

2014

Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970.

German Silveira
Université Jean Moulin Lyon 3, gsilveira72@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Cultural History Commons](#), and the [Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

Silveira, German. "Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970.." *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2014): Article 3.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine des années 1950 aux années 1970

Germán Silveira*

Universidad Católica del Uruguay

Abstract

The awareness of the importance of preserving the film heritage and developing a national cinematographic culture in some Latin American countries should be understood in relation to the need for the nascent film archives to belong to a wider network of exchange than that drawn by national borders. This article focuses on the most important integration projects that took place in the region, where two periods can be historically distinguished: first following the establishment of the Latin American Section of FIAF (1955) and then following the creation, in 1965, of the Union of Latin American Cinematheques (UCAL).

Résumé

La prise de conscience de l'importance de préserver le patrimoine cinématographique et de développer une culture cinématographique nationale dans certains pays d'Amérique Latine doit être comprise simultanément au besoin d'appartenir à un réseau d'échange bien plus large que celui dessiné par les frontières nationales. Cet article se propose d'analyser les projets d'intégration des archives du film les plus importants dans la région dans une perspective historique : la création de la Section latino-américaine de la FIAF (1955) et la mise en place, à partir de 1965, de l'Union de Cinémathèques d'Amérique Latine (UCAL).

** Germán Silveira est docteur en études transculturelles de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Ses travaux de recherche portent sur la réception cinématographique en Amérique Latine, sujet sur lequel il a publié différents articles dans des revues spécialisées en Argentine, au Brésil, en Uruguay et en France. Il a été boursier de la Confédération Suisse (CFBE) entre 2006 et 2008 et il a obtenu son diplôme de maîtrise en sciences de la communication et des médias à l'Université de Genève. Il est actuellement chargé de cours invité à l'Université Catholique de l'Uruguay.*

Historiquement, le processus de création des premières cinémathèques dans les différents pays d'Amérique Latine se trouve intimement lié à l'esquisse d'un projet régional d'archives du film imaginé au préalable. L'enrichissement de ces archives, à travers l'achat de films, les échanges et les trouvailles, demeurait un objectif prioritaire pendant les années fondatrices. L'appartenance à la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), dès les premières années de vie institutionnelle, se présentait ainsi comme la voie la plus adéquate pour atteindre cet objectif.

Dans le présent article nous nous proposons de montrer comment la prise de conscience de l'importance de préserver le patrimoine cinématographique, dans certains pays latino-américains, doit être comprise en rapport avec le besoin d'appartenir à un réseau d'échange bien plus large que celui dessiné par les frontières nationales.¹ Pour cela, nous allons reconstruire les différents processus d'intégration nés, à partir des années cinquante, autour des archives du film en Amérique Latine.

À partir de sources primaires (rapports annuels des cinémathèques, minutes des congrès, lettres et entretiens) ainsi que des revues de l'époque, l'analyse portera particulièrement sur le rôle joué par les cinémathèques pionnières (celles de São Paulo, Buenos Aires et Montevideo) dans la création de ces projets fédératifs régionaux. Nous distinguerons ainsi deux grandes étapes:

- Le moment fondateur fut marqué par la mise en place de la Section Amérique Latine de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) (1955-1960). Ce projet visait notamment à consolider les premières collections de films des très jeunes archives de la région, à travers le renforcement de la circulation des films et l'échange entre les cinémathèques. À ce moment-là, nous sommes face à un projet d'intégration développé à l'intérieur de la FIAF

par les cinémathèques membres de la fédération.

- Le deuxième moment fut celui de projets cinématographiques plus engagés politiquement et qui se sont développés au sein de l'Union de Cinémathèques d'Amérique Latine (UCAL), créée en 1965, en dehors de la FIAF, dans un contexte politique particulièrement instable.

La création de la FIAF et les premières "années Langlois"

La FIAF a été créée le 17 juin 1938 à Paris lors d'une rencontre entre Iris Barry, John Abbott (New York), Frank Hensel (Berlin), Henri Langlois (Paris) et Olwen Vaughan (Londres). L'association ne comprenait au départ que 4 membres: la Film Library au Museum of Modern Art, le Reichfilmarchiv, la Cinémathèque française et la National Film Library.² Un an plus tard, lors du deuxième Congrès à New York, les statuts de la fédération établissaient les objectifs suivants:

favoriser la conservation des films considérés comme des œuvres d'art et des documents historiques; d'encourager la création et le développement de cinémathèques dans tous les pays; de faciliter la collection et les échanges internationaux des films et documents concernant l'histoire et l'art cinématographique; de développer la coopération entre ses membres; de promouvoir l'art et la culture cinématographique.³

Jusqu'à son éloignement de la fédération en 1960 à la suite d'un conflit avec Jacques Ledoux et Ernest Lindgren, Henri Langlois fut un personnage clé du développement de la FIAF. Pendant cette première période, la fédération connut un essor international considérable. Langlois déclarait alors: "nous avons, en quelques années, couvert le monde d'archives."⁴ Lors du Congrès de Stockholm de 1959, il comparait le travail de la fédération à celui d'un "organisme missionnaire."⁵ Par cette expression, Langlois voulait suggérer que son

¹ Cet article développe certaines idées exposées par l'auteur dans une thèse de doctorat intitulée "La résistance dans l'obscurité. Le public de la Cinémathèque uruguayenne pendant la dictature militaire (1973-1984)."

² FIAF, *50 ans d'Archives du Film. 1938-1988* (Bruxelles: FIAF, 1988), 24.

³ FIAF, Statuts et Règlement Intérieur, Chapitre 1 - Article 1: Dénomination et buts (1983), 2.

⁴ Ibid., 39.

⁵ FIAF, Rapport du Secrétaire Général - Congrès de Stockholm (1959), 38-55.

intervention n'était pas pensée "pour montrer notre autorité." À cet égard il disait:

Nous essayons par tous les moyens de développer des foyers de culture nationale avec vraiment le plus grand désintéressement; nous ne cherchons pas à avoir des clients, des alliés, nous cherchons à créer des archives.⁶

Pour la conservation, Langlois affirmait: "la meilleure façon de préserver un film est de le montrer."⁷ Sous l'impulsion du français, l'idée d'une recherche d'équilibre entre préservation et diffusion du patrimoine filmique était valorisée par la FIAF dès 1948, notamment lors de son troisième Congrès à Copenhague. Une déclaration de la réunion postulait en effet que: "il est nécessaire de rappeler et de répéter que nos membres ne sont pas uniquement des institutions qui conservent les films, mais aussi, d'abord et avant tout, des centres dédiés à la culture cinématographique et à sa promotion."⁸

Pendant les années d'après-guerre plusieurs archives sont créées et de nouveaux membres se joignent à la FIAF, qui comptera 33 affiliés en 1959.⁹ En ce qui concerne les archives latino-américains, ce sont celles de São Paulo, Buenos Aires et Montevideo qui inaugurent l'ère de la conservation des films dans la région. Comme nous allons le voir, le rôle de Langlois fut décisif dans cette multiplication de cinémathèques latino-américaines et leur affiliation à la fédération internationale dès leurs premières années de vie institutionnelle.

La Filmothèque du Musée d'Art Moderne de São Paulo (future Cinémathèque brésilienne) et les archives officielles du film en Uruguay (Cine Arte del SODRE) deviennent membres de la FIAF en 1948. Quelques années plus tard, en 1953, la Cinémathèque argentine (Buenos Aires) et la Cinémathèque uruguayenne (Montevideo) obtiennent l'affiliation à la fédération

internationale. Montevideo comptera donc deux cinémathèques membres de la FIAF. La Filmothèque colombienne (Bogotá) devient membre en 1956. La Cinémathèque de Lima et celle du Musée d'Art Moderne de Caracas obtiennent leur affiliation en 1959, en tant que membres observateurs.¹⁰

Comme le signale l'ancien conservateur de la Cinémathèque brésilienne Rudá de Andrade à propos de cette relation avec l'Amérique Latine, "le parrainage de Langlois avait un sens politique très clair, car l'éparpillement des cinémathèques dans le monde signifiait la croissance de son pouvoir comme leader d'un modèle et d'un projet de cinémathèques."¹¹ Il s'agissait d'un modèle différent de celui notamment défendu par Ernest Lindgren, pour qui la conservation des films était prioritaire devant la projection. Ainsi, selon Andrade, "tout ce que Langlois a fait pour le Brésil a été placé sous sa responsabilité en 1960, pendant la crise qui secoua la FIAF."¹² Andrade fait référence au fait que Langlois, par l'intermédiaire de Paulo Emilio Sales Gomes (fondateur de la Cinémathèque brésilienne), envoyait des films au Brésil pour faciliter la constitution de ses archives à une époque où la cinémathèque n'était même pas officiellement inaugurée. Cela était évidemment inacceptable vis-à-vis des règles de la fédération.

Les origines des archives du film en Amérique Latine

Une particularité des premières cinémathèques latino-américaines réside dans le fait qu'elles étaient issues du mouvement des ciné-clubs. A l'image de leur marraine, la Cinémathèque française, leur création est imputable au dynamisme de la société civile et de l'initiative de quelques intellectuels. Tel fut le cas des cinémathèques de São Paulo (1947), Buenos Aires

⁶ Ibid.

⁷ Jesper Andersen, "Showing a Film is Not Enough," *Journal of Film Preservation*, No. 81 (Novembre 2009): 5-24. Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

⁸ Ibid., 5.

⁹ Parmi les archives devenues membres de la FIAF pendant cette période on peut mentionner celles de: Lausanne, Prague, Amsterdam, Varsovie, Stockholm, Roma, Belgrade, Torino, Vienne, Budapest, Lisboa, Tokyo, Oslo, Moscou, Sofia, Madrid, Helsinki, Wiesbaden (Allemagne Fédérale), Berlin (Allemagne Démocratique), Copenhague, Téhéran, la Fondation Eastman House (USA). Source: Raymond Borde, *Les cinémathèques* (Lausanne: L'âge d'homme, 1983), 113-114.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Rudá de Andrade cité in Fausto Correa, *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo* (São Paulo: UNESP, 2010), 108.

¹² Ibid.

(1949) et plus tard celle de Montevideo (1952),¹³ les institutions pionnières dans la région.¹⁴

En ce qui concerne la Cinémathèque argentine, son origine fait suite à une rencontre entre Henri Langlois et Rolando Fustiñana, en 1949, à Cannes. Langlois propose alors au critique cinématographique du journal de référence *Crítica* et fondateur du ciné-club *Gente de Cine* une donation de films classiques pour fonder l'institution.¹⁵ La Cinémathèque Argentine vit le jour le 28 octobre 1949 et fut admise à la FIAF en 1953. À partir de ce moment, Guillermo Fernández Jurado, collaborateur de Fustiñana et directeur de l'institution depuis 1981, affirme que:

Langlois tient sa parole et il commence à envoyer des films vers le Cône sud de l'Amérique Latine: l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay [...] Le matériel envoyé par Langlois était essentiellement français: des films primitifs français, et puis des cycles correspondant à des mouvements postérieurs, tel que l'expressionnisme, et originaires d'autres écoles cinématographiques. Avec ce matériel il était possible d'organiser des projections.¹⁶

À São Paulo, l'historien brésilien Fausto Correa donne deux explications à l'influence de Langlois dans la création de la Cinémathèque brésilienne. D'une part, des trois modèles d'archives qui surgirent dans l'après-guerre - celui du MOMA aux États-Unis, du British Film Institute (BFI) à Londres et de la Cinémathèque française à Paris, celui de Langlois s'ajustait mieux au projet brésilien. Les archives de São Paulo étaient animées par un groupe de personnes à la tête duquel se trouvait le critique du journal *Folha de São Paulo*, Paulo Emilio Sales Gomes. Le BFI était une institution d'État qui disposait de ressources impensables pour ce groupe de pionniers brésiliens. De plus, "dans un pays où l'industrie cinématographique ne représentait guère plus

qu'une piètre ébauche, surtout en ce qui concerne les politiques publiques pour le secteur,"¹⁷ le modèle anglais n'était pas envisageable. En conséquence, l'historien brésilien explique que: "l'inspiration française a aussi eu cet aspect décisif-là. Bien qu'elle n'a pas tardé à recevoir d'importantes subventions publiques, elle a maintenu un statut d'indépendance totale, et cela s'ajustait de façon plus vraisemblable au développement de son homologue brésilienne."¹⁸

Au-delà des questions administratives et institutionnelles, Correa évoque aussi des raisons idéologiques au rapprochement entre Sales Gomes et Langlois: "Surtout en ce qui concerne le rôle que devrait accomplir le cinéma dans la périphérie du capitalisme, mais sans y trouver un objet pour l'instrumentalisation de l'art, le cinéma était fortement entendu comme un outil de transformation de la société."¹⁹

L'histoire de la Cinémathèque uruguayenne (Montevideo) s'explique aussi par ce contexte. Lors d'une rencontre de ciné-clubs organisée à Buenos Aires par le critique Rolando Fustiñana en décembre 1951, on projetait "d'initier en Uruguay la formation d'une cinémathèque ou d'archives du film, afin qu'elle intègre la FIAF et qu'elle assume tous les droits et obligations réglementaires une fois l'affiliation obtenue."²⁰ Le 21 avril 1952, suite à la recommandation du congrès à Buenos Aires, le ciné-club Universitaire approuva l'initiative de former la Cinémathèque uruguayenne avec les films de ses propres archives. L'affiliation de la Cinémathèque uruguayenne à la FIAF est devenue effective lors du Congrès à Vence en 1953.²¹

La décision d'accepter en tant que membre effectif une institution créée à peine une année auparavant (1952), avec un bref passage comme membre observateur, témoigne de la proximité entre Langlois (Secrétaire général de la

¹³ Montevideo comptait aussi les archives officielles du film (Cine Arte del Sodre), constituées en 1943 par le gouvernement uruguayen. Elles seront mentionnées mais elles ne feront pas partie de notre analyse centrale à cause de leur rôle secondaire dans la promotion des différents processus d'intégration.

¹⁴ Pour se faire une vision d'ensemble, après les cinémathèques pionnières, les archives qui vont être créées sont celles de Bogotà (1954), Lima et Caracas (1955), Rio de Janeiro (1957), La Havane (1960), UNAM-Mexique (1960), Santiago (1961), Guatemala (1970) et Bolivie (1976).

¹⁵ Christian Dimitriu, "La Cinemateca argentina. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado," *Journal of Film Preservation*, No. 74-75 (Novembre 2007): 15-34.

¹⁶ Ibid., 17-18.

¹⁷ Correa, *A Cinemateca Brasileira*, 59.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Livre d'Actes du Conseil Directif de la Cinémathèque uruguayenne, Actes de fondation (21 avril 1952). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

²¹ Lettre de Farock Gaffary à la Cinémathèque uruguayenne (Paris, le 24 novembre 1953). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

FIAF) et les membres de la Cinémathèque uruguayenne. De plus, le brésilien Paulo Emilio Sales Gomes, avec qui les membres des archives uruguayennes entretenaient également une étroite relation, jouissait d'un prestige important au sein de la fédération internationale,²² ce qui a peut-être simplifié l'affiliation de la cinémathèque de Montevideo.

Le projet régional en Amérique du sud avait donc un grand intérêt pour Langlois. Mais l'intérêt était aussi réciproque. En effet, Fernández Jurado (Cinémathèque argentine) souligne qu'au-delà des relations solides entretenues avec Montevideo et São Paulo, l'échange avec des pays qui possédaient une production cinématographique importante comme le Mexique, la Colombie, le Venezuela et Cuba, n'était pas fréquent. À cet égard, il explique:

Il faut reconnaître que, à l'époque, il était plus difficile de communiquer avec ces pays qu'avec l'Europe ou les Etats-Unis. Mais, franchement, notre regard, du point de vue des archives du film, était toujours dirigé vers l'Europe et, en particulier, logiquement, notre référence fut toujours la Cinémathèque Française.²³

La Section Amérique Latine de la FIAF

Vers 1954, lors des accords en vue de créer une section régionale, l'entente entre les cinémathèques latino-américaines et Langlois atteignait un point culminant. Dans le rapport d'activités présenté au Congrès de la FIAF à Lausanne en 1954, la Cinémathèque uruguayenne rend compte de la visite du Secrétaire général de la Cinémathèque française, à Montevideo et de son objectif "d'achever les démarches entreprises au festival de São Paulo en vue de créer le Bureau de la FIAF pour l'Amérique Latine,"²⁴ projet dont Langlois était le principal promoteur. En effet, dans une lettre datée du 4 mars 1954, Langlois

dresse un récapitulatif des conversations tenues à São Paulo et Montevideo, en vue de créer le bureau régional. Le passage suivant est révélateur de sa stratégie:

Le Bureau de l'Amérique Latine fondé à São Paulo doit donc réunir uniquement les membres effectifs de la FIAF [...] En ce qui concerne les relations entre l'Europe et l'Amérique Latine, notre travail doit consister à transformer les petites cinémathèques d'Argentine et d'Uruguay en des institutions riches et importantes avant d'augmenter le nombre de cinémathèques en Amérique Latine.²⁵

L'émergence d'une catégorie "Amérique Latine" au sein de la FIAF remonte au Congrès d'Amsterdam de 1952, lorsque Langlois propose une division des "pools" de contretypage et de circulation des films en aires géographiques. Le Secrétaire général de la FIAF affirme que le but était toujours de "permettre la circulation des films dans le monde pour encourager l'existence des nouvelles cinémathèques."²⁶ En principe cette division allait regrouper les pays d'Amérique Latine, les pays d'Amérique du Nord et les pays d'Europe. Ces derniers étaient divisés en deux blocs "par des questions de devises." Langlois expliquait que cette partition n'était "qu'une division d'ordre pratique" pensée sans l'intention de "heurter des points de vue nationaux."²⁷

Quant à la Section Amérique Latine de la FIAF, elle fut officiellement créée en février 1955, lors d'un festival cinématographique à Punta del Este (Uruguay). La Section se proposait alors de:

1. Représenter l'organisme régional dans ses relations internes et devant la FIAF.
2. Constituer un centre d'information permanent sur les archives du film de la région; à cet effet, il rédigera un document avec les films existants, l'état de la copie et la situation juridique de celle-ci.
3. Aider à l'union des membres en facilitant l'échange des films, de la documentation et de l'information existante.
4. Accomplir toutes les activités nécessaires pour

²² En 1953 Paulo Emilio Sales Gomes était le seul membre latino-américain au Comité directeur de la FIAF, en tant que trésorier-adjoint. Source: FIAF, Résolutions - Congrès de Vence (1953), 17.

²³ Dimitriu, "La Cinemateca argentina," 18-19.

²⁴ FIAF, Rapport des activités de la Cinémathèque Uruguayenne - Congrès de Lausanne (1954).

²⁵ Lettre d'Henri Langlois à José Maria Podestá (Montevideo, le 4 mars 1954). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

²⁶ FIAF, Problème des pools - Rapport du Congrès d'Amsterdam (1952), 57-60.

²⁷ Ibid.

le développement des objectifs prévus dans l'article 1.²⁸

Le Conseil de Coordination fut intégré par les institutions fondatrices: la Filmothèque du Musée d'Art Moderne de São Paulo (Cinémathèque brésilienne), la Cinémathèque argentine et la Cinémathèque uruguayenne qui, finalement, devint le siège du Secrétariat.²⁹ Cine Arte del Sodre (archives officielles du film de l'État uruguayen) rejoignit la section en 1956 avec la cinémathèque de Bogotá (Colombie). Cette section latino-américaine n'avait pas d'existence formelle en dehors de la FIAF. La totalité des cinémathèques latino-américaines qui intégraient le pool régional envoyaient leur cotisation à Paris, siège du Secrétariat de la fédération internationale. L'objectif était que "les cinémathèques qui existent peuvent avoir des rapports entre elles, avoir aussi une activité propre et se développer dans le cadre de la FIAF."³⁰

Le Festival de Punta del Este de 1955 coïncidait aussi avec le premier cycle significatif organisé par la Cinémathèque uruguayenne. L'institution était en charge du programme des "séances extra-officielles" du festival et, encore une fois, la relation avec le secrétaire général de la Cinémathèque française fut essentielle pour l'obtention des films:

On adopte la décision d'envoyer à la FIAF et à M. Langlois des informations à propos du récent Congrès de cinémathèques latino-américaines et à celles qui n'ont pas été présentes. M. Hintz enverra une note de remerciement à M. L'Herbier pour la cession du film "La nuit fantastique" et à M. Langlois pour l'envoi des autres films qui ont intégré le cycle rétrospectif de Punta del Este.³¹

Le siège du "Pool" et de la Section Amérique Latine de la FIAF a été définitivement attribué à l'Uruguay car:

c'est là que se trouve le dépôt et le centre de diffusion du Pool d'Amérique Latine de la FIAF, qui bénéficie d'accords permettant le transport gratuit des films dans les différents pays d'Amérique Latine, et de facilités accordées par le gouvernement uruguayen pour la circulation en franchise douanière.³²

Domingo 6 Cine Rex 10 y 30 horas	Georges Méliés 1897 — Le Magicien. 1901 — L'Homme à la Tête de Caoutchouc 1902 — Un Voyage dans la Lune 1903 — Le Royaume des Fées Le Méliomane 1906 — Les 400 Farces du Diable						
Martes 8 Cine DEFENSA 21 y 22 y 30 hs.	Emile Cohl, continuadores de Méliés, superrealidad en lo cómico Cohl (1908-11) Les Beaux Arts Mystérieux La Vie au Rebours Le Miroir Hypnotique La Fée des Fleurs Velle (1904) L'Amant de la Lune (1905) Le Fils du Diable fait la (1906) Noce à Paris Lépine (1906) Le Voyage à Jupiter Chomon (1909) Bosetti (1907) L'Homme Aimanté						
Miércoles 9 Cine DEFENSA 21 y 22 y 30 hs.	Los emigrados rusos LE BRASIER ARDENT Realización de Ivan Moesjoukine. 1923.						
Viernes 11 Cine DEFENSA 21 y 22 y 30 hs.	el superrealismo UN CHIEN ANDALOU (1928) L'AGE D'OR (1930) Realizaciones de Luis Buñuel y S. Dalí.						
Domingo 13 Cine REX 10 y 30 horas	La ocupación LA NUIT FANTASTIQUE Realización de Marcel L'Herbier. 1942						
Jueves 17 Cine DEFENSA 21 y 22 y 30 hs.	LE TEMPESTAIRE Realización: Jean Epstein. 1947 TORTICOLA Realización: Paul Paviot. 1952.						
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">1</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">2</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">3</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">4</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">5</td> <td style="width: 16.6%; text-align: center;">6</td> </tr> </table>		1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6		

Figure 1. Programme du cycle de la Cinémathèque uruguayenne, Festival de Punta del Este, 1955.³³

Après la création de la section, la circulation des films restait l'objectif essentiel. L'élection du siège administratif en Uruguay s'expliquait surtout par la présence des archives officielles (Cine Arte del SODRE), qui pouvaient profiter de cette franchise en faveur des membres de la section.

Le projet d'intégration des cinémathèques latino-américaines ne dura cependant pas longtemps. En 1957, un incendie aux archives de Sao Paulo se déclara dans les locaux administratifs situés au dernier étage du Musée d'Art Moderne. La quasi-totalité des archives non-film (la bibliothèque, les

²⁸ Statuts de la Section Latino-américaine de la FIAF (Montevideo, mars 1955). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

²⁹ Livre d'Actes du Conseil Directif de la Cinémathèque uruguayenne, Acte No. 15 (15 avril 1955).

³⁰ FIAF, Problème des pools - Rapport du Congrès d'Amsterdam (1952), 59.

³¹ Livre d'Actes du Conseil Directif de la Cinémathèque uruguayenne, Acte No. 13 (4 mars 1955). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

³² FIAF, "Section Amérique Latine de la FIAF," *Bulletin d'information*, No. 10 (Juin-Juillet 1956): 4-12.

³³ Programme cédé à l'auteur par Eduardo Correa, Responsable du Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

catalogues, la photothèque), ainsi que la collection de 16 mm et un certain nombre de films de 35 mm ont été détruits, “une véritable catastrophe, anéantissant 6 années de recherche.”³⁴ Plus tard, la tension interne entre deux modèles institutionnels finit par entraîner la rupture définitive entre la Cinémathèque française et la FIAF en 1960. Il en va de même pour la Section Amérique Latine, dont Langlois fut le précurseur, et qui fut dissoute à la suite du conflit par “solidarité” envers son mentor. Dans la foulée, les cinémathèques argentine et uruguayenne abandonnèrent leur affiliation individuelle à la Fédération.³⁵

Les réseaux de coopération

Dès le début, les cinémathèques latino-américaines ont été sensibles à l'importance d'appartenir à ce que le sociologue américain Howard Becker appelle des “chaînes de coopération.”³⁶ Cette notion, qui place la dimension collective au centre de l'activité artistique, n'est paradoxalement pas toujours évidente à accepter dans le cas du cinéma, surtout à cause de l'importance accordée à “l'auteur” par certains mouvements.

D'après Becker, une chaîne de coopération est définie comme le réseau intégré par l'artiste, “c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art”³⁷ et par d'autres personnes chargées “d'exercer les activités nécessaires à la production d'une œuvre d'art”³⁸ que l'artiste lui-même n'est pas censé réaliser. Un film, une pièce de théâtre ou un opéra représentent des paradigmes de cette approche selon laquelle une œuvre d'art ne peut pas être considérée comme le résultat du travail “d'une seule et unique personne qui ferait tout d'un bout

à l'autre”³⁹ de la chaîne. En conséquence, l'œuvre d'art issue de ce réseau porterait toujours “des traces de cette coopération.”⁴⁰ Les cinémathèques vont occuper diverses positions dans cette chaîne (préservation, échange, projection, diffusion de la culture cinématographique, production) selon les circonstances et leurs objectifs.

La démarche développée par le sociologue américain, issue de l'interactionnisme symbolique de l'École de Chicago, est davantage intéressée “par les formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres que par les œuvres elles-mêmes ou par leurs créateurs au sens traditionnel.”⁴¹ Suivant cette logique, le réseau complexe d'échange mis en place par les cinémathèques de la région (Section latino-américaine, UCAL, mouvement de cinéastes du nouveau cinéma latino-américain) peut être considéré comme formant partie du “monde de l'art” cinématographique. Son approche s'avère également très pertinente, croyons-nous, en vue de développer une analyse qui apporte au contexte une réflexion particulière, car l'artiste, ainsi que tous les autres maillons de la chaîne de coopération, ne vont pas évoluer de façon isolée par rapport aux conditions socio-historiques. Si l'œuvre d'art est toujours appréhendée par Becker comme une activité collective, cette activité doit, dès lors, être inscrite dans un contexte ou des contextes spécifiques. Et, en ce sens, les années soixante et soixante-dix en Amérique Latine se présentent comme un moment et un lieu privilégié pour comprendre l'évolution des archives du film.

Le “nouveau cinéma latino-américain” et UCAL

Les événements politiques des années soixante, révolution cubaine (1959) en tête, eurent un écho important dans tout le domaine culturel de la région. En ce qui concerne le cinéma, une série de cinématographies très diverses (le *cinema novo* au Brésil, l'école documentaire de Santa Fe et les films

³⁴ FIAF, “Nouvelles des membres – Brésil,” *Bulletin d'information*, No. 12 (Octobre 1957): 24-25.

³⁵ La Cinémathèque brésilienne n'a pas abandonné son affiliation. L'amitié de Sales Gomes avec Jerzy Toeplitz, président de la FIAF, est signalée par l'historien brésilien Fausto Correa comme une des raisons les plus importantes. La cinémathèque de Cine Arte del Sodre, à cause de sa condition d'institution officielle de l'État Uruguayen, est aussi restée membre de la FIAF.

³⁶ Howard Becker, *Les mondes de l'art* (Paris: Flammarion, 2010), 49.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, 37.

⁴⁰ *Ibid.*, 27.

⁴¹ *Ibid.*, 21.

du Groupe *Cine Liberación* en Argentine, le mouvement documentaire de la Cinémathèque du Tiers Monde en Uruguay, le nouveau cinéma chilien et bolivien, le cinéma révolutionnaire cubain, entre autres) a pour la première fois convergé vers un mouvement commun connu sous le nom de “nouveau cinéma latino-américain.” La création de l’Union de Cinémathèques d’Amérique Latine (UCAL) en 1965, s’inscrit dans ce mouvement.

La prise de conscience de la diversité des cinématographies latino-américaines est significative de cette période. En effet, il n’était pas courant à l’époque, pour le public argentin ou uruguayen, d’avoir accès à un film bolivien ou cubain, et vice-versa. Héctor García Mesa, directeur de la Cinémathèque cubaine, évoque les inégalités de la distribution cinématographique en faveur des films américains pendant la période prérévolutionnaire. Il remarque par exemple, que sur 484 films projetés en 1959 à Cuba, 79 étaient mexicains et 266 américains (soit 71% du total des films). Selon García Mesa:

Notre public a reçu l’influence constante de cette programmation, guidée par les pires critères politiques, artistiques et idéologiques. En synthèse, il n’existait pas une programmation cinématographique qui aurait donné au spectateur un vaste panorama du cinéma mondial et, ainsi, enrichi sa vision de la réalité.⁴²

La situation est analogue dans les autres pays latino-américains. La conscience de cette situation a permis la mise en place, à travers l’échange entre les cinémathèques groupées autour de l’UCAL, d’un circuit de distribution et de projection alternatifs, grâce auxquels les films latino-américains ont pu être projetés dans la région.

La naissance de l’UCAL au Festival de cinéma de Mar del Plata (mars 1965) s’explique donc, en premier lieu, par le vide auquel doivent faire face quelques cinémathèques latino-américaines en matière d’appartenance à un réseau d’échange après leur détachement de la FIAF en 1960. Le

premier point de la Déclaration de Mar del Plata exprimait déjà la volonté de développer un réseau en commun:

Sur l’initiative de l’Institut National de Cinématographie de la République Argentine, les cinémathèques présentes conviennent de la constitution de l’UCAL avec pour objectif de:

- a) Promouvoir une politique d’intégration et de développement des cinémathèques d’Amérique Latine.
- b) Étudier et fournir, de façon commune et solidaire, les solutions aux problèmes qui pourraient affecter son fonctionnement [...]⁴³

Le document fondateur est signé par les représentants des cinémathèques d’Argentine, Brésil, Chili, Pérou, Uruguay et Mexique. Lors d’une deuxième rencontre à Rio de Janeiro (septembre 1965) s’ajoute les cinémathèques de Venezuela, Colombie et du Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro. Deux années plus tard (1967) c’est le tour de la Cinémathèque de Cuba d’intégrer l’UCAL.⁴⁴ À la différence de la Section Amérique Latine des années 1950, qui est née au cœur de la FIAF, l’UCAL était conçue de façon complètement indépendante de la fédération internationale. D’autre part, le nombre d’adhérents au nouveau réseau était plus important, ce qui montre le développement progressif des archives pendant ces années-là.

En matière d’échange, la question des franchises pour le transport international des films était un des points fondamentaux. Un texte conçu à Rio (1965) et signé par les cinémathèques ainsi que par des personnalités telles qu’Abel Gance et Mario Verdone, recommandait de: “Demander l’attribution de franchises et de facilités les plus flexibles nécessaires à l’échange du matériel filmique de caractère culturel, sans aucune finalité commerciale, à des gouvernements de pays dont les cinémathèques intègrent l’UCAL.”⁴⁵

Un projet de “Fond de films” de l’UCAL est aussi envisagé à Viña del Mar (1967). Il était constitué, d’après les statuts, de “tous les films que

⁴² Héctor García Mesa, “La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba,” *Cine Cubano*, La Habana, No. 49-51 (Janvier 1968): 13-20.

⁴³ Walther Dassori, *Informe sobre UCAL* (Montevideo, Mars 1968). Consulté au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque uruguayenne.

⁴⁴ “Fundación de la UCAL,” *Cinemateca*, Universidad Autónoma de México, No. 0 (Février 1971): 6-7.

⁴⁵ Dassori, *Informe sobre UCAL*.

possèdent les cinémathèques membres,” et se trouvait “à disposition de chacun des membres pour échange, prêts et programmes spéciaux, dans les conditions de conservation et dévolution habituelles dans toutes les cinémathèques.”⁴⁶ Une autre disposition était la mise en marche d’un “pool” de films en 16 mm que “chaque cinémathèque devait sélectionner avec les films les plus représentatifs de la production nationale,”⁴⁷ pour le faire circuler entre toutes les cinémathèques membres. À cet égard, un circuit était prévu pour la circulation du pool et devait commencer à la cinémathèque de l’UNAM (Mexique), continuer vers la Cinémathèque cubaine pour rejoindre ensuite celles du Venezuela, de la Colombie, du Pérou, du Chili, de l’Argentine, de l’Uruguay et du Brésil. Une fois le cycle achevé la Cinémathèque du Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro devait renvoyer les films aux pays d’origine.⁴⁸

La circulation des films entre les cinémathèques de la région était considéré comme un des problèmes les plus importants. L’UCAL, au-delà de ses intentions, ne trouvait pas la façon d’établir un échange plus régulier, particulièrement entre les pays qui se trouvaient les plus éloignés.⁴⁹ D’après Manuel González Casanova, ce problème n’avait pas trouvé de solution en 1971, six ans après la création de l’union de cinémathèques:

Je crois que le problème principal est celui de la communication entre les cinémathèques d’Amérique Latine. Communication dans le sens d’échange d’expériences mais aussi d’échange de matériel [...] En ce qui concerne l’échange de matériel, nous devons surmonter le problème des douanes, permettre aux films de circuler librement et réaliser une vraie tâche de diffusion de la culture cinématographique.⁵⁰

⁴⁶ “Fundación de la UCAL,” *Cinemateca*, 7.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Dans les programmes consultés, nous n’avons pas pu vérifier la réalisation effective de ce tour latino-américain. Il est toutefois significatif de l’esprit politique du projet de l’UCAL.

⁴⁹ La division administrative de l’UCAL en trois aires géographiques est à ce titre révélateur. Lors de la création de l’UCAL, trois aires administratives avaient été conçues: a) Argentine, Brésil, Chili, Paraguay et Uruguay; b) Bolivie, Colombie, Equateur, Pérou et Venezuela; c) Mexique et Amérique Centrale.

⁵⁰ “Diálogo entrevista,” *Cinemateca*, Universidad Autónoma de México, No. 0 (Février 1971): 12-13.

Mais la tâche allait devenir de plus en plus difficile dans certains pays avec la répression et le contrôle imposé par les dictatures. L’embargo commercial et les restrictions imposés à Cuba par les successifs gouvernements américains compliquaient encore davantage les communications avec la cinémathèque de l’ICAIC. Pourtant, l’UCAL avait trouvé la façon d’avoir accès à un “pool” de films cubains qui se trouvait à l’époque sous la gestion de la FIAF. Au début des années 1970, nombre de cinémathèques latino-américaines ont passé l’éponge sur l’affaire Langlois et ont renoué des relations avec la Fédération Internationale en vue de leur ré-affiliation. Le Congrès de l’UCAL de Montevideo (juillet 1971) tire parti de ce réchauffement et approuve le contact avec la FIAF afin de faire circuler un ensemble de film entre les cinémathèques latino-américaines.

Dans le chapitre “Relations entre les cinémathèques de l’UCAL et la Cinémathèque cubaine” du congrès de Montevideo, les représentants confirmaient aussi “l’intérêt de toutes les cinémathèques de l’UCAL de maintenir d’étroites relations avec la Cinémathèque de Cuba, afin que les entraves existantes puissent être évitées par l’intermédiaire du Mexique et le Chili.”⁵¹ Malgré les difficultés, l’UCAL continuait à enregistrer de nouveaux membres et en 1971, la cinémathèque du Paraguay et celle du Guatemala accèdent à ce statut.

Dès lors, l’acte culturel en Amérique Latine ne pouvait plus être interprété indépendamment de l’acte politique. En ce sens, le 30 juillet 1971, pendant le Congrès de Montevideo, les représentants de l’UCAL vont proposer, en tant que déclaration, une “redéfinition du concept de cinémathèque.” Cette nouvelle définition est inspirée notamment du Manifeste “Vers un troisième cinéma”⁵² du Groupe *Cine Liberación*, à la tête duquel se trouvaient les cinéastes argentins Fernando Solanas et Octavio Getino:

⁵¹ “Resoluciones del V Congreso de UCAL en Montevideo,” *Cinemateca*, Universidad Autónoma de México, No. 1 (Septembre 1971): 2-3.

⁵² Octavio Getino, Fernando Solanas, “Toward a Third Cinema,” *La Habana, OSPAAAL, Tricontinental*, No. 14 (Octobre 1969): 107-132.

Le cinéma, comme expression et véhicule d'idées, acceptant des modèles culturels, est un fait idéologique. Pour cette raison, il possède des finalités politiques évidentes, en fonction desquelles la future tâche des cinémathèques latino-américaines devra être définie. Il est clair aussi que les cinémathèques devront donner la priorité à la diffusion des films qui contribuent de la meilleure façon au développement d'une culture authentiquement nationale, opposée aux valeurs imposées par le système. Par conséquent, on refuse les attitudes élitistes qui fondent la conception de la cinémathèque traditionnelle, ainsi que l'utilisation apologétique ou acritique du matériel diffusé par la pénétration culturelle impérialiste. En Amérique Latine, l'acte culturel le plus urgent est la libération de nos peuples. Dès lors, les activités cinématographiques du continent doivent embrasser cette cause [...]⁵³

La crise au sein de l'UCAL

La notion "Amérique Latine" développée autour du projet de l'UCAL par les cinémathèques acquiert alors des dimensions complètement différentes de celles que nous avons vues dans la première partie du travail. La dimension "pratique" que Langlois octroyait à la Section Amérique Latine de la FIAF pour l'échange de films est ici redéfinie en faveur d'une conception politique des archives du film, qui vise à la consolidation d'un front culturel anti-impérialiste dans l'ensemble de la région. Toutefois, l'entente entre les cinémathèques latino-américaines commence à se détériorer vers la moitié des années 1970 avec l'avènement des dictatures dans plusieurs pays de l'Amérique du sud et la progressive intervention, censure et répression contre les lieux de culture.

Le moment de rupture se situe précisément lors d'une rencontre à Caracas (septembre 1974), une année après les coups d'Etat au Chili (septembre 1973), en Uruguay (juin 1973), et quelques mois après la mort de Perón (juillet 1974) en Argentine. Une déclaration contre le régime de Pinochet, en soutien aux cinéastes chiliens en exil n'a pas été signée par Guillermo Fernández Jurado (Cinémathèque argentine), Eugenio Hintz

(archives du Sodre) et Luis Elbert (Cinémathèque uruguayenne) du fait des circonstances politiques que traversaient ces deux pays. Au Congrès, le représentant de la Cinémathèque uruguayenne explique qu'à un moment de la discussion, le délégué cubain l'a accusé de liens avec le bureau culturel de l'USIS (United States Information Services) à Montevideo, à cause d'un cycle de cinéma américain. Ce à quoi il a rétorqué qu' "en dictature le problème pouvait se résumer ainsi: on fonctionne ou on ne fonctionne pas."⁵⁴ À partir de ces discussions, les cinémathèques d'Uruguay et d'Argentine ont été radiées des activités de l'UCAL.

Cependant, les problèmes entre la Cinémathèque cubaine et la Cinémathèque uruguayenne dataient déjà depuis quelques années, lorsque dans le numéro 69/70 de la revue *Cine Cubano* (1971), la première avait été accusée de collaborer avec l'impérialisme à cause du cycle de cinéma mentionné. La position soutenue au Congrès de Caracas allait couper définitivement les relations entretenues jusqu'ici entre les archives du Cône sud et la cinémathèque cubaine. Même l'intervention postérieure de Walther Dassori, fondateur de la cinémathèque uruguayenne et membre du Parti communiste, n'a pas permis de renouer les liens entre les cinémathèques.

Plus tard, un autre épisode mène à un nouvel affrontement entre les membres des cinémathèques cubaine et uruguayenne, cette fois-ci dans le Congrès de la FIAF au Mexique (1976), suite auquel la Cinémathèque cubaine, qui détenait l'appui des pays du bloc de l'est, a perdu son siège au Comité directeur. Les divisions finirent donc par diluer le projet de l'UCAL, qui continua sa marche pendant quelques années, notamment sous l'influence, plus idéologique que pratique (dans le sens de Langlois), du camp cubain. Mais le rêve d'une "union" latino-américaine de cinémathèques s'est une nouvelle fois brisé.

⁵³ "Redefinición del concepto de cinemateca," *Cinemateca*, Universidad Autónoma de México, No. 1 (Septembre 1971): 4-5.

⁵⁴ Entretien de l'auteur avec Luis Elbert, ancien membre du Conseil directif de la Cinémathèque uruguayenne (Montevideo, le 12 septembre 2012).

Conclusion

Nous avons repéré deux moments importants dans l'histoire des archives du film en Amérique Latine, comme institutions de préservation du patrimoine filmique et de promotion de la culture cinématographique. En ce qui concerne la première étape de consolidation des archives, le moment même de leur constitution sous l'impulsion d'autres institutions étrangères, dans le but d'intégrer la FIAF révélait déjà un intérêt précoce pour l'accès et l'intégration à des réseaux régionaux et internationaux du "monde de l'art" cinématographique. Cet objectif met aussi en exergue que l'échange des films avec d'autres archives fait partie de la nature même d'une cinémathèque.

Pendant leurs premières années de vie, les cinémathèques latino-américaines amorcèrent la tâche de diffusion de la culture cinématographique. Elles assumèrent également une position d'ouverture vers la société et un rôle actif de projection de films (préservé pour montrer). C'est une étape fondamentale dans toute constitution d'archives du film, caractérisée notamment par le travail mené simultanément par la première génération de cinéphiles et critiques dans leurs pays respectifs. Les relations entretenues entre ces archives débouchèrent sur la Section Amérique Latine de la FIAF, une première tentative de la fédération en vue de constituer des réseaux régionaux autonomes. Mais, cette section a finalement disparu suite à la crise interne de la FIAF en 1960.

Particulièrement agitées par les événements politiques et sociaux qui survenaient alors en Amérique Latine, les années soixante marquèrent profondément la deuxième étape de constitution des archives du film en Amérique Latine. En ce sens, le cinéma ne fut pas étranger aux conflits qui se manifestèrent au niveau politique et social dans ce territoire marqué par les frontières idéologiques. Pendant les années soixante et soixante-dix, les cinémathèques vont apparaître comme de "nouveaux" acteurs culturels

qui émergent dans des circonstances politiques très particulières, pour assumer un rôle qui ne leur avait pas été réservé jusqu'à ce moment-là. Aussi UCAL se transforma-t-elle en théâtre d'affrontement de deux positions, une plus modérée que l'autre.

À partir de l'analyse du contexte politique et intellectuel en Amérique Latine, nous avons pu montrer que l'acte culturel a toujours une lecture politique. Le culturel y est intimement lié au politique et le cinéma s'est transformé en un lieu privilégié d'affrontements idéologiques. Ainsi, à l'heure où la révolution cubaine trouvait une boîte de résonance pour faire entendre ses idées, un groupe de cinémathèques s'est affirmé comme un lieu de résistance à la répression des dictatures, alors que ces dernières cherchaient dans le cinéma un moyen pour affirmer la reconstruction de "la nation."

Bibliographie

ANDERSEN, Jesper, "Showing a Film is Not Enough," *Journal of Film Preservation*, No. 81, (Novembre 2009): 5-24.

BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

BORDE, Raymond, *Les cinémathèques*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

CORREA, Fausto Douglas, *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos do chumbo*, São Paulo, UNESP, 2010.

"Diálogo entrevista," *Cinemateca*, Universidad Autónoma de México, No. 0 (Février 1971): 12-13.

DIMITRIU, Christian, "La Cinemateca argentina. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado," in: *Journal of Film Preservation*, FIAF, No. 74-75 (Novembre 2007): 15-34.

FIAF, *50 ans d'Archives du Film. 1938-1988*, Bruxelles, FIAF, 1988.

FIAF, "Nouvelles des membres – Brésil," *Bulletin d'information*, No. 12 (Octobre 1957): 24-25.

FIAF, "Section Amérique Latine de la FIAF," *Bulletin d'information*, No. 10 (Juin-Juillet 1956): 4-12.

"Fundación de la UCAL," *Cinematca*, Universidad Autónoma de México, No. 0 (Février 1971): 6-7.

GARCÍA MESA, Héctor, "La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba," *Cine Cubano*, La Habana, No. 49-50 (Janvier 1968): 13-20.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando, "Toward a Third Cinema," *Tricontinental*, OSPAAAL, La Habana, No. 14, (Octobre 1969): 107-132.

"Resoluciones del V Congreso de UCAL en Montevideo" et "Redefinición del concepto de cinemateca," *Cinematca*, Universidad Autónoma de México, No. 1 (Septembre 1971): 2-5.

- Actes de fondation de la Cinémathèque uruguayenne, 21 avril 1952.

- Acte No. 13, 4 mars 1955.

- Acte No. 15, 15 avril 1955.

Statuts de la Section Latino-américaine de la FIAF, Montevideo, Mars 1955.

Entretien de l'auteur avec Luis Elbert, ancien membre du Conseil directif de la Cinémathèque uruguayenne, Montevideo, le 12 septembre 2012.

Documents

DASSORI, Walther, "Informe sobre UCAL," Montevideo, Mars 1968.

FIAF, Problème des pools - Rapport du Congrès d'Amsterdam, 1952.

FIAF, Résolutions - Congrès de Vence, 1953

FIAF, Rapport des activités de la Cinémathèque Uruguayenne - Congrès de Lausanne, 1954.

FIAF, Rapport du Secrétaire Général - Congrès de Stockholm, 1959.

FIAF, Statuts et Règlement Intérieur, Chapitre I - Article 1: Dénomination et buts, 1983.

Lettre de Farock Gaffary à la Cinémathèque uruguayenne, Paris, le 24 novembre 1953.

Lettre d'Henri Langlois à José Maria Podestá, Montevideo, le 4 mars 1954.

Livre d'Actes du Conseil Directif de la Cinémathèque uruguayenne,