les règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, Points (coll.), 1998, p. 212