

---

**ENTRETIEN AVEC ENRIQUE FERNANDEZ – extrait**

---

**Traduction**

**Odile Bouchet :** Enrique Fernández, bonjour. Vous êtes cinéaste uruguayen et vous avez réalisé *Les Toilettes du Pape*. J'aimerais que nous parlions un peu de la place que prennent la réalité et la fiction dans ce film.

**Enrique Fernández :** Le film est basé sur des faits réels, particulièrement sur la visite du Pape Jean Paul II dans mon village natal où j'ai vécu pendant 19 ans. Je pense que le film s'inspire beaucoup de la réalité de ce moment-là, mais aussi de celle d'aujourd'hui, de ces gens dont nous racontons l'histoire. D'où ce traitement presque documentaire, parce que je crois qu'intégrer un fait réel dans une fiction permet au spectateur de rentrer rapidement dans le film, mais aussi d'assimiler le film ou le sujet traité à la réalité évoquée. Voilà pourquoi j'utilise un fait réel. Toute la partie liée à la construction des toilettes a été inventée pour adoucir un peu le reste de l'histoire.

**Odile Bouchet :** C'est un milieu social très défavorisé, avec un mode de subsistance particulier dont vous pourriez peut-être nous parler un peu.

**Enrique Fernández :** Eh bien, le mode de subsistance que l'on voit dans le film n'existe plus aujourd'hui, mais pendant des années, comme la monnaie brésilienne était moins forte que la monnaie uruguayenne et que les prix étaient beaucoup plus bas qu'en Uruguay, beaucoup de gens vivaient de la contrebande de fourmis. C'étaient des petits contrebandiers que l'on appelle les « kileros », car ils ne transportaient que quelques kilos. Kilo par kilo. Pendant très longtemps, c'était la seule manière pour eux de gagner leur vie.

**Odile Bouchet :** Vous mettez en scène une famille de trois personnes dans laquelle l'homme tient une place un peu particulière, il est dépendant d'autres personnes qui ont plus de pouvoir. Les répartitions des rôles homme/femme au sein de la famille sont particulières.

**Enrique Fernández :** Oui, c'était comme ça il y a vingt ans et je pense que la structure familiale n'a quasiment pas changé, mis à part de petites différences. J'étais à Melo il y a peu de temps, l'année dernière je crois, et je suis entré dans une pharmacie. Un couple qui ressemblait beaucoup à celui que l'on voit dans le film est entré derrière moi. La femme avait trois ou quatre ans de plus que l'homme, et leur comportement était très représentatif parce que l'homme est entré et il est resté planté au beau milieu du magasin. C'est la femme qui est allée au comptoir, qui a demandé le médicament et qui a payé. Quand elle est sortie, son mari l'a suivie. Donc, cette anecdote reflète assez bien le fonctionnement habituel de la famille. D'une certaine manière, l'homme est toujours celui qui subvient aux besoins de la famille en apportant son maigre salaire, dans le meilleur des cas. Mais c'est la femme qui organise toute la vie du foyer, celle qui s'assure que les enfants étudient et qu'ils font leurs devoirs, celle qui gère l'argent pour qu'il ne manque rien... Souvent elle travaille aussi, elle s'occupe du jardin ou du potager. L'homme est débrouillard, Il cherche à améliorer la situation de sa famille. Vu

le fonctionnement social dans ces villages, il lui est très difficile de trouver quelque chose qui lui permette véritablement de mener une vie décente. Il passe la plupart de son temps à chercher une solution et il n'y en a pas beaucoup. En plus, dans le film, il est vrai que le personnage croit et dit qu'il a des idées plus ingénieuses et plus brillantes que ses amis, y compris dans son groupe de contrebandiers à vélo. Selon moi, le personnage central du groupe, qui est également le plus attachant, est celui de Valvulina. C'est le personnage noir, et face aux autres hommes du village, il est comme sans défense.

**Odile Bouchet : Il est aussi sans défense face à la venue du Pape.**

**Enrique Fernández :** Là, c'est toute la population qui s'est retrouvée sans défense, otage de sa propre naïveté. Si tous ces gens, quand ils ont su combien de commerces allaient se monter, avaient réfléchi, ils se seraient rendu compte qu'il y avait une part importante d'irréalité dans cette situation.

**Odile Bouchet : Vous avez travaillé sur ce film avec César Charlone, qui a une grande expérience du cinéma, tandis que vous commencez juste. Vous pourriez nous parler un peu de cette collaboration.**

**Enrique Fernández :** César travaille depuis trente ans au Brésil, surtout comme directeur de la photographie dans la publicité. Mais bien sûr, il a fait plusieurs longs métrages comme directeur de la photographie. Il a été nommé pour l'Oscar de la meilleure photographie pour le film *La Cité de Dieu* de Meirelles. Mais notre film était son premier long-métrage en tant que réalisateur. Nous étions donc dans le même cas sur ce point. Nous étions sur la même longueur d'onde malgré nos origines différentes, nos univers différents. Mais je pense que nous avons bien fait, par exemple, de nous retrouver ensemble dans un appartement pendant un mois pour apporter la touche finale au scénario et surtout pour nous accorder. Ce qui nous a permis, au moment du tournage, d'agir presque comme une seule et même personne. Nous avons finalement décidé de suivre la stratégie suivante : si, à certains moments, nous n'étions pas d'accord sur une scène, nous tournions les deux versions et nous en discutons lors du montage. C'est ainsi que nous avons fonctionné. En réalité, nous n'avons eu recours à cette stratégie qu'une ou deux fois.

**Odile Bouchet : Parlons à présent de la situation économique du cinéma en Uruguay.**

**Enrique Fernández :** Il faut rappeler que le seul fond national alloué pour tout le cinéma s'élève à 250 000 dollars par an, c'est-à-dire presque rien. Ça oblige donc chaque film aidé à se lancer dans un périple à travers plusieurs pays pour chercher une coproduction.

**Odile Bouchet : Avez-vous d'autres projets, parce que c'est votre premier film mais vous pourriez très vite en tourner d'autres, n'est-ce pas ?**

**Enrique Fernández :** Oui. Il pourrait y en avoir un autre. Pour le moment, j'ai été réengagé simplement comme scénariste. C'est mon activité principale. Je travaille sur une histoire également fondée sur des faits réels de 1971, c'est-à-dire deux ans avant la dictature en Uruguay. Il s'agit d'une évasion de prisonniers politiques, la plus grande évasion de toute l'Histoire : 111 personnes se sont échappées par un tunnel. Cette histoire m'a obligé à

réétudier cette époque qui est très importante dans l'histoire récente du pays. Cette évasion comporte beaucoup d'éléments cinématographiques qui structurent l'histoire d'eux-mêmes.

Transcription réalisée par Anne Laure BLANCO, Laura MANGIONE, Caroline SCOTT.  
Source : Canal U

Interview enregistrée à Toulouse lors de la présentation du film pour sa sortie.

Vous pouvez en visionner l'intégralité sur le site :

[http://www.canalu.tv/producteurs/vo\\_universite\\_toulouse\\_le\\_mirail/](http://www.canalu.tv/producteurs/vo_universite_toulouse_le_mirail/)

---

## **LES TOILETTES DU PAPE**

---

Avant d'expliquer le titre, il faut parler de l'espace dans lequel surgit cet édicule pontifical. C'est lui qu'on découvre en premier : une région un peu informelle, collines basses, prairies à vaches et routes mal entretenues, sous un ciel immense. On est à la frontière entre trois pays, l'Uruguay, l'Argentine et le Brésil. Et cette région perdue est sillonnée par des cyclistes. La caméra suit un groupe qui pédale comme des dératés. Ils sont uruguayens de nationalité, contrebandiers de métier. Pas de la grosse contrebande, juste ce qui peut tenir sur le porte-bagages d'une bicyclette : des pains de savon, des boîtes d'allumettes.

Ils suivent les routes et ne les quittent qu'à l'approche d'un poste frontière. Le peloton que suit la caméra vient de Melo, un village uruguayen. Au centre, il y a Beto (César Troncoso), un moustachu sympathique dont l'intelligence n'est pas tout à fait à la hauteur des ambitions.

La première partie de ce film à la construction très classique est consacrée à la chronique de la vie des contrebandiers, à leur perpétuelle partie de cache-cache avec le douanier volant, un homme corrompu qui vient jusque dans ce village reculé incarner la déchéance de l'Etat. Mais aussi aux beuveries chaleureuses dans le troquet de Melo et aux efforts de Carmen (Virginia Mendez), la femme de Melo, pour maintenir la famille à flot.

Le film se passe en 1988, au moment où Jean Paul II visite la région. Les médias (en l'occurrence une calamiteuse télévision locale) apprennent aux citoyens de Melo que le souverain pontife célébrera chez eux une messe en plein air. Pour sortir de leur misère, les habitants de Melo se lancent à corps (et à fonds) perdu dans l'achat de vivres et de boissons destinés aux dizaines de milliers de fidèles qu'on leur annonce. Beto, lui, joue la carte du développement durable et décide de construire un cabinet d'aisances.

### **Deuxième voix**

La situation a de quoi nourrir la satire, et les cinéastes (César Charlone a aussi signé la photographie, Enrique Fernandez, natif de Melo, a écrit le scénario) exploitent habilement cette veine. *Les Toilettes du pape* est un film cruel, mais cette dureté tient à sa seule lucidité. La naïveté des habitants, le matraquage des médias, la corruption et la brutalité des détenteurs de l'autorité, douaniers ou militaires, fournissent tous les ingrédients nécessaires à la confection d'un désastre qui tourne en ridicule aussi bien le héros (quasi invisible) de la journée que ses adorateurs.

Cette vigoureuse moquerie, qui vire parfois à la colère, a pour objet la pauvreté et non les pauvres. On y trouve aussi la violente mélancolie qui irriguait les films d'un autre duo uruguayen, Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll, *25 Watts* et *Whisky*. Le film y adjoint une deuxième voix, plus douce, qui s'attache aux personnages et à leur pays. Beto, sa famille et ses collègues existent de plein droit, bien au-delà des conditions dérisoires de leur existence quotidienne. Il est d'ailleurs impossible de distinguer comédiens professionnels (le héros et son épouse) des amateurs recrutés sur place. Et ce pays cruel pour ses habitants prend, devant l'objectif de Charlone, une grandeur imprévue.

---

**Thomas Sotinel**

Article paru dans l'édition du 19.03.08.

**El camino de los quileros (la route des contrebandiers, entre Melo et Acegua) - BUSQUEDA, 2/08/07.**

La vraie surprise du film, c'est qu'on sort du cinéma avec un sourire ! Un nouveau film uruguayen présente toujours un double intérêt : d'abord pour le spectateur local de voir son image sur grand écran (ce qui ne lui plaît pas toujours), et deuxièmement pour la dureté légendaire d'un public qui juge plus sévèrement le cinéma national que les productions étrangères.

La critique joue peu sur le succès public d'un film, parfois le film «prend» parfois il ne prend pas. (...) Il est pourtant probable qu'*El Baño del Papa* obtienne la réponse populaire qu'il cherche et qu'il mérite. Sa première réussite est d'être arrivé à articuler la narration autour d'un fait réel du point de vue d'un groupe de personnages de fiction qui rêve et qui agit de façon on ne peut plus authentique. Il y a des acteurs de formation théâtrale (César Troncoso, Virginia Mendez) au milieu d'une multitude d'acteurs improvisés. Fernandez et Charlone ont trouvé un style uniforme de direction d'acteur qui ne laisse sentir aucune différence entre eux. (...)

La quantité de détails avec laquelle chaque personnage est construit, la description de la vie des «bagayeros» (bagagistes) qui parcourent à vélo les 60 km entre Melo et Acegua pour passer en contrebande quelques vivres de première nécessité pour «faire leur journée», la façon dont ils esquivent les postes de douane, dont ils s'affrontent avec la douane mobile ici incarnée par un fonctionnaire corrompu et odieux (Nelson Lence, comédien originaire de Melo). Tous ces éléments sont réunis dans une remarquable économie de moyens, filmés de manière brillante par la caméra de Charlone (...)

Le film est le portrait de cette communauté de gens pauvres, vivant dans des maisons misérables mais qui font preuve d'une grande dignité, non pas des marginaux, à peine des débrouillards, qui essayent d'adoucir leur condition avec n'importe quelle combine à un peso, et qui attendent le Pape avec l'ingénuité propre à ceux qui croient sincèrement à un changement possible. Rien de tout cela n'est exprimé sur un mode grave mais plutôt avec humour et tendresse, avec le langage précaire de ceux qui savent être solidaires et partager le peu qu'ils possèdent ... jusqu'à l'attitude résignée avec laquelle la femme de Beto assiste au désastre, celui de sa communauté, mue non seulement par sa naïveté mais aussi par les déclarations mensongères d'un présentateur de télévision qui annonçait l'arrivée de 50 000 personnes.

### **Nouvel événement du ciné national LA REPUBLICA - Gustavo Iribarne**

L'anecdote est connue de tous, elle est tirée de faits réels, survenus lorsque Sa Sainteté Jean Paul II est passée par Melo, générant certaines attentes économiques parmi la population locale. (...) Cela suffirait pour dire que le film a le charme du cinéma italien néo-réaliste mais il faut aller plus loin car l'imagination du scénariste Enrique Fernandez alliée au talent visuel de Charlone, donne un film d'une poésie subtile.

*El Baño del Papa* fait fusionner les éléments tragicomiques de la proposition avec l'élégance d'un équilibriste chevronné, ne tombant jamais dans le piège de la simplification ni du pamphlet. C'est la vie, crue. Un événement et ses conséquences. Les désirs (ir)réalisés de ceux qui vivent «le nez contre la vitre» et aperçoivent le mirage d'une prospérité transitoire. La résolution de ce thème, si trompeusement simple sous ses aspects drôles et dramatiques, peut être considérée comme impeccable, tout comme l'est la photographie de Charlone. La tension narrative qui s'impose au cours du récit et la fraîcheur du jeu d'une distribution faisant la part belle aux non professionnels participent à ce sentiment de «bel ouvrage». Peinture d'une «bourgade » qui symboliserait le monde, l'œuvre est un reflet universellement reconnaissable, ce qui participe à élever cette production au niveau de chef-d'œuvre de notre cinématographie nationale.

## L'URUGUAY





## Présentation générale

L'Uruguay est un des plus petits pays d'Amérique du Sud. Sa superficie est de 176210 km<sup>2</sup> (environ 1/3 de celle de la France) et sa population de 3,31 millions d'habitants. Au fil des siècles les Indiens autochtones ont été presque complètement éliminés. Les immigrants sont venus principalement d'Italie, de Russie et d'Allemagne. Environ la moitié de la population vit dans la capitale, Montevideo. L'autre moitié se concentre principalement dans les départements du Sud (Colonia, San José, Maldonado) ainsi que le long du rio Uruguay (Salto, Paysandu, Soriano). La langue officielle est l'espagnol, comme en Argentine, mais dans les régions du Nord-Est, près de la frontière brésilienne, on utilise aussi de nombreux termes portugais.

Longtemps considéré comme un modèle de démocratie et de stabilité dans le sous-continent, l'Uruguay est entré à la fin des années 1960 dans une période de stagnation économique, doublée d'une radicalisation politique (mouvement "Tupamaro") qui a abouti, en 1973, à l'instauration d'un régime militaire. Elu Président de la République en 1985, M.Sanguinetti, du Parti Colorado, a assuré la transition démocratique. L'alternance traditionnelle entre les deux principaux partis - "Colorado" (libéral, d'orientation laïque), et "Blanco" (droite de type démocrate-chrétien, bien implantée en milieu rural) - a alors repris, tandis que la gauche, regroupée au sein du Frente Amplio, progressait à chaque élection.

Les élections de 1999 portent au pouvoir M. Jorge Batlle (Parti Colorado), mais le candidat de la gauche, M.Tabaré Vazquez, arrive en tête au premier tour avec 39% des voix. Ordonné autour de la réduction des dépenses publiques et de la réforme de l'Etat, le programme du gouvernement Batlle se heurte à la succession des chocs économiques externes : dévaluation du real brésilien, fièvre aphteuse, crise argentine. Une série de réformes est engagée, avec un certain succès, pour tenter de faire face à la récession, avec l'appui des institutions financières internationales. Mais en dépit d'une amélioration de la situation économique à la fin de son mandat, M.Batlle perd ses soutiens traditionnels (blancos), et la gauche poursuit sa progression.

M. Tabaré VAZQUEZ, candidat de la coalition de gauche Encuentro Progresista - Frente Amplio (EP-FA), est élu Président de la République dès le premier tour le 31 octobre 2004 (50,7% des voix). Disposant d'une majorité absolue à la Chambre des députés (53 sièges sur 99) et au Sénat (17 sur 30), M. Vazquez prend ses fonctions le 1er mars 2005. Il s'agit d'une première dans l'histoire de l'Uruguay, où jamais un Président de gauche n'avait exercé le pouvoir.

Depuis deux ans, le nouveau gouvernement donne la priorité à la reprise économique, s'efforçant tant de ménager les interlocuteurs étrangers et les institutions financières internationales que de tenir compte, sous la pression de l'aile gauche de la coalition gouvernementale, des besoins sociaux d'une population durement affectée par la crise de 2001. L'amplitude politique de la coalition au pouvoir ne facilite cependant pas toujours le consensus pour les prises de décision gouvernementales.



## **Le cinéma d'Amérique Latine à grands traits**

Les premières projections publiques du cinématographe des frères Lumière ont lieu à Mexico en août 1896, et très rapidement les employés des frères Lumière se déploient à travers toute l'Amérique latine à la recherche de nouveaux publics et de sites exotiques à filmer. Ils sont bientôt suivis par des cinéastes locaux, qui se concentrent exclusivement sur des thèmes régionaux : les compétitions de football, les cérémonies civiles ou les parades militaires. Dès le début du XXe siècle, le cinéma est solidement installé dans les villes en développement de l'Amérique latine comme dans les zones rurales.

### L'ère du muet

La majeure partie de la production cinématographique latino-américaine conserve jusqu'au début des années 1930 la forme de documentaires ou d'actualités qui tiennent la chronique du pouvoir ou de l'aristocratie. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les films de fiction sont essentiellement ceux des industries française et italienne, les mélodrames et les vedettes italiennes rencontrant notamment un grand succès. Dès le début de la guerre, la force d'Hollywood se développe et finit par dominer les marchés locaux. Les réalisateurs latino-américains ne peuvent alors pas véritablement concurrencer les productions somptueuses du cinéma américain, mais produisent des films de fiction inspirés de l'histoire et des intrigues qui puisent dans la littérature, la danse et la chanson populaires.

Parmi les réalisateurs de cette époque figurent l'Argentin José Augustín Ferreyra — *La Muchacha del Arrabal (La fille des environs, 1922)* —, le mexicain Enrique Rosas — *Revolución en Veracruz (1912)*, *El Automóvil Gris (La voiture grise, 1918)* — et le Brésilien Humberto Mauro — *Lábios sem beijos (Lèvres sans baisers, 1930)*.

### Le cinéma parlant latino-américain

Les réalisateurs latino-américains accueillent le cinéma parlant avec beaucoup d'optimisme, espérant que le son permette aux publics locaux d'accéder aux chansons et aux spécificités régionales, amoindrissant ainsi la part des films étrangers. À l'épreuve des faits, ces prédictions confiantes se révèlent erronées, et l'avènement du parlant renforce bien au contraire la position des films américains. Le cinéma se développe cependant au Mexique, en Argentine et, dans une moindre mesure, au Brésil, mais le coût et la complexité des nouvelles techniques dépassent les possibilités financières de la plupart des pays plus modestes, qui mettent de nombreuses années à créer un cinéma parlant national.

Entre les années 1930 et 1950, les succès sont essentiellement des comédies musicales, des comédies et des mélodrames historiques ou familiaux. La musique joue alors un rôle fondamental dans le cinéma d'Amérique latine : le tango en Argentine, la samba et la chanchada au Brésil, la canción ranchera (chanson de cowboys), le boléro et les rythmes importés des Caraïbes (comme la rumba et le mambo) au Mexique. Les productions des studios argentins et surtout mexicains deviennent populaires dans tout le monde hispanique.

Les vedettes mexicaines, comme les chanteurs Jorge Negrete et Pedro Infante, le musicien Agustín Lara, les comédiens Cantinflas et Tin Tan et les « déesses » de l'écran Dolores del Río et María Félix, photographiées par le chef opérateur Gabriel Figueroa et dirigées notamment par Fernando de Fuentes (*Allá en el Rancho Grande*, 1936), Emilio Fernández (*María Candelaria*, 1943) et Roberto Gavaldón — *L'autre Sœur (La otra)*, 1946 —, deviennent partie intégrante de la culture populaire latino-américaine. Toutefois, les films dynamiques des années 1930 et 1940 se chargent de stéréotypes et de répétitions dans les années 1950, et les jeunes réalisateurs recherchent de nouvelles formes d'expression.

### Le renouveau des années 1960

Au début des années 1960, le « nouveau cinéma » (nuevo cine) latino-américain relance la production indépendante, cherche à traduire la réalité sociale du continent et adopte un style artisanal, souple et économique. Parmi les réalisateurs de cette époque se trouvent Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos et Ruy Guerra au Brésil, Santiago Alvarez et Tomás Gutiérrez Alea à Cuba, Fernando Birri et Fernando Solanas en Argentine, Miguel Littín et Raúl Ruiz au Chili, et Jorge Sanjinés en Bolivie. Parmi les films importants de cette décennie figurent *Os Fuzis (Les fusils)*, 1964 de Ruy Guerra, *Mémoires du sous-développement (Memorias del subdesarrollo)*, 1968 de Tomás Gutiérrez Alea et *L'heure des brasiers (La hora de los Hornos)*, 1968 de Fernando Solanas.

### Un cinéma sous pression politique

L'enthousiasme révolutionnaire des années 1960 s'éteint totalement dans les années 1970, lorsqu'une vague de dictatures militaires submerge le Brésil, la Bolivie, l'Uruguay, le Chili et l'Argentine, obligeant de nombreux réalisateurs à s'adapter aux diverses conditions de l'exil. Cependant, le cinéma bénéficie d'un soutien accru de la part de l'État au Brésil, à Cuba, au Mexique et dans les pays andins. Certains réalisateurs poursuivent leurs pratiques contestataires des années 1960, mais la plupart travaillent à intégrer leur critique sociale dans des genres au succès populaire assuré, comme les films à suspense, les comédies et les mélodrames.

### Un cinéma démocratisé et fragile

Les années 1980 amorcent une évolution vers la démocratisation, et le cinéma bénéficie dans certains pays, notamment en Argentine et au Brésil, de la modération de la censure et de la croissance des subventions de l'État. Parmi les nombreux réalisateurs qui, durant cette décennie, conquièrent des publics nationaux et internationaux, figurent les Argentins María Luisa Bemberg (*Camila*, 1984) et Luis Puenzo — *l'Histoire officielle (la Historia oficial)*, 1985) obtient l'oscar du meilleur film de langue étrangère —, les Brésiliens Ana Carolina, Tizuka Yamasaki et Suzana Amaral, le Péruvien Francisco Lombardi — *la Gueule du loup (Boca del lobo)*, 1988) — et les Vénézuéliens Román Chalbaud, Clemente de La Cerda et Fina Torres. Les réalisateurs qui ont percé dans les années 1960 font également des films remarquables, comme *le Sud (Sur)*, 1988 et *Le voyage (El viaje)*, 1992 de Fernando Solanas.

Le début des années 1990 se caractérise par un désengagement progressif de l'État dans l'industrie cinématographique, en particulier au Brésil. En outre, le cinéma latino-américain est fragilisé pendant cette décennie par le succès et l'influence populaire des telenovelas (feuilletons quotidiens diffusés à la télévision) et par l'importance du cinéma américain (près de 90 % des films distribués sur le continent). La grande réussite est cependant celle du cinéma mexicain, stimulé par un mélange de fonds publics et privés, qui produit de grands succès comme *Danzón* (1991) de María Novaro, *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría et *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, également réalisateur du *Labyrinthe de Pan* (*El laberinto del Fauno*, 2006).

Parmi les films latino-américains qui ont marqué la fin des années 1990 et le début des années 2000, et apporté un souffle nouveau au cinéma de cette région, figurent *Pas de lettre pour le colonel* (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1999) du Mexicain Arturo Ripstein, *Amours chiennes* (*Amores perros*, 2000) du Mexicain Alejandro González Iñárritu, *Central do Brasil* (1998) du Brésilien Walter Salles, *La Cité de Dieu* (*Cidade de Deus*, 2002) des Brésiliens Fernando Meirelles et Katia Lund, *Salvador Allende* (2004) du Chilien Patricio Guzmán ou encore *Días de Santiago* (2004) du Péruvien Josué Mendez.

## **Le cinéma en Uruguay**

Le 18 juillet 1896, un public de choix assisté à la projection de films des frères Lumière au Salon Rouge de Montevideo. Vers 1908 la production d'actualité cinématographique se régularise. Mais le cinéma de longs-métrages ne fit son apparition qu'en 1919, lorsque Edmundo Figari tourna *Puño y nobleza*. Suivirent quelques documentaires et fictions. En 1929, Carlos Alonso, réalisa l'un des films les plus célèbres de l'époque, *El pequeño héroe del arroyo de oro*, dont il devait ensuite faire une version sonore. Cependant le cinéma sonore n'a été introduit en Uruguay qu'en 1931. Le coût élevé de la production du cinéma sonore a provoqué une interruption totale de la production uruguayenne entre 1931 et 1936. En 1938 sont produits cinq longs-métrages sonores, il n'y aura pas d'autres films importants jusqu'en 1946, date à laquelle Jaime Prades réalisa *Los tres mosqueteros*, avec des acteurs et une production argentine.

En 1949 se tient le premier congrès du film amateur qui débouchera en 1954 sur la création de la Cinémathèque Uruguayenne. En 1967, après l'importante rencontre des cinéastes latino-américains au Chili, le Ciné-club Marcha se saborda et fut remplacé par la Cinémathèque du Tiers-Monde. Elle avait pour but la diffusion militante du cinéma latino-américain engagé, mais aussi l'aide à la production. Elle gagna rapidement l'adhésion du public et subit de plein fouet la répression du gouvernement. Ugo Ulive (*Cronica Cubana, Como el uruguay no hay, Elecciones*), Mario Handler (*Carlos cineretrato de un caminante, Me gustan los estudiantes, Uruguay 69 : el problema del la carne*), Mario Jacobs... cinéastes politiquement engagés, furent contraint à l'exil, malgré une reconnaissance internationale. Petit à petit la situation se

détérioré tant du point de vue de la réalisation, que de l'état du parc des salles de cinéma. Avec l'affaiblissement du pouvoir d'achat de la population, le cinéma devient un luxe et le peuple se contente de la télévision. Par conséquent on pouvait considérer au début des années 80 que le cinéma était mort en Uruguay...

Cependant, depuis 1993 le cinéma national a produit plus de films qu'au cours des cent dernières années. Depuis *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) de Beatriz Flores Silva, plusieurs films uruguayens ou coproduits avec l'étranger : *25 watts* (2001), des jeunes réalisateurs Pablo Stoll et Juan Pablo Rebella, *El custodio, Le garde du corps* (2006), de Rodrigo Moreno - ont obtenu des prix internationaux ; d'autres ont été des grands succès publics comme *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva.

Aujourd'hui, au début d'un siècle mondialisé, on pourrait imaginer continuer à produire des films grâce à des fonds européens, des coproductions, des aides internationales ou des accords. Mais il n'existe pas, en Uruguay, de loi concernant le cinéma, l'Institut du cinéma est sans ressources, les fonds sont ridicules ou quasi inexistantes, il n'y a pas d'échanges réciproques pour d'éventuelles coproductions.

Les derniers films qui ont connu un succès local n'ont guère été amortis à l'étranger : échec au Chili d'*El viñedo* (Esteban Schroeder – 2000) alors que le pays était coproducteur ; faillite de la société qui a produit *Patrón* (Jorge Rocca – 1995), coproduit avec l'Argentine ; impossible amortissement de *Corazón de fuego / El ultimo tren* (Diego Arsuaga), réalisé en 2002 dans des pays affectés gravement par la crise ; mauvais résultats en Espagne d'*En la puta vida* ; faillite de la société uruguayenne productrice d'*El dirigible* (Pablo Dotta) en 1994.

Il existe, néanmoins, sans appui industriel et presque sans aide de fonds nationaux, des films de jeunes auteurs qui, depuis le début, ne mettent en avant que leur seule expression créatrice, leur besoin de dire et de faire ce qu'ils ont envie d'exprimer. Prenons-en comme exemples *25 watts*, *Una forma de bailar* (Alvaro Buelar – 1997), *Los días con Ana* (Marcelo Bertalmio – 2000), *Aparte* (Mario Handler – 2002) : tous ces films sont des œuvres à part entière.

Aucun d'eux n'a été conditionné par une analyse ou une étude du marché international ni par l'obtention de fonds divers qui pourraient imposer des critères quant au contenu ou à la forme des projets et modifier la conception de leurs auteurs. □ Comme le pays n'a pas de ressources propres, il apparaît que la seule possibilité pour réaliser est de se limiter à ce qui est faisable, c'est-à-dire peu, avant d'assumer des risques qui peuvent entraîner la disparition de la société de production.

D'autre part, le pays n'est plus le même et il ne le sera plus depuis qu'au mois de janvier 2002 a commencé la désintégration économique et sociale de la région et la fin virtuelle du Mercosur, conséquence d'une stratégie économique dominante, celle du FMI. La crise de l'Uruguay est marquée par un nouveau processus d'instabilité sociale et politique difficilement contrôlable (comme au moment du coup d'Etat de 1973) car les décisions ne sont adoptées ni dans le pays ni dans la région. Comme à d'autres moments de l'histoire du cinéma uruguayen,

celui-ci n'existera que grâce à des facteurs extérieurs, outre le talent de ses cinéastes, à sa capacité à vaincre les difficultés, aujourd'hui imprévisibles.

**Sources d'information :**

Catalogue et site du Festival des 3 Continents : <http://www.3continents.com/>

En particulier l'article de Manuel Martinez Carril, □ directeur de la Cinémathèque de l'Uruguay et Guillermo Zapiola, responsable de la coordination à la Cinémathèque de l'Uruguay.

Site du Ministère des Affaires Etrangères :

[http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo\\_833/uruguay\\_504/index.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo_833/uruguay_504/index.html)

The Internet Movie Database : <http://www.imdb.com/>

Fond de carte : [http://www.lib.utexas.edu/maps/americas/uruguay\\_rel\\_95.jpg](http://www.lib.utexas.edu/maps/americas/uruguay_rel_95.jpg)