

Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste

Résumé

143

Cet article cherche à évaluer l'influence exercée par l'esthétique réaliste socialiste sur le cinéma révolutionnaire cubain. Après un bref rappel historique sur l'émergence et la diffusion du réalisme socialiste en Union Soviétique, ainsi que sur la trajectoire du Parti Communiste Cubain avant et après la Révolution, l'étude s'intéresse à la position des cinéastes et des responsables de l'ICAIC (Institut officiel du cinéma, créé en 1959) face à cette doctrine esthétique exogène, et tente de déterminer si le réalisme socialiste a acquis, à un moment ou à un autre, le statut de norme officielle à Cuba. Cette réflexion est menée en mettant en relation le cinéma et la politique culturelle révolutionnaire, dans ses invariants et ses évolutions, sans perdre de vue le contexte plus général des orientations politiques changeantes du régime castriste et du rôle des communistes dans le processus révolutionnaire.

Mots clés : Cuba ; Révolution ; Cinéma ; Réalisme socialiste ; Esthétique.

Abstract

This paper seeks to assess the influence of realist socialist aesthetics on Cuban revolutionary cinema. After briefly retracing the emergence and flowering of socialist realism in the Soviet Union, as well as the trajectory of Cuban Communist Party before and after the Revolution, this study focuses on the position of ICAIC's (official film institute) filmmakers and managers with regards to this exogenous aesthetic doctrine, and seeks to determine whether socialist realism ever gained the status of official standard in Cuba. This reflection is developed connecting cinema and revolutionary cultural politics, with its invariants and evolutions, and keeping in mind the broader context of changing political guidelines of the Castro regime as well as the role of Communists in the revolutionary process.

Keywords : Cuba; Revolution; Cinema; Socialist Realism; Aesthetics.

Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste

144

Introduction

Comme l'ont déjà souligné de nombreux observateurs, la trajectoire historique du cinéma cubain est, par certains aspects, assez proche de celle du cinéma russe¹. Dans les deux cas, un événement politique majeur, la Révolution, a introduit une division entre un « avant » et un « après », le cinéma national finissant par s'identifier totalement à celui des temps nouveaux. A Cuba comme en Russie, l'histoire du cinéma a longtemps semblé commencer avec la Révolution, et la production antérieure à 1959 ou 1917 est tombée dans un long oubli, les films postrévolutionnaires retenant presque exclusivement l'attention des cinéphiles et des historiens. Ceci s'explique d'ailleurs par la formidable impulsion donnée au cinéma par les deux régimes, qui adoptèrent avec le même enthousiasme la célèbre phrase de Lénine : « Le cinéma est pour nous, de tous les arts, le plus important ». La décennie qui suivit la Révolution fut marquée, à Cuba et en Russie soviétique, par le développement de la production, la création de structures pérennes soutenues par l'Etat (en URSS, les studios Mosfilm, entre autres ; à Cuba, l'ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos], monopole public) ainsi que par l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes qui participa à l'éclosion d'un âge d'or. Cette période d'une dizaine d'années (les années 1920 en URSS, les années 1960 à Cuba) fut bien entendu celle de l'utilisation du cinéma à des fins de propagande par le nouveau régime, mais elle permit également l'exploration de voies esthétiques nouvelles et l'expérimentation formelle parfois la plus débridée.

Une fois rappelé ce parallélisme historique, il convient de s'interroger sur l'influence qu'a pu exercer le cinéma soviétique sur le cinéma cubain (compte tenu de l'antériorité de la Révolution d'Octobre et du poids géopolitique de l'URSS, la question inverse est sans doute moins pertinente). Les critiques et les historiens ont déjà souligné abondamment l'impact de l'avant-garde des années 1920 sur le cinéma militant cubain des années 1960 et nul n'ignore la dette de documentaristes de premier plan comme Santiago Álvarez ou Nicolás Guillén Landrián à Dziga Vertov ou Sergueï Eisenstein. Par contre, l'évaluation de l'influence du cinéma

1. Cf., par ex., Margot, 1975-1976 : 45 : « *There are certain parallels between early Soviet films (1919-1929) and the films made during the first ten years of the Cuban revolution* ».

de l'époque stalinienne sur le cinéma révolutionnaire cubain reste un chantier à peine ouvert. Il serait pourtant utile, pour la connaissance et la compréhension de l'histoire culturelle cubaine, de réfléchir au rôle qu'a pu jouer le réalisme socialiste dans la production cinématographique postérieure à 1959.

Après avoir proposé un bref rappel historique sur l'émergence et la diffusion du réalisme socialiste en URSS, je m'interrogerai sur la position des cinéastes et des responsables de l'ICAIC face à cette doctrine esthétique, et je tenterai notamment de déterminer si le réalisme socialiste a acquis, à un moment ou à un autre, le statut de norme officielle à Cuba. Cette réflexion sera menée en mettant en relation le cinéma et la politique culturelle révolutionnaires, dans ses invariants et ses évolutions, sans perdre de vue, bien entendu, le contexte plus général des orientations politiques changeantes du régime castriste et le rôle des Communistes dans le processus révolutionnaire.

Le réalisme socialiste : origines d'une doctrine esthétique

Mouvement esthétique apparu dans les années 1930 en URSS, le réalisme socialiste est indissociable du stalinisme dont il fut la doctrine artistique officielle. D'abord imposé en Union Soviétique, il s'est ensuite diffusé dans les pays satellites de Moscou et a influencé de près ou de loin la production culturelle de tous les régimes se réclamant du marxisme-léninisme, comme la Chine, le Viêt-Nam ou la Corée du Nord. À l'origine, le réalisme socialiste est un concept qui a commencé à s'appliquer à la littérature avant de gagner rapidement toutes les autres formes artistiques. Pendant les années 1920, l'effervescence créative avait été encouragée et les mouvements d'avant-garde avaient pu promouvoir une révolution des formes, quitte à se couper parfois des masses, peu préparées à un art radicalement nouveau. La concentration du pouvoir entre les mains de Staline va mettre fin à ce bouillonnement en permettant l'émergence de la doctrine réaliste socialiste qui, comme le résume Régine Robin, est « l'esthétique du retour à l'ordre »². L'intronisation du réalisme socialiste, qui va de pair avec le tournant réactionnaire que Staline fait prendre à l'URSS dans les années 1930, a lieu lors du 1^{er} Congrès des Écrivains Soviétiques, qui se tient à Moscou entre le 17 août et le 1^{er} septembre 1934. Lors de ce congrès, des centaines d'écrivains venus des quatre coins du pays ainsi que de l'étranger débattent, pendant vingt-six séances, des orientations à donner à la littérature soviétique et se penchent, en particulier, sur la notion de réalisme socialiste, qui vient de faire son apparition sous la supervision directe de Staline (le terme même aurait été inventé par le dictateur en personne, aidé de Jdanov). Cette « méthode de création » est définie de la manière suivante dans les statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques :

Pendant les années de la dictature du prolétariat, la littérature et la critique littéraire soviétiques, marchant aux côtés de la classe ouvrière et dirigées par le Parti Communiste, ont élaboré leurs nouveaux principes de création. Ces principes de création, résultant, d'une part, de l'appropriation critique

2. Robin, 1986 : 37.

de l'héritage littéraire du passé, d'autre part de l'étude de l'expérience de la construction triomphante du socialisme et des progrès de la culture socialiste, ont trouvé leur expression principale dans les principes du réalisme socialiste. [...] Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner avec la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme³.

Quelques idées essentielles se dégagent de ce texte fondateur. On note tout d'abord que la nouvelle esthétique s'inscrit dans le cadre d'une société socialiste et ne peut se concevoir que sous la direction du Parti Communiste, avant-garde du prolétariat (cet aspect est particulièrement important si l'on s'intéresse ensuite à l'influence de cette doctrine dans le cadre de la Révolution cubaine, dont le caractère socialiste fit débat et où le rôle du Parti Communiste fut atypique). La subordination des écrivains à ces intérêts supérieurs est justifiée par le besoin impérieux de former idéologiquement les travailleurs afin de permettre la transformation de la société. Le réalisme socialiste ne permet donc pas le vagabondage de l'esprit créatif, mais implique au contraire une forte discipline de la part de l'écrivain, qui doit par ailleurs suivre une « méthode ». De tous les participants au congrès, ce fut Maxime Gorki qui livra la définition la plus influente de cette méthode par ailleurs assez floue. D'après l'auteur de *La Mère* [*Mamb*, 1906], le réalisme socialiste doit être *programmatique* (il affirme une idée), il doit faire du *collectivisme* le principal facteur d'émergence de l'Homme Nouveau (l'individualité socialiste ne peut s'épanouir que dans le groupe), sa tonalité doit être *optimiste* (l'existence est faite d'action et de créativité, et vivre est un bonheur) et surtout il doit remplir une fonction *didactique* (faire émerger une nouvelle individualité socialiste est son principal objectif)⁴.

Occupés à débattre d'autres questions, comme celle de l'écriture scénaristique ou du passage au parlant, les cinéastes eurent quelques réticences initiales à suivre le chemin tracé par les écrivains, mais le système de production soviétique finit néanmoins par engendrer le cinéma que le romancier, dramaturge et scénariste Vsevolod Vishnevsky appelait de ses vœux :

Maintenant... Il faut trouver les formes populaires de l'Art... Elles sont indispensables comme les armes, comme les chansons de marche en campagne... Il faut constamment vérifier : ce que nous créons est-ce compréhensible, camarades ? Et si quelqu'un ne comprend pas, si c'est compliqué, raffiné, etc..., c'est bien dommage, mais cela ne convient pas pour aujourd'hui⁵.

3. Reproduit dans : Pozner, 2005 : 11-12.

4. Cf. Bisztray, 1978 : 53-54.

5. Cité dans Breton, 1981 : 69.

L'avant-garde des années 1920 dut renoncer à son usage virtuose du montage non motivé et tomba progressivement en disgrâce, tandis que l'industrie cinématographique se réorientait vers une production plus simple d'accès, exaltant des figures héroïques et reprenant à son compte le montage transparent hollywoodien. C'est de cette époque que datent les classiques du cinéma réaliste socialiste, qui rencontrèrent souvent un grand succès populaire : citons en particulier *Les marins de Kronstadt* [*Мы из Кронштадта*, Efim Dzigan, 1936], dont le scénario avait pour auteur Vsevolod Vishnevsky, la trilogie des *Maxime*, de Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg, qui sortit entre 1935 et 1938, ou encore *Les tractaristes* [*Трактористы*, Ivan Pyriev, 1939], dont on dit que c'était le film préféré de Staline. Mais le film le plus emblématique de ce courant et de cette période du cinéma soviétique reste *Tchapaev* [*Чапаев*, Sergueï et Georgui Vassiliev, 1934], qui porta à l'écran un type de personnage que le roman avait déjà commencé à populariser : le héros positif.

Le héros positif, dont la trajectoire narrative est souvent calquée sur celle du héros du *bildungsroman*, est un modèle d'identification proposé au spectateur, qui doit chercher à l'imiter dans sa vie de citoyen socialiste. Le personnage de Tchapaev est ainsi doté de nombreuses qualités (courage, droiture, habileté, intuition, sens du commandement, etc.) qui font de lui un chef respecté, toujours à l'avant-garde du combat révolutionnaire. Il ne renonce jamais à son idéal et lutte sans relâche contre l'ennemi de classe (dans le film, dont l'histoire se déroule en 1917, il s'agit des Russes blancs). Dans de nombreux récits, le héros positif est prêt au sacrifice ultime, ou bien sort renforcé de son combat contre les forces contre-révolutionnaires (son ennemi est souvent un saboteur), atteignant un degré de conscience politique supérieur au terme de ses exploits. Avec le temps, ces héros positifs finiront d'ailleurs par devenir de plus en plus caricaturaux, et les films réalistes socialistes de l'après-guerre, produits pendant l'ère jdanovienne, atteindront des sommets d'artificialité, perdant tout contact avec l'idée de *mimesis* généralement associée au terme de « réalisme ». C'est le cas par exemple d'*Un été généreux* [*Щедрое лето*, Boris Barnet 1951], un film qui présente le kolkhoze comme une nouvelle Arcadie. Le réalisme socialiste versera également dans le culte de la personnalité le plus outrancier, comme dans la scène finale de *La chute de Berlin* [*Падение Берлина*, Mikhaïl Tchiaourelï, 1949], film historique qui n'hésite pas à inventer de toutes pièces une visite triomphale de Staline à Berlin, le jour même de la prise de la ville par l'Armée Rouge.

Suite à la mort du dictateur, en 1953, et au processus de déstalinisation qui s'ensuivit, le réalisme socialiste finit par être abandonné et le cinéma soviétique connut une véritable renaissance, tant quantitative que qualitative. Il faut d'ailleurs souligner le synchronisme historique quasi parfait entre, d'un côté, le rejet du réalisme socialiste comme doctrine esthétique officielle en URSS, et, de l'autre, la victoire, en 1959 à Cuba, d'une révolution qui chercha très vite à donner une nouvelle impulsion à la culture nationale. On aurait pu penser que le réalisme socialiste, esthétique dépassée et vouée à l'oubli en Union Soviétique même, serait immédiatement écartée par les dirigeants et les artistes cubains, comme un rebut de

l'Histoire. Or, comme nous allons le voir, le milieu intellectuel et artistique cubain fut rapidement agité par un débat qui courut tout au long des années 1960, et qui portait précisément sur la question de l'adoption ou non du réalisme socialiste comme orientation esthétique dominante. Ce qui ressemble de prime abord à un anachronisme curieux s'explique en fait par le rôle très particulier que jouèrent les Communistes au sein du processus révolutionnaire : la polémique autour du réalisme socialiste fut à la fois l'enjeu et le révélateur de combats politiques plus vastes, qui mettaient aux prises Communistes historiques et « fidélistes » de la première heure pour le contrôle de l'appareil idéologique et bureaucratique du nouveau régime.

Les Communistes et la Révolution cubaine

Par rapport aux autres mouvements révolutionnaires ayant accouché d'un régime de type socialiste, la Révolution cubaine présente la particularité notable de ne pas avoir été menée par des Communistes. Ni Fidel Castro, ni son frère Raúl, ni le Che, ni encore moins Camilo Cienfuegos, pour ne citer que les dirigeants les plus emblématiques, n'ont milité ou adhéré au Parti Communiste avant d'accéder au pouvoir, et les Communistes, en tant que force politique, jouèrent un rôle négligeable dans la victoire contre Batista, quand ils ne parièrent pas sur l'échec des forces révolutionnaires. Cela n'empêcha cependant pas Fidel Castro de (re)fonder le Parti Communiste de Cuba en 1965, et d'en devenir le Premier Secrétaire.

Avant la Révolution, il existait bien un parti communiste à Cuba, mais son parcours politique avait été des plus curieux. Fondé assez tardivement, en 1925, par José Antonio Mella, il entretenait, dès le départ, des liens étroits avec le PC soviétique et le Komintern, alors dirigé par Staline. Comme le note Kewes S. Karol,

le nouveau PC de Cuba se formait donc idéologiquement sur les abécédaires d'un communisme déjà autoritaire, hostile à toute discussion interne, intolérant envers les minorités, exigeant une adhésion très stricte à l'orthodoxie formulée à Moscou en fonction de la construction « du socialisme dans un seul pays », l'URSS. Autrement dit, il reçut dès le départ une formation stalinienne⁶.

Totalement aligné sur Moscou, le PC cubain, rebaptisé PSP (Partido Socialista Popular) en 1938, n'hésita pas à soutenir dans les années 1940, au nom de la lutte anti-fasciste, un gouvernement pro-américain dirigé par Fulgencio Batista. Quand ce dernier revint au pouvoir en 1952 suite à un coup d'Etat, les Communistes commirent une nouvelle erreur stratégique en refusant de s'associer à la lutte armée contre le dictateur, jugeant que les conditions historiques n'étaient pas réunies pour un soulèvement révolutionnaire. Les faits démentirent de façon cinglante cette analyse, et ce n'est que quelques mois avant la victoire, en février 1958, lorsque qu'il devint évident que le combat de guérilla allait porter ses fruits, que les

6. Karol, 1970 : 67.

dirigeants communistes rejoignirent le front révolutionnaire⁷. Celui-ci regroupait de très nombreuses forces politiques, mais les deux structures dominantes étaient alors le Directorio Estudiantil Universitario, fondé en 1927, et, surtout, le M-26-7 (Mouvement du 26 Juillet), l'organisation dirigée par Fidel Castro.

Quand la Révolution triompha, les Communistes auraient dû être complètement marginalisés. Or ils s'intégrèrent rapidement aux nouvelles structures du pouvoir sans que Fidel Castro s'y oppose, bien au contraire. Le Parti pouvait en effet lui être utile, car c'était une force politique bien structurée, dotée de militants de qualité, et dans la joyeuse pagaille des premiers temps de la Révolution, marquée par le spontanéisme et l'enthousiasme, leur sens de la discipline ainsi que leur formation théorique étaient des atouts précieux. Fidel Castro organisa donc un rapprochement entre le M-26-7, le PSP et le Directorio Estudiantil, et en juin 1961, les trois forces politiques fusionnèrent pour donner naissance à un parti unique, les ORI (Organizaciones Revolucionarias Integradas). Ces ORI furent remplacées en 1963 par le PURS (Partido Unido de la Revolución Socialista), pour terminer par la création, en 1965, du PCC (Partido Comunista de Cuba).

Parallèlement, l'influence politique des Communistes grandit à mesure que la tension entre les USA et Cuba se renforçait, éloignant irrémédiablement les deux pays. Chaque jour, que ce fût dans les grands choix stratégiques ou les conduites personnelles des Cubains, le pays s'acheminait un peu plus vers le socialisme et cette orientation fut officialisée par un discours de Fidel Castro le 16 avril 1961, juste avant la tentative d'invasion de la Baie des Cochons. En trois ans à peine, les Communistes avaient donc réussi à transformer un échec politique cuisant en victoire idéologique.

Pendant, au-delà de l'unité de façade célébrée par la propagande, des frictions commencèrent à apparaître à tous les étages du régime entre les Communistes et les représentants des autres courants politiques révolutionnaires. C'est ce que souligne Rafael Rojas :

Los comunistas, que eran el único grupo poseedor de un proyecto económico, cultural e ideológico bien perfilado, se abocaron, con el beneplácito de Fidel Castro, al control de la economía, la política y la cultura del país. Sobre todo a partir de 1961, esta inserción en las posiciones estratégicas del Gobierno se hizo visible para el resto de la nueva elite, levantando una ola de rencores en los otros grupos⁸.

D'une certaine façon, l'histoire politique cubaine des années 1960 peut se lire à la lumière des conflits entre deux tendances dominantes : d'un côté, les révolutionnaires fidélistes, de l'autre, les Communistes historiques. Toute la difficulté pour Fidel Castro consista à récupérer la structure du Parti Communiste sans se laisser piéger par ses cadres dirigeants, qui avaient fait historiquement allégeance à Moscou, et le caractère très changeant des orientations politiques révolutionnaires

7. Cf. *ibid.*, 1970 : 153.

8. Rojas, 2009 : 407.

au cours de la période peut se comprendre par la volonté de Fidel Castro de créer un régime socialiste qui ne soit pas inféodé à Moscou (c'est la recherche d'une « voie cubaine vers le socialisme ») et dans lequel le pouvoir ne lui soit pas contesté. À partir du moment où le Parti Communiste sera intégré au processus révolutionnaire et fusionnera avec les autres organisations politiques, on observera deux mouvements contraires. D'un côté, une épuration en vagues successives (en 1961-1962 avec la dénonciation du « sectarisme », en 1964 avec l'affaire Marcos Rodríguez, puis en 1966-1968 avec la lutte contre la « microfraction ») qui éliminera les cadres staliniens pour les remplacer par des fidélistes (comme l'analysa, dès 1965, Jorge Álvarez, dans sa note d'introduction au livre de Janette Habel, *Proceso al sectarismo* : « Fidel Castro indicó con mucha claridad su decisión de no admitir tuteladas internas sobre su gobierno »⁹) ; de l'autre côté, une récupération de l'idéologie marxiste-léniniste qui se substitua peu à peu à l'esprit guérillero.

À partir de 1968, et plus encore de 1971, année marquée par le très conservateur Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, les courants de pensée les plus orthodoxes finirent par s'imposer durablement, la décennie qui s'ensuivit étant qualifiée de « noire » par de nombreux témoins de l'époque. C'est à ce moment-là que se fige, dans l'opinion occidentale, l'image d'un régime castriste totalitaire ayant enseveli l'allégresse généreuse de ses débuts sous une chape de plomb stalinienne. Les Communistes historiques du PSP ne jouent plus alors aucun rôle direct dans l'exercice du pouvoir, mais leur vision politique l'a très largement emporté sur les autres sensibilités révolutionnaires.

Le champ culturel révolutionnaire

Si les Communistes parvinrent à imposer une grande partie de leurs idées dans le champ politique révolutionnaire, ils poursuivirent le même but dans le champ culturel, étroitement lié au premier. Là encore, les évolutions et les changements de caps successifs s'expliquent mieux à la lueur des tensions entre les différents groupes qui prétendaient contrôler la production artistique, institutionnellement ou intellectuellement. Comme nous allons le voir, l'un des motifs concrets de friction fut la notion de réalisme socialiste, que défendaient les Communistes, bien qu'elle eût alors été rejetée en URSS.

De la même façon qu'une multitude de structures politiques finit par se fondre en un parti unique, il y eut dans le domaine culturel une tendance à la concentration, mais le processus fut moins clair et plus difficile à mettre en œuvre, notamment en raison d'une structuration institutionnelle plus éclatée. Là où l'on pouvait facilement décréter que trois partis politiques devaient se fondre en un seul, il était plus compliqué de faire fusionner les différentes disciplines artistiques. En 1961, Fidel Castro tenta bien de favoriser la centralisation du champ culturel en créant la UNEAC (Unión Nacional de los Escritores y Artistas de Cuba), mais cet organisme ne remplaça pas les autres institutions culturelles, dont chaque camp politique s'efforçait de prendre le contrôle.

9. Habel & Castro, 1965 : 7.

Rafael Rojas a proposé plusieurs outils terminologiques pour faciliter l'exploration et la compréhension de cet univers touffu, et il distingue généralement trois groupes en présence (« *liberales republicanos, comunistas prefidelistas y nacionalistas revolucionarios* »¹⁰, également désignés comme « *Intelectual Republicano o Democrático* », « *Intelectual Comunista Revolucionario* » et « *Intelectual Nacionalista Revolucionario* »¹¹), réduisant le combat final à l'affrontement entre deux blocs : les Intellectuels Communistes et les Intellectuels Nationalistes. Les étiquettes élaborées par Rafael Rojas étant parfois changeantes, et certaines d'entre elles pouvant se recouper suivant les périodes, il nous semble préférable, pour la clarté de l'exposé, de distinguer quatre groupes présents en 1959 : les Républicains, les Libéraux, les Révolutionnaires et les Communistes. Plusieurs lignes de division idéologique les séparaient alors : Républicains et Libéraux ne se réclamaient pas du marxisme, contrairement aux Révolutionnaires et aux Communistes. Entre Révolutionnaires et Communistes, la séparation reposait pour sa part sur la question de l'adhésion au marxisme-léninisme et de l'influence de l'URSS. Des facteurs générationnels intervinrent également dans cette organisation du champ intellectuel, qui n'était d'ailleurs pas totalement cloisonné, certaines personnalités pouvant parfois être proches de plusieurs groupes.

Les Républicains, incarnés par des figures aussi vénérables que Jorge Mañach ou Fernando Ortiz, pouvaient avoir de la sympathie pour la Révolution ou bien lui être hostiles, mais ils n'y participèrent pas directement et furent exclus du champ culturel, soit parce qu'on ne fit pas appel à eux, soit parce qu'ils s'exilèrent d'eux-mêmes. Cette mise à l'écart se produisit très rapidement, et dès 1960, il ne restait déjà plus que trois groupes actifs en présence.

Les Libéraux, regroupés essentiellement autour de Carlos Franqui et Guillermo Cabrera Infante dans le quotidien *Revolución* et son supplément culturel *Lunes de Revolución*, ne firent rien pour s'opposer à la mise à l'écart des Républicains, mais furent – ironie de l'Histoire – victimes à leur tour de la même exclusion lorsque, suite à l'affaire *PM* (du nom d'un court métrage censuré pour avoir montré une image peu héroïque du peuple cubain), *Lunes de Revolución* dut cesser sa publication. Le groupe, qui défendait l'idée d'un art révolutionnaire formellement libre et qui était partisan de l'ouverture aux influences étrangères, fut victime de l'alliance de circonstance entre Révolutionnaires (dont la loyauté allait avant tout à Fidel Castro) et Communistes (marxistes-léninistes avant d'être fidélistes). Ces deux groupes finirent par contrôler chacun un bastion institutionnel : l'ICAIC pour les premiers et le CNC (Consejo Nacional de Cultura) pour les seconds.

Il est intéressant de noter que la première épuration visible, celle des Libéraux, fut déclenchée à l'occasion de la sortie d'un film qui se situait esthétiquement et idéologiquement aux antipodes du réalisme socialiste. Les reproches qui furent adressés aux auteurs de *PM*, Orlando Jiménez Leal et Sabá Cabrera Infante, portaient sur la façon dont la réalité sociale révolutionnaire y était représentée.

10. Rojas, 2009 : 411.

11. *Ibid.* : 407.

Alors que le pays était en pleins préparatifs pour repousser une probable invasion américaine, les deux cinéastes montraient, sans aucun commentaire, les bars de La Havane remplis d'hommes et de femmes buvant et dansant, tout à leur insouciance. Le texte rédigé par les membres de la commission de censure de l'ICAIC justifia l'interdiction en ces termes :

La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas del ICAIC, considerando que la cinta denominada "P.M.", técnicamente dotada de valores dignos de consideración, ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba, decidió, en uso de sus facultades, prohibir la exhibición de la película mencionada dentro del territorio nacional¹².

152

Pour Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC et responsable de la décision de censure, l'objectif était à la fois de s'opposer à une approche dépolitisée du réel et de régler son compte à un groupe rival, celui des Libéraux de *Lunes de Revolución*, avec qui il entretenait des relations détestables pour des raisons à la fois idéologiques et personnelles¹³. En tant que responsable d'une institution culturelle de premier plan, Alfredo Guevara voyait d'un très mauvais œil la concurrence qui pouvait lui être faite sur son propre terrain, celui du cinéma, et son objectif fut dès le départ de centraliser toutes les activités cinématographiques au sein de l'ICAIC. Au bout de deux ans et demi, avec la censure de *PM* et la fermeture de *Lunes de Revolución*, son objectif était atteint. Il avait pour cela dû s'allier de manière conjoncturelle aux Communistes, qui pour leur part voyaient beaucoup plus grand et cherchaient à contrôler l'intégralité de la sphère culturelle. Une fois réglé le sort des Républicains et des Libéraux, les deux seuls groupes qui restaient en lice, les Révolutionnaires et les Communistes, ne pouvaient qu'entrer à leur tour en conflit.

Le principal dirigeant révolutionnaire, Fidel Castro, ne put bien entendu pas ignorer cet affrontement, mais son attitude ne semble pas avoir été celle d'une implication directe. Le *Líder Máximo* n'intervint pas pour empêcher l'un ou l'autre des deux camps en présence d'exprimer ses idées, mais il veilla néanmoins à fixer le cadre du débat, le rappelant de temps à autre, quand le besoin politique s'en faisait sentir. La position de Castro, à laquelle tous les intellectuels cubains ne cesseront de se référer par la suite, fut énoncée officiellement en juin 1961, à l'issue de trois réunions convoquées suite à l'annonce de la censure de *PM*. Les 16, 23 et juin 1961, eurent lieu les rencontres de la Biblioteca Nacional, qui permirent à la fois d'évoquer le cas concret de *PM* et de réfléchir à la place de l'artiste dans la société révolutionnaire. Les discussions se conclurent par un discours de Fidel Castro connu sous le nom de « *Palabras a los intelectuales* », dans lequel le chef de la Révolution mit un point final à la polémique en déclarant : « *Dentro de la Revolución, todo;*

12. Transcription du document original conservé à la Cinemateca de Cuba.

13. Cf. Vincenot, <http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/DC_VINCENOT.pdf> (dernière consultation : 15 mars 2012).

contra la Revolución, nada »¹⁴. Suffisamment claire pour faire comprendre que des limites étaient désormais fixées à la liberté de création, suffisamment floue pour ne pas prêter le flanc aux accusations de dérive totalitaire (Fidel Castro n'imposait pas de doctrine esthétique, au contraire de Staline avec le réalisme socialiste), cette déclaration allait servir de boussole aux intellectuels et artistes cubains pour les décennies suivantes, son premier effet étant d'inciter ces derniers à une prudente autocensure.

Polémiques culturelles

Les Communistes avaient participé activement à l'affaire *PM* et s'étaient mobilisés non seulement pour faire interdire le film, mais également pour défendre leurs conceptions de la production artistique. Dans leur esprit, l'art devait avant tout être accessible aux masses, car il devait élever leur niveau de conscience politique, et l'artiste ne devait par ailleurs jamais oublier sa responsabilité envers la société révolutionnaire, qui passait avant ses envies d'expérimentation formelle (comme cela avait été le cas avec *PM*, dont les auteurs s'étaient amusés à reproduire les gestes esthétiques du *free cinema* britannique). En conclusion de son essai « Apuntes sobre la literatura y el arte », la très influente critique communiste Mirta Aguirre citait ainsi Marx :

*Como decía socarronamente Carlos Marx, hay cosas más importantes en el mundo que Ricardo Wagner y su música del porvenir...*¹⁵

La Révolution étant ainsi placée au-dessus de l'Art, il était légitime que les artistes se soumettent aux intérêts supérieurs de la Révolution, qui pouvait exiger d'eux que leurs œuvres soient compréhensibles et qu'elles ne démoralisent pas le peuple. Dans le même essai, Mirta Aguirre se livrait à la réflexion suivante :

*La metáfora, el tropo, el lenguaje figurado, en literatura o en cualquier arte, valen como instrumentos de comunicación. Cuando se convierten en verdaderos enigmas no facilitan ya la comprensión sino que, por el contrario, hacen oscuro lo que por lo general podría ser dicho con claridad; y lo que es más, al obligar a inútiles ejercicios descifradores, niegan su propia naturaleza [...]*¹⁶.

Autrement dit, en ces premiers temps de la Révolution, le besoin urgent de communiquer efficacement avec les masses obligeait à communiquer simplement, c'est-à-dire sans recherche ni nouveauté, mais en passant par des formes stables, déjà éprouvées. Vsevolod Vichnevsky, le scénariste des *Marins de Kronstadt*, ne disait rien d'autre en 1934.

14. Le texte complet du discours peut être téléchargé à l'adresse suivante : <<http://www.min.cult.cu/historia/palabras.doc>> (dernière consultation : 15 mars 2012).

15. Aguirre, 1963. Texte reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 71.

16. *Ibid.* : 50.

La position exprimée par Mirta Aguirre, partagée par tous ses camarades, visait d'abord, comme ce fut le cas en URSS lors du 1^{er} Congrès des Écrivains Soviétiques, la production littéraire, mais elle avait vocation, comme en URSS, à s'appliquer à tous les arts. *In fine*, il s'agissait pour la critique de promouvoir la mise en œuvre généralisée du réalisme socialiste, présenté en ces termes :

El realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo.

Modo de crear que se apoya en el materialismo científico y en la estética que dimana de él, es tanto mejor utilizado cuanto con mayor profundidad se ha asimilado el marxismo¹⁷.

154

On retrouve dans ces phrases, à trente ans de distance, l'esprit des statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques, qui avait déjà commencé à s'imposer aux créateurs cubains. L'instrumentalisation de l'art, « *arma de transformación del mundo* », impliquait la chasse aux esthètes.

En août 1961, suite aux remous de l'affaire *PM*, un congrès culturel fut organisé par Fidel Castro afin de tirer au clair un certain nombre de questions esthétiques, et un organisme fut créé afin d'encadrer les artistes. Il s'agissait de l'UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba). La mise en place de cette structure et la tenue du congrès permirent aux Communistes de faire avancer leurs idées (l'institution était d'ailleurs dirigée par l'un d'entre eux, le poète Nicolás Guillén, qui n'hésita pas à citer Staline pour justifier l'idée selon laquelle certaines œuvres devaient être censurées¹⁸), mais ils ne réussirent pas à imposer un dogme ou une doctrine officielle. Les Communistes avaient réussi à faire admettre le principe selon lequel l'artiste est un combattant révolutionnaire et que l'art doit s'adresser en priorité aux masses, néanmoins, l'UNEAC n'imposait aucune formule esthétique particulière pour atteindre cet objectif, dont la réalisation restait finalement à l'appréciation des artistes eux-mêmes et des institutions culturelles dont ils dépendaient (ce flou ouvrait une fois de plus la voie à l'autocensure). La consigne était simplement de « *luchar con sus obras por un mundo mejor* »¹⁹.

Ce demi-échec des Communistes ne les empêcha pas de continuer à chercher à imposer le réalisme socialiste, qui fut régulièrement combattu par les cinéastes cubains. Ainsi, en octobre 1962, en pleine Crise des Missiles, l'ICAIC organisa une table ronde intitulée « *¿Qué es lo moderno en el Arte?* », qui réunissait des réalisateurs cubains (Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Jorge Fraga) et étrangers (Armand Gatti, Andreï Wajda et Mikhaïl Kalatozov, notamment). Les débats furent l'occasion de dénoncer les dogmes esthétiques, fussent-ils marxistes, et de défendre

17. Aguirre, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 53.

18. Cf. Reed, 1991 : 61.

19. Le document complet peut être consulté sur l'encyclopédie en ligne [www.encaribe.org](http://www.encaribe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2645:union-de-escritores-y-artistas-de-cuba-uneac&catid=79:musica&Itemid=106) : <http://www.encaribe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2645:union-de-escritores-y-artistas-de-cuba-uneac&catid=79:musica&Itemid=106> (dernière consultation : 15 mars 2012).

les expérimentations d'avant-garde. Gutiérrez Alea déclara notamment : « *El artista no puede apoyarse en fórmulas teóricas preestablecidas con el propósito de encontrar una aprobación de la creación artística* »²⁰.

En avril 1963, le cinéaste Julio García Espinosa dénonça à son tour les idées staliniennes dans la revue *La Gaceta de Cuba*, publiée par l'UNEAC. Même si sa réflexion était générale, elle finit par aborder plus concrètement la production cinématographique pour rejeter clairement le modèle réaliste socialiste, jugé artificiel et contre-productif :

*Hace poco se hablaba en una reunión del papel héroe positivo en las películas socialistas. Nosotros pensábamos en el daño que la mayoría de esas películas han hecho a los verdaderos héroes positivos*²¹.

Julio García Espinosa terminait son texte en insistant à juste titre sur le rejet du stalinisme en URSS même, et sur l'anachronisme de ces positions au sein de la Révolution cubaine :

*No debemos pasar por alto el hecho de que el triunfo de la Revolución Cubana coincide con el inicio del deshielo en el campo socialista. [...] Pero además, no podemos olvidar que la propia Revolución Cubana, desde sus inicios, surgió descongelada*²².

Quelques mois plus tard, au début de l'été 1963, les cinéastes de l'ICAIC rédigèrent un texte collectif intitulé « *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* », dans lequel ils s'opposaient fermement, sans le nommer directement, au réalisme socialiste et refusaient de faire de l'idéologie le principal élément d'appréciation d'une œuvre d'art. Ils affirmaient ainsi :

*Las categorías formales del arte no tienen carácter de clase. [...] El hecho en sí mismo evidente de que, por ejemplo, Thomas Mann, burgués liberal por sus ideas, haya sido mejor escritor que Dimitri Furmanov, marxista-leninista, demuestra que existe un criterio específicamente estético, irreductible a las posiciones ideológicas de ambos escritores*²³.

Les Communistes réagissent aussitôt en mobilisant leurs troupes depuis les institutions qu'ils contrôlent : des responsables de l'université de La Havane, de la Escuela de Letras et du CNC (Consejo Nacional de Cultura) soulignent les origines petites-bourgeoises de la plupart des cinéastes de l'ICAIC et y voient une tare qui les empêche de dépasser un certain stade de réflexion et de renoncer à l'illusion

20. Gutiérrez Alea, Tomás : « Sobre lo moderno en el Arte ». Reproduit dans : Fornet, 1998 : 286.

21. García Espinosa, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 12.

22. *Ibid.* : 13.

23. « Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos », *La Gaceta de Cuba*. Año II, n° 23. 3 de agosto de 1963. reproduit dans : Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 20-21. C'est l'auteur qui souligne.

de l'autonomie de la sphère artistique. Edith García Buchaca, directrice du CNC, répond au texte de l'ICAIC en défendant les théories les plus marxistes-léninistes :

En una sociedad socialista el Gobierno y el Partido tienen el deber no sólo de «promover el desarrollo de la cultura» sino también de orientarla y dirigirla en consecuencia con los fines que la misma se propone.

Elle poursuit :

Separar en una obra de arte la forma de su contenido resulta inadmisibile para un marxista²⁴.

156

Le terme « réalisme socialiste » n'apparaît pas dans l'article, mais c'est bien de cette doctrine qu'il s'agit lorsque García Buchaca insiste sur le fait que le gouvernement et le Parti doivent orienter la production culturelle. Mirta Aguirre vient lui apporter son soutien peu après dans la revue *Cuba Socialista*, en publiant « *Apuntes sobre la literatura y el arte* »²⁵, article où elle affirme une position totalement orthodoxe. Elle n'hésite pas pour sa part à parler ouvertement de réalisme socialiste, qu'elle présente comme le meilleur vecteur de la pensée marxiste. Elle écrit ainsi :

Menospreciar lo bello en arte es un error grave. Pero achicar el arte hasta lo exclusiva y limitadamente bello-sensorial, hasta lo más elemental de lo bello, es casi un crimen.

De ahí parte el realismo socialista que es, ante todo, una actitud ante el arte, que se conjuga con una actitud científico-materialista ante la vida²⁶.

Si Julio García Espinosa pensait que la Révolution était née « dégelée », les Communistes s'employaient donc, pour leur part, à la remettre au congélateur, et ils admettaient d'autant plus difficilement la résistance qu'opposaient les cinéastes que, dans les autres domaines artistiques, leur influence allait grandissant. Les murs des grandes villes avaient ainsi commencé à se remplir de fresques héroïques et les premiers personnages de héros positifs avaient fait leur apparition dans le roman révolutionnaire (un exemple de cette littérature, *Maestra voluntaria*, de Daura Olema, avait d'ailleurs reçu le prix Casa de las Américas en 1962).

Pour tenter de déstabiliser l'ICAIC, les Communistes attaquèrent l'Institut sur sa politique de distribution de films étrangers, dont ils estimaient qu'elle faisait la part trop belle aux films capitalistes décadents. Tandis que le débat entre les cinéastes signataires du texte « *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* » et les responsables de la Escuela de Letras et du CNC continuait à se développer au cours de réunions houleuses et par l'intermédiaire de lettres publiées dans la presse culturelle (les échanges durèrent jusqu'en mars 1964), un deuxième front

24. García Buchaca, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 34.

25. Aguirre, Mirta, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 43-71.

26. *Ibid.* : 57.

fut ouvert en décembre 1963, dans les colonnes du quotidien communiste *Hoy*. Un célèbre acteur de *radionovelas*, Severino Puente, envoya un courrier à la rédaction du journal pour se plaindre du fait que l'ICAIC distribuait de nombreux films amoureux et défaitistes, tels que *La dolce vita* [Federico Fellini, 1960], *Accatone* [Pier Paolo Pasolini, 1961], *L'ange exterminateur* [*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962] et *Alias Gardelito* [Lautaro Murúa, 1961]. Il terminait sa missive en posant la question suivante :

*¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con este tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?*²⁷

157

La réponse du journal, qui publia la lettre de Severino Puente dans le courrier des lecteurs, fut la suivante :

*No hemos visto las películas que relaciona, así que no podemos dar una opinión concreta acerca de ellas, aunque por los diversos comentarios que hemos oído a trabajadores que fueron a verlas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo, en general, ni, en particular, para la juventud. [...]*²⁸

L'argumentaire développé par l'auteur anonyme de la réponse (qui n'était autre que l'ancien dirigeant du PSP, Blas Roca en personne) opposait classiquement engagement et expérimentation, et défendait l'option réaliste socialiste et ses héros positifs :

*Estamos en la edificación de una nueva sociedad en la que el individualismo deje el sitio al colectivismo, en la que impere, en lugar del «cada uno para sí», el «todos para uno y uno para todos»; una nueva sociedad en que el orgullo sea el trabajo, la producción, el contribuir al bien de los demás, el compañerismo. Entendemos nosotros que el arte –el cine incluido– debe participar en la batalla por esos trascendentales objetivos*²⁹.

Après cet appel à l'embrigadement du cinéma, le leader communiste, pour finir, appelait de ses vœux « *una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción* »³⁰. Et, vaguement menaçant, il décréait : « *No son los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud. Nuestro cine debiera tenerlo en cuenta* »³¹.

Cette sortie de Blas Roca ne tarde pas à provoquer de nombreuses réactions et une nouvelle polémique. Des prises de positions critiques furent publiées au

27. « Preguntas sobre películas ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 145.

28. « Aclaraciones ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 145.

29. *Ibid.* : 147.

30. *Ibid.* : 148.

31. *Ibid.*

cours des jours suivants dans le quotidien *Revolución*, et le 18 décembre, dans les colonnes de *Hoy*, Alfredo Guevara en personne répondit sèchement aux attaques dont l'ICAIC faisait l'objet de la part des Communistes, montrant qu'il avait parfaitement compris où voulait en venir Blas Roca :

Sabemos de qué se trata, y no es la primera vez que escuchamos «cantos de sirenas»: el héroe positivo, la necesidad del final feliz, la moraleja constructiva, la elaboración de arquetipos, el llamado realismo socialista [...]»³².

158

Guevara refusait ensuite de la manière la plus claire possible d'engager l'ICAIC dans cette voie :

Si como se pretende o recomienda nos limitáramos a exhibir obras de agitación o tranquilizadoras, la obra artística, y la multiplicidad de caminos que ella supone abiertos a la conciencia, a la percepción, quedarían sustituidos por los de una propaganda acaso edulcorada con fórmulas estéticas, y el público quedaría reducido a una masa de «bebés» a los cuales maternas enfermeras administrarían la «papilla ideológica» perfectamente preparada y esterilizada, garantizando de este modo su mejor y más completa asimilación»³³.

Les échanges, parfois saupoudrés d'invectives, se poursuivirent dans les colonnes de *Hoy* et d'autres journaux tout au long du mois de décembre 1963, sans que personne ne parvienne bien entendu à convaincre son adversaire. Alfredo Guevara, en particulier, resta inflexible dans sa volonté de ne pas faire de l'ICAIC un foyer de diffusion du réalisme socialiste, mais cette posture verbale laissa place dans les faits à un infléchissement de la politique de distribution cinématographique de son Institut. Dans les premiers temps de la Révolution, l'ICAIC avait distribué le cinéma d'auteur européen de l'époque, notamment celui de la Nouvelle Vague française ou de la modernité italienne, et en dépit de certaines réticences idéologiques, les qualités artistiques de ces films pouvaient l'emporter sur d'autres considérations. Après la polémique de 1963 et 1964, Alfredo Guevara opéra un léger, mais néanmoins réel, virage et veilla à ne pas trop prêter le flanc aux critiques des Communistes en réduisant la diffusion des films d'auteurs venus de pays capitalistes et en augmentant au contraire les projections de films soviétiques, est-allemands, bulgares ou chinois. La production propre de l'ICAIC, comme nous allons le voir, resta pour sa part globalement à l'abri des pressions, notamment parce qu'elle était un outil de diplomatie culturelle, mais il arriva néanmoins que certains cinéastes s'inspirent de manière plus ou moins marquée du réalisme socialiste.

Après ce premier choc frontal entre Révolutionnaires et Communistes (conflit pendant lequel, il faut le signaler au passage, chacun veillait à se réclamer de la pensée exprimée deux ans auparavant par Fidel Castro dans ses « *Palabras*

32. « Alfredo Guevara responde a las "Aclaraciones" ». *Hoy*. 18 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 171.

33. *Ibid.* : 173.

a los intelectuales »), la tension retomba pendant un temps, mais le conflit restait en réalité sous-jacent, ne demandant qu'à repartir de plus belle. À partir de 1965, année de la création du Partido Comunista Cubano, où Blas Roca, dans une sorte de geste d'adoubement, remit lors d'une cérémonie officielle le drapeau du PSP à Fidel Castro, les Communistes affirmèrent davantage encore leur influence dans les rouages de la société révolutionnaire, même si l'aventure du Che éloignait momentanément Cuba de l'Union Soviétique. Le Che, pour sa part, apporta sa contribution au débat esthétique en dénonçant l'impasse que représentait à ses yeux le réalisme socialiste. Dans son essai « *El socialismo y el hombre nuevo* », publié en 1965, il écrivait ainsi :

*Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado*³⁴.

Mais la position du Che restait ambiguë car, dans le même temps, il abondait dans le sens des staliniens en reprochant aux intellectuels un péché originel, celui de leurs origines bourgeoises (un cinéaste comme Tomás Gutiérrez Alea pouvait parfaitement se sentir visé par cette critique).

La polémique opposant Communistes et Révolutionnaires reprit un tour public en 1966, les termes du débat restant ceux de 1963. L'épicentre de l'affrontement se déplaça cette fois-ci du quotidien *Hoy* vers la jeune revue culturelle *El Caimán Barbudo*, et l'on y retrouva un certain nombre d'acteurs de la polémique précédente, parmi lesquels Alfredo Guevara et plusieurs cinéastes de l'ICAIC. Les deux personnalités les plus impliquées dans le conflit furent cependant Jesús Díaz, directeur de *El Caimán Barbudo*, et le poète communiste El Indio Naborí. Répondant à un questionnaire envoyé à douze intellectuels par la revue *Bohemia*, dont les premières questions étaient : « 1. ¿Qué entiende Ud. por literatura revolucionaria? 2. ¿Cree Ud. que puede hablarse ya de una literatura cubana de la Revolución? ¿Por qué? 3. ¿Cree Ud. que la realidad revolucionaria sólo puede expresarse a través del realismo? »³⁵, Jesús Díaz répondit en donnant les poèmes de El Indio Naborí comme exemple d'une certaine médiocrité de la littérature révolutionnaire cubaine, encline au populisme. Ainsi attaqué, le poète répliqua la semaine suivante en accusant Jesús Díaz et ceux qui le soutenaient (les Révolutionnaires) de mépriser la littérature populaire et d'être les dignes représentants d'une clique d'intellectuels « *aristocrizantes* »³⁶, imbus de préjugés élitistes et fascinés par l'étranger. Dans la

34. Le texte complet peut être consulté en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>> (dernière consultation : 15 mars 2012).

35. « Literatura revolucionaria ». *Bohemia*. Año 58, N° 29, 22 de julio de 1966 : 26. Cité dans Martínez Pérez, 2006 : 264.

36. *Ibid.* : 273.

réponse qu'il publia peu après sous le titre de « *Para una cultura militante* »³⁷, Jesús Díaz essaya de ne pas personnaliser le débat et s'en prit également aux tendances libérales qui, selon lui, continuaient de menacer la culture révolutionnaire, en dépit de l'éviction des Libéraux suite à l'affaire *PM*. Díaz cita en particulier *Paradiso* de Lezama Lima comme exemple de roman cubain récent (il venait d'être publié en 1966) qui ne pouvait prétendre être considéré comme un exemple de la littérature révolutionnaire (« *Nadie piensa en Paradiso al hablar de literatura revolucionaria* »³⁸). Cependant, il soulignait dans le même temps que, tiré à 4000 exemplaires seulement, ce roman pouvait n'être pas aussi nocif pour les masses que les romans à l'eau de rose de Corín Tellado ou les bandes dessinées de Batman et Superman, qui continuaient de circuler largement à Cuba.

Il est important d'insister sur le fait que Jesús Díaz, comme Alfredo Guevara, s'en prenait aux partisans d'une littérature inspirée du réalisme socialiste depuis une position définie comme révolutionnaire et marxiste (les deux hommes avaient été formés à cette philosophie), et que l'écrivain ne souhaitait pas être assimilé aux défenseurs de l'Art pour l'Art, esthètes que l'engagement rebutait. La lutte contre le réalisme socialiste était menée depuis l'intérieur même du champ intellectuel révolutionnaire, et non depuis des positions externes ou adverses. Les cinéastes se mêlèrent au débat de 1966 pour soutenir le point de vue de Jesús Díaz, et celui-ci, qui dans son article citait *Now* [Santiago Álvarez, 1965] comme exemple de véritable art populaire d'avant-garde, préservé du populisme du réalisme socialiste, finit d'ailleurs par rejoindre l'ICAIC au début des années 1970 (son attitude au sein de l'Institut est une autre question).

La production cinématographique de l'âge d'or

Comme nous venons de le voir, les réalisateurs cubains, et leur directeur, Alfredo Guevara, furent de toutes les polémiques culturelles des années 1960, fussent-elles liées à des enjeux cinématographiques ou littéraires. Les efforts des Communistes pour imposer le réalisme socialiste étant incessants, le monde cinématographique réagit à chaque fois qu'il se sentit directement attaqué et n'hésita pas à prêter main-forte à d'autres artistes et intellectuels. Nous avons souligné que la politique de distribution de l'ICAIC avait fait l'objet de critiques de la part des Communistes et, après une période d'ouverture, Alfredo Guevara avait dû, par prudence, redéfinir sa politique de diffusion de films étrangers et faire la part plus belle aux productions venues des pays de l'Est. Cela ne représentait pas toujours, loin de là, une soumission à l'esthétique réaliste socialiste car, dans de nombreux pays satellites de l'Union Soviétique, le dégel idéologique avait été très prononcé, et en Pologne ou en Tchécoslovaquie, par exemple, une nouvelle vague de réalisateurs peu conformistes (Andreï Wajda, Milos Forman, Jiri Menzel, etc.) avait commencé à se faire remarquer en produisant des films d'une grande qualité.

37. Díaz, 1966. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 343-363.

38. *Ibid.* : 362.

Dans le domaine de la production, il est communément admis que le réalisme socialiste a épargné le cinéma cubain, et il est vrai que les œuvres les plus emblématiques de l'âge d'or des années 1960 s'en éloignent radicalement. Mais il n'est pas possible de réduire l'intégralité de la production à quelques titres, aussi réussis soient-ils : à côté de chefs-d'œuvre comme *Memorias del subdesarrollo* [Tomás Gutiérrez Alea, 1968] ou *Lucía* [Humberto Solás, 1968], il est nécessaire de se pencher également sur des films plus mineurs, moins diffusés et moins étudiés, mais qui n'en reflètent pas moins les tendances de la production cinématographique cubaine de leur époque. En ouvrant ainsi le spectre de l'analyse, on aboutit à une image plus fine du cinéma de l'ICAIC des années 1960, qui fit cohabiter à la fois une attitude très critique vis-à-vis des consignes stalinienne et une influence ponctuelle du réalisme socialiste, dont on peut retrouver la trace dans certains longs métrages.

C'est assurément à Tomás Gutiérrez Alea que revient la place de premier contempteur de la stalinisation de l'art en général et du cinéma en particulier. Le cinéaste ne se contenta pas de participer verbalement aux polémiques culturelles évoquées précédemment, il se livra également dans ses films mêmes à des attaques satiriques répétées contre ses adversaires. Ainsi, dès 1962, dans sa comédie *Las doce sillas*, on trouve une séquence qui se moque ouvertement des artistes réalistes socialistes, en l'occurrence les peintres qui couvrent alors de fresques révolutionnaires les murs des villes cubaines. À la fin du film, dont l'action se déroule dans le cadre de La Havane post-révolutionnaire, une séquence met en scène un peintre décrivant aux responsables d'une administration la fresque monumentale avec laquelle il envisage de décorer l'un des murs du bâtiment. Ce médiocre personnage, qui prend de manière risible la pose de l'artiste inspiré, multiplie les symboles d'une plate évidence (l'impérialisme américain doit ainsi être représenté par un aigle), et son appel à l'héroïsme de posture est tourné en ridicule. Quatre ans plus tard, en 1966, Tomás Gutiérrez Alea redouble de virulence dans une nouvelle comédie intitulée *La muerte de un burócrata*, qui dénonce à la fois l'emprise des bureaucrates sur la société révolutionnaire et la nullité artistique des tenants du réalisme socialiste. La satire s'exprime à la fois à travers le personnage d'un ouvrier exemplaire, marbrier de son état et inventeur d'une machine à produire en série des bustes de José Martí, et celui du directeur d'une agence de propagande gouvernementale, qui fait réaliser des images dans le style héroïco-simpliste de l'affichisme soviétique (le socialisme y est représenté sous les traits de travailleurs aux muscles bombés, tandis que l'impérialisme est assimilé à une pieuvre). Tomás Gutiérrez Alea n'hésite pas à comparer les sculpteurs réalistes socialistes à des enfants jouant avec le contenu de leur pot... Toute l'œuvre de Gutiérrez Alea, nourrie d'influences venues du néo-réalisme, de la Nouvelle Vague, de l'avant-garde soviétique ou du *free cinema*, est d'ailleurs un pied de nez aux doctrines stalinienne, le cinéaste privilégiant une vision très ouverte de l'art révolutionnaire, qui ne peut, selon lui, se limiter à dérouler des slogans.

Même si, comme en témoignent les œuvres de Humberto Solás, Alberto Roldán ou Fausto Canel, la grande majorité des créateurs de l'ICAIC partageaient à

l'époque la position de Gutiérrez Alea, il arriva néanmoins que le réalisme socialiste parvint à s'immiscer dans certaines réalisations. Un des premiers titres à afficher un air de parenté avec le cinéma stalinien fut, paradoxalement, un long métrage réalisé par Julio García Espinosa, un des cinéastes signataires, aux côtés d'Alfredo Guevara et de Gutiérrez Alea, de la déclaration commune de 1963. Dans *El joven rebelde*, tourné en 1961, on retrouve, mêlés à une forte influence néo-réaliste (le film fut co-scénarisé par Cesare Zavattini), certains ingrédients du premier réalisme socialiste soviétique, celui des années 1930.

162

L'histoire, qui se déroule juste avant la Révolution, est celle d'un jeune paysan qui décide de rejoindre la lutte armée contre Batista dans la Sierra Maestra, et dont le tempérament fougueux va se heurter à la stricte organisation militaire et idéologique de la guérilla. Peu à peu, ses chefs parviennent à lui faire admettre la notion de discipline et élèvent son niveau de conscience politique, transformant l'adolescent de la campagne en authentique combattant révolutionnaire : dans la dernière séquence, alors que l'officier qui l'a formé se fait tuer au combat, le jeune révolutionnaire prend symboliquement sa relève lors de l'attaque d'une colonne ennemie. On retrouve ici des éléments présents dans le cinéma soviétique stalinien, c'est-à-dire l'influence du *bildungsroman*, la notion d'éveil de conscience, la mise en avant d'une éthique de l'effort et du sacrifice, l'éloge du collectif, le filtre politique permanent appliqué à la peinture de la réalité, une esthétique d'essence réaliste, un récit simple et efficace, une mise en scène transparente, un héros positif auquel le spectateur peut s'identifier, le tout au service d'un discours didactique.

Même si le film ne se réduit pas à un calque de *Tchapaev* ou des *Marins de Kronstadt*, il entretient avec cette production un air de famille. Il rappelle même certains films chinois maoïstes antérieurs à la révolution culturelle, comme *Le détachement féminin rouge* [红色娘子军, Xie Jin, 1961], adaptation d'un célèbre opéra révolutionnaire, tourné la même année que *El joven rebelde* et qui raconte une histoire très semblable. La grande différence tient à l'absence, dans le récit, de références au Parti Communiste, et pour cause : comme nous l'avons souligné précédemment, celui-ci ne participa absolument pas à la lutte armée dans la Sierra Maestra. Le film ne peut donc pas être considéré, *stricto sensu*, comme une production réaliste socialiste, sa filiation première, mais non exclusive, relevant sans doute davantage du néoréalisme marxiste, dont Zavattini était l'incarnation.

Trois ans plus tard, en 1964, l'ICAIC produisit deux autres longs métrages dans lesquels une certaine influence réaliste socialiste se manifestait à nouveau ; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ces films apparurent peu de temps après la polémique de 1963 qui avait opposé Alfredo Guevara et Blas Roca. Le premier de ces films était l'adaptation de *Maestra voluntaria*, ce roman très orthodoxe récompensé en 1962, et qui racontait le parcours de jeunes gens de La Havane impliqués dans la campagne d'alphabétisation. Ce texte fut porté à l'écran deux ans plus tard par Jorge Fraga dans un film intitulé *En días como éstos*, et dont la revue *Cine Cubano*, éditée par l'ICAIC, résumait l'intrigue en ces termes : « *La vida en un campamento de maestros voluntarios y la toma de conciencia de una de las muchachas*

de extracción burguesa »³⁹. Ce bref synopsis met en évidence les tendances réalistes socialistes à l'œuvre dans le scénario de ce film qui, malgré tout, tente de développer quelques recherches formelles qui l'éloignent de son modèle. Ce tiraillement est d'ailleurs perceptible dans les propos du réalisateur, qui pouvait à la fois déclarer se méfier des héros positifs (son héroïne est une jeune bourgeoise à laquelle la masse des spectateurs cubains de l'époque ne pouvait pas s'identifier, dans un premier temps) et trouver légitime que les cinéastes cherchent à participer à l'éducation ou à l'élévation morale et intellectuelle du peuple⁴⁰. *En días como éstos* est donc à la fois un film où l'on sent le poids de Godard dans le montage de certaines séquences (celle d'ouverture, notamment) et où le spectateur peut assister à de très simplistes scènes d'endoctrinement, comme ce moment où une jeune alphabétiseuse dotée d'une solide formation marxiste démontre, manuel en main, la supériorité du matérialisme dialectique à la jeune bourgeoise qui ne sait quoi rétorquer.

Dans *La decisión*, sorti la même année, José Massip affichait lui aussi une forme d'attirance pour les principes du réalisme socialiste, sans aller pour autant jusqu'au bout de sa démarche. Son film, dont il écrivit le scénario, raconte l'histoire, avant la Révolution, de deux frères, l'un noir, l'autre plus clair de peau, dont les chemins de vie divergent. Le premier, qui a intégré le racisme ambiant, est ouvrier dans une usine et participe aux luttes syndicales et politiques de son temps, tandis que le deuxième, qui se berce d'illusions quant à ses possibilités d'ascension sociale, étudie les Humanités à l'Université, dans l'espoir de devenir professeur. Quand il découvre que le sang noir qui coule dans ses veines l'empêchera toujours de concrétiser son ambition, il comprend que le choix de son frère est le bon et il le rejoint dans la lutte révolutionnaire, afin de transformer la société. Davantage encore qu'avec le film précédent, nous avons affaire ici au récit exemplaire d'une prise de conscience, qui peut d'autant plus remplir une fonction éducative auprès des masses que les personnages sont issus du peuple et permettent une identification aisée. Mais, là aussi, si les choix dramaturgiques et l'armature idéologique du scénario font tendre le film vers le réalisme socialiste, la réalisation, pour sa part, s'avère plus ouverte et flexible, n'hésitant pas, par exemple, à introduire des séquences qui évoquent le documentaire ethnographique, pour montrer la vie nocturne des quartiers pauvres de Santiago de Cuba. À d'autres moments, c'est l'influence néo-réaliste qui est la plus notable, en particulier dans le choix des décors naturels et le travail sur la photo.

Le cas de José Massip est lui aussi emblématique des ambiguïtés du débat culturel de l'époque, puisque le réalisateur, qui faisait partie des signataires de la déclaration commune des cinéastes de l'ICAIC de 1963, était par ailleurs membre du PSP et un Communiste de longue date. Pour avoir eu l'occasion de l'interroger en 2004, nous avons pu mesurer à quel point son engagement politique restait d'ailleurs intact près de cinquante ans plus tard. Néanmoins, son cinéma ne peut pas être réduit à une imitation du cinéma stalinien, *La decisión* comme ses longs métrages suivants

39. Cité dans : García Borrero, 2001 : 131.

40. Cf. <<http://cinecubanolapupilainsomme.wordpress.com/2010/01/23/en-dias-como-estos-1964-de-jorge-fraga/>> (dernière consultation : 15 mars 2012).

démontrant au contraire une grande versatilité stylistique (*Páginas del diario de José Martí*, sorti en 1971, est ainsi très expérimental, tout en étant d'une parfaite rectitude idéologique). Massip avait beau être un Communiste, son attachement à l'institution de l'ICAIC et son appartenance à un groupe majoritairement composé de Révolutionnaires philo-marxistes, mais non staliniens, l'emporta sur d'autres considérations, et il participa comme ses confrères à la construction d'un cinéma révolutionnaire qui n'avait pas pour seule ambition d'appliquer des consignes ou de suivre aveuglément une doctrine unique.

La décennie noire

Si l'ICAIC put apparaître dans les années 1960 comme un foyer de résistance à la poussée des Communistes dans le champ culturel, la situation finit néanmoins par basculer en faveur de ces derniers, au fur et à mesure que la Révolution s'approchait de son dixième anniversaire. Amorcée dès 1968, la victoire des thèses staliniennes s'affirma finalement en 1971 et imposa un long hiver intellectuel qui dura jusqu'au début des années 1980. Dans cette dynamique, qui affecta tous les secteurs de la société cubaine, le cinéma ne put s'isoler ni maintenir un semblant de dissidence, mais fut contraint comme les autres secteurs artistiques de s'incliner devant les idées dominantes du moment.

Les deux points de bascule du rapport de force entre Révolutionnaires et Communistes furent l'année 1968 et l'année 1971, marquées toutes deux par d'importants événements politiques et culturels. L'année 1968 débuta en janvier par le Congrès Culturel de La Havane, qui réunit près de 500 participants cubains et étrangers. Au cours de ce congrès, le terme de « travailleurs intellectuels » s'imposa à tous et les avant-gardes furent rejetées au nom de l'impératif de communication avec les masses ; Alfredo Guevara, qui avait participé aux travaux préparatoires du congrès, ne parvint pas à s'opposer à ces nouvelles orientations. La revue *Cine Cubano* publia bien un article de Jesús Díaz condamnant le recours aux héros positifs⁴¹, mais ces appels commençaient déjà à ne plus être entendus. Le climat politique allait vers une orthodoxie croissante, Fidel Castro lançant quelques semaines plus tard une grande Offensive Révolutionnaire, censée mobiliser les Cubains pour mieux faire émerger l'Homme Nouveau que le Che avait appelé de ses vœux. Mélange de guévarisme et de soviétisation, la politique castriste impliquait désormais un embrigadement des artistes et des intellectuels, auquel les cinéastes ne pouvaient prétendre échapper. L'année 1968 fut également celle de l'épuration définitive de la « microfraction » et de l'exclusion de dizaines de cadres du Parti Communiste, dont Aníbal Escalante. Accusés d'avoir organisé au sein du PC cubain une tendance ayant noué des contacts avec des dirigeants soviétiques sans en référer au sommet de l'Etat, ces Communistes historiques furent liquidés et remplacés par de jeunes cadres fidélistes, formés au marxisme-léninisme après la Révolution, mais qui avaient fait leurs premières armes dans l'Armée Rebelle et se considéraient donc comme castristes avant d'être communistes. Tout en éliminant

41. Díaz, 1968 : 10.

ceux qui prenaient leurs ordres directement au Kremlin, Fidel Castro se rapprocha de l'Union Soviétique à l'occasion du Printemps de Prague, après une période de froid entre les deux pays. Inquiet de voir l'esprit frondeur de mai 1968 se répandre à Cuba et soucieux de se ménager des appuis en cas de troubles internes, le leader cubain approuva l'écrasement par les chars russes du mouvement tchécoslovaque, et officialisa ainsi son retour dans le giron soviétique.

Les années 1969 et 1970 furent marquées par l'échec progressif de l'Offensive Révolutionnaire, qui sombra définitivement lorsque le pays, en dépit d'une mobilisation phénoménale, ne parvint pas à produire la récolte de canne à sucre record de dix millions de tonnes que Fidel Castro avait assignée comme objectif à la population. De plus en plus dépendant économiquement de l'URSS (Cuba intégra le COMECON en 1972), le pouvoir s'engagea toujours davantage dans un processus de stalinisation, qui déboucha peu après sur la retentissante affaire Padilla : accusé d'être un traître à la Révolution en raison de ses écrits, le poète Heberto Padilla, qui faisait déjà l'objet d'une polémique entre Communistes et Révolutionnaires depuis 1968 (et dans laquelle Alfredo Guevara, comme il avait déjà su le faire lors de l'affaire *PM*, avait choisi de s'allier aux Communistes), fut obligé de faire son autocritique, comme aux grandes heures des procès de Moscou. Cet épisode peu glorieux de l'histoire culturelle cubaine eut lieu à l'issue du Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, qui scella pour de nombreuses années la victoire des Communistes sur les Révolutionnaires. Comme à son habitude, Fidel Castro prononça un discours de clôture qui permit de définir la tendance politique dominante des années à suivre. S'exprimant sur le rôle de l'artiste et de l'intellectuel dans la société révolutionnaire, il déclara en particulier :

*Valoramos las creaciones culturales en función de la utilidad para el pueblo. [...] Nuestra valoración es política*⁴².

Dans ces conditions, même si aucun passage du discours ne mentionne le réalisme socialiste, il était clair que seule cette esthétique pouvait permettre d'appliquer le programme artistique voulu par le chef de la Révolution. Les années 1970 verront donc s'imposer cette doctrine en théorie et pratique, dans l'ensemble du champ artistique. Un travail de diffusion systématique de la pensée réaliste socialiste sera effectué par les maisons d'édition cubaines, qui éviteront soigneusement de publier tous les théoriciens novateurs apparus en URSS et dans les pays de l'Est depuis la mort de Staline. Comme l'explique Desiderio Navarro, fondateur au début des années 1970 de la revue *Criterios* :

No estamos ante una vida cultural que recibió pasivamente la avasalladora influencia cultural de una metrópoli neocolonial, sino ante una recepción activa cubana que escogió con pinzas de ese gran centro cultural lo que mejor servía para la implantación de un modelo de cultura y sociedad que, aunque originario

42. Le discours complet peut être consulté à l'adresse suivante : <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/300471e.html>> (dernière consultation : 15 mars 2012).

*de ese centro y allí realizado y luego parcialmente criticado y abandonado desde mediados de los 50, con la asunción de Brézhnev no había sido restaurado en toda su integridad, pureza y dureza, en todo su carácter totalitario, radical e intransigente*⁴³.

Mais ce travail conscient d'imposition du réalisme socialiste par le biais de la diffusion de la pensée culturelle soviétique de l'époque stalinienne se fit de manière un peu honteuse, le mot « réalisme socialiste » étant rarement utilisé. Comme le souligne Desiderio Navarro :

166

*[El] realismo socialista [...] a menudo, por consideraciones tácticas, sólo figuraba, innombrado, en formulaciones perifrásticas a la manera de «animal que maúlla, caza ratones y camina por los tejados»*⁴⁴.

Certains théoriciens cubains, comme Mirta Aguirre, affichèrent néanmoins clairement leur préférence, et la critique communiste publia ainsi en 1981, dix ans après le Primer Congreso de Educación y Cultura un essai intitulé « *Realismo, realismo socialista y la posición cubana* »⁴⁵, dans lequel elle défendait l'idée selon laquelle le réalisme socialiste, après avoir été vilipendé par les anti-Communistes, s'était imposé avec bonheur dans le champ culturel cubain, donnant lieu à une production artistique de qualité, reconnue dans le monde entier.

Le monde du cinéma, en dépit de ses réticences initiales, finit lui aussi par connaître un processus de stalinisation, même s'il ne fut pas aussi marqué que dans les autres disciplines artistiques. Cela passa par la censure de nombreux films, qui pouvait intervenir en cours de développement ou après leur tournage. Les documentaires de Nicolás Guillén Landrián, trop expérimentaux et ironiques, furent ainsi interdits de diffusion. Jusqu'au début des années 1980, les films jugés trop polémiques devaient attendre plusieurs années avant que leur sortie fût autorisée, toujours entourée de mille précautions (ce fut le cas par exemple de *Techo de Vidrio* [Sergio Giral, 1981] qui évoquait la corruption de certains cadres révolutionnaires). Sur le plan esthétique, alors que les années 1960 avaient donné lieu à la réalisation d'œuvres formellement très ambitieuses, comme le kaléidoscopique *Memorias del subdesarrollo* [Tomás Gutiérrez Alea, 1968], la décennie suivante fut dominée par une écriture filmique très plate et une conception souvent schématique du scénario. L'influence du réalisme socialiste est notable dans une part non négligeable de la production des longs métrages de l'époque, qui mettent en scène l'affrontement entre héros révolutionnaires et saboteurs.

Alors que se développe une littérature d'espionnage désignant la CIA comme l'instigatrice d'innombrables complots contre-révolutionnaires, le cinéma cubain suit la tendance avec des titres tels que *El hombre de Maisinicú* [Manuel

43. Navarro. <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/navarro.html>>. (dernière consultation : 15 mars 2012)

44. *Ibid.*

45. Aguirre, 1981 : 424-467.

Pérez, 1973] ou *Patty-Candela* [Rogelio París, 1976], qui reviennent sur des faits divers historiques ayant eu lieu aux premiers temps de la Révolution. Mais les deux titres qui relèvent le plus clairement de l'esthétique réaliste socialiste sont sans doute *El brigadista* [Octavio Cortázar, 1977] et *Guardafronteras* [Octavio Cortázar, 1980]. Ces deux titres, dont le scénario fut écrit par le même auteur, Luis Rogelio Nogueras, mettent en scène à chaque fois un authentique héros positif, qui affronte une série d'épreuves avant de faire triompher l'idéal révolutionnaire. Dans *El brigadista*, dont l'action se déroule en 1961, il s'agit d'un jeune alphabétiseur que les habitants du village où il a été envoyé en mission reçoivent un peu rudement, avant de l'accepter comme leur guide politique (une intrigue secondaire tourne autour de la menace que fait peser sur la communauté un groupe de bandits contre-révolutionnaires). Dans la dernière séquence, le héros, qui a vaincu les résistances héritées de la société capitaliste, mène les jeunes gens du village vers l'arbre le plus grand de la région, au sommet duquel ils élèvent un gigantesque drapeau rouge, faisant claquer au vent le fier bilan de la Révolution : « *Territorio libre de analfabetismo* ». Sur fond de chants guérilleros, cette scène de fiction enchaîne sur des images d'archives montrant et donnant à écouter un discours de Fidel Castro sur la place de la Révolution. Le didactisme de la fiction se double d'une manifestation du culte de la personnalité digne du cinéma soviétique d'après-guerre. *Guardafronteras* suit quant à lui exactement le même programme esthétique-idéologique, Luis Rogelio Nogueras définissant ainsi son travail scénaristique :

*Guardafronteras tenía, desde el guión mismo, un propósito muy definido: contribuir a la educación patriótico-militar de los jóvenes, hacer resaltar el trabajo de los compañeros de Guardafronteras, subrayar lo que podríamos llamar el relevo de generaciones en el marco de la lucha revolucionaria*⁴⁶.

Le film raconte en effet les exploits, en 1963, d'un détachement de garde-côtes cubains, composé de jeunes recrues initialement peu disciplinées, qui vont découvrir le sens de l'engagement et du sacrifice grâce à leur sergent, un ancien guérillero de l'Armée Rebelle. Lors d'un combat contre un groupe de saboteurs venus des Etats-Unis, le sergent meurt en héros, et les jeunes soldats prennent sa relève, défendant glorieusement la Révolution et le territoire cubain. Comme le précise un narrateur en voix *off* lors de la séquence d'ouverture, le film est dédié aux jeunes soldats qui ont créé, juste après la Révolution, le corps des garde-côtes. *Río Negro* [Manuel Pérez, 1977], autre titre emblématique de la fin des années 1970, s'articule pour sa part autour du conflit personnel et idéologique qui oppose deux paysans, et cherche à évoquer ainsi un autre moment décisif de l'histoire révolutionnaire, à savoir la lutte contre les mouvements contre-révolutionnaires dans l'Escambray, au milieu des années 1960.

Il est à noter que tous ces films d'inspiration réaliste socialiste furent essentiellement tournés à partir de 1976, c'est-à-dire après que l'ICAIC eut perdu

46. Cité dans : García Borrero, 2001 : 162.

son autonomie administrative et fut passé sous contrôle direct du MINCULT (Ministère de la culture), alors dirigé par Armando Hart. Il est évident que cette mise sous tutelle était le fruit de luttes d'influences internes à l'appareil d'Etat, ainsi qu'une punition infligée aux cinéastes, jugés moins dociles que les écrivains. Suite à son changement de statut, l'ICAIC fut réorganisé, Alfredo Guevara perdit une part de son pouvoir personnel et la production de longs métrages subit un contrôle politique renforcé. À la même époque, la publication de la revue *Cine Cubano* fut également interrompue pendant trois ans (1975, 1976, 1977), sans qu'aucune explication officielle ne fût donnée.

La tendance didactique du cinéma révolutionnaire fut également renforcée grâce au développement d'un cinéma d'animation que Fidel Castro avait appelé de ses vœux en 1971 dans son discours de clôture du Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (c'est à cette époque qu'apparurent les dessins animés mettant en scène Elpidio Valdés, héros fictif de la Guerre d'Indépendance). Tous ces choix furent confortés par l'énorme succès populaire des films que nous venons d'évoquer, qui communiquaient un message simple dans une forme éminemment accessible. Même si certains observateurs étrangers ont choisi de voir dans l'émergence de cette production le résultat d'une simple maturation du cinéma cubain qui n'hésitait plus à s'appropriier les codes du cinéma de genre hollywoodien (c'est par exemple la théorie de Michael Chanan, qui écrit : « *Cuban filmmakers had grown so much more confident in their control over the medium that they now took the very codes of Hollywood narrative and started playing around with them* »⁴⁷), cette influence hollywoodienne venait en fait du réalisme socialiste soviétique qui, quarante ans auparavant, avait lui aussi renoncé à l'expérimentation pour embrasser ce que Noël Burch a défini comme le MRI (Mode de Représentation Institutionnel)⁴⁸, et que Peter Watkins désigne sous le terme de Monoforme⁴⁹. Loin d'être une maturation, l'adoption de l'esthétique hollywoodienne de la transparence était au contraire le symptôme d'une régression politique et artistique. Lorsque Sergio Giral et Óscar Valdés voulurent rendre un réel hommage au cinéma noir américain, et jouer avec ses codes en tournant *El extraño caso de Rachel K* [Óscar Valdés, 1973], la direction de l'ICAIC n'hésita pas à défigurer le projet initial pour y injecter un discours politique anti-impérialiste des plus artificiels.

Bien entendu, tout le cinéma de la période ne peut être réduit à la tendance dominante du réalisme socialiste, et certains cinéastes parvinrent à faire produire par l'ICAIC des films esthétiquement ambitieux sans renoncer à leurs idéaux révolutionnaires. Sergio Giral et Tomás Gutiérrez Alea réussirent à tourner plusieurs films historiques, comme *Maluala* [1979] ou *La última cena* [1976], qui cherchaient à renouveler le genre sans obéir aux codes dominants hollywoodiens ou soviétiques, et Sara Gómez, avec *De cierta manera*, tourné en 1973, mais seulement diffusé en 1977, prouva qu'il était encore possible faire du cinéma politique sans schématisme

47. Chanan, 2004 : 334.

48. Cf. Burch, 2007.

49. Cf. Watkins, 2007. Le texte original en anglais peut également être consulté sur le site de Peter Watkins : <http://pwwatkins.mnsi.net/Intro_MedCr.htm> (dernière consultation : 15 mars 2012).

ni didactisme. Pour autant, ces exemples restèrent finalement minoritaires dans un paysage culturel désormais dominé par les courants les plus dogmatiques du marxisme cubain.

Conclusion

Lorsque l'on dresse le bilan de deux décennies de débats culturels et de production cinématographique à Cuba, il apparaît vite que la question du réalisme socialiste fut centrale pour les artistes et intellectuels de l'île tout au long de la période. Après avoir éliminé les Républicains et les Libéraux entre 1959 et 1961, les Révolutionnaires et les Communistes s'affrontèrent sans relâche tout au long des années 1960 pour défendre chacun leur définition de l'art révolutionnaire : d'essence stalinienne pour les Communistes, plus hétérodoxe pour les Révolutionnaires. Dans le champ cinématographique, la situation s'avéra contrastée : d'un côté, l'essentiel du discours de l'ICAIC fut structuré par la lutte contre le réalisme socialiste, et cette doctrine fut à la fois dénoncée publiquement dans de nombreux articles et déclarations, ignorée dans la plupart des productions et ouvertement moquée dans certaines comédies ; mais l'Institut céda à certaines injonctions du camp adverse, notamment en ce qui concerne la distribution de films étrangers, et produisit également quelques films s'inspirant en partie de l'esthétique stalinienne, mêlée à d'autres influences. Ces emprunts et ces mélanges peuvent à la fois être interprétés comme des gages de bonne volonté adressés à des moments charnières (1961, 1964) par les artistes Révolutionnaires à des Communistes qui gagnaient chaque jour en influence politique (des gestes de simple prudence, en quelque sorte, qui permettaient par ailleurs de filmer d'autres projets plus librement), mais il est possible d'y voir également une trace de l'esprit profondément syncrétique des créateurs cubains, qui ne se sont jamais totalement soumis à une règle et à une doctrine esthétique uniques, mais ont toujours eu tendance, au contraire, à fusionner les genres, les codes, les styles. Dans cette logique, le réalisme socialiste ne fut, pour certains cinéastes minoritaires de la période, qu'un ingrédient parmi d'autres.

À partir de 1968, le conflit entre opposants et partisans du réalisme socialiste commença à basculer nettement en faveur des seconds, les Communistes parvenant à orienter toute la politique culturelle cubaine. Le monde du cinéma ne put maintenir plus longtemps la relative autonomie dont il avait joui jusque-là et dut adopter, avec plus ou moins d'enthousiasme, la doctrine réaliste socialiste qui était diffusée dans toute la sphère culturelle par des traductions d'ouvrages soviétiques (une lettre de Gutiérrez Alea, rédigée en septembre 1977, révèle par ailleurs que les professeurs de l'université de La Havane étaient alors obligés de suivre des cours de marxisme sous peine de perdre leur poste, et que le cinéaste avait lui-même suivi cette formation l'année précédente⁵⁰). C'est dans la production cinématographique postérieure à 1971 et, surtout, 1976 que l'on trouve les exemples les plus frappants de reprise de cette esthétique par des cinéastes cubains. Ce processus concerna, il

50. Cf. Ibarra, 2007 : 228-229.

convient de le signaler, une nouvelle génération de réalisateurs, et non celle de l'âge d'or, apparue immédiatement après la Révolution.

À la question initiale : « Le réalisme socialiste a-t-il constitué une norme officielle ? », il convient cependant de répondre par la négative. En premier lieu, parce que cette esthétique ne s'appliqua pas à l'intégralité de la production cinématographique cubaine, plusieurs titres atypiques réussissant à être tournés en dépit d'obstacles nombreux (censure du scénario, censure au montage, sortie repoussée *sine die*, campagnes de dénigrement, etc.). Ensuite, parce qu'il n'existe pas de texte officiel, ni même de discours de Fidel Castro, décrétant l'obligation de suivre la méthode réaliste socialiste, dans le cinéma ou ailleurs. La Constitution de 1976, pourtant parfaitement marxiste-léniniste, garantissait même la liberté de l'artiste sur le plan formel (le contenu des œuvres restait pour sa part sous surveillance). Voici en effet ce que prévoyait l'article 38, alinéa d :

*Es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres*⁵¹.

On retrouve ici, formulée différemment, la pensée de Fidel Castro, qui avait déclaré en juin 1961, dans son discours « *Palabras a los intelectuales* » : « *Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada* ». C'est à l'intérieur de ce cadre flexible (mais qui ouvrait, bien entendu, la porte à l'arbitraire le plus total) que s'exprimèrent à partir de ce moment-là les conflits portant sur l'adoption ou le rejet de la doctrine esthétique stalinienne, dans le cinéma comme dans les autres arts. Contrairement à Staline, Fidel Castro, qui avait fait la Révolution sans le Parti Communiste, n'imposa pas directement une doctrine esthétique aux créateurs de son pays, mais préféra contrôler à distance, en fonction de ses intérêts politiques du moment, l'affrontement entre adversaires et partisans du réalisme socialiste, donnant d'abord une marge de manoeuvre aux premiers pour laisser ensuite s'imposer les seconds. Quand il apparut que les Communistes ne représentaient plus une menace pour le pouvoir personnel de Fidel Castro, ce dernier leur abandonna le champ culturel et cinématographique, avant de le leur reprendre au milieu des années 1980. Dans ces conditions, le réalisme socialiste ne pouvait pas être une norme intangible, mais plutôt un paramètre, une variable d'ajustement dans un jeu politique qui dépassait le cadre du cinéma.

— Emmanuel VINCENOT
 Université François-Rabelais de Tours
 ICD

51. Le texte de la constitution cubaine de 1976 peut être consulté à l'adresse suivante : <<http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Cuba/cuba1976.html#mozTocId657270>> (dernière consultation : 15 mars 2012).

Œuvres citées

« Aclaraciones ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 145-148.

« Alfredo Guevara responde a las "Aclaraciones" ». *Hoy*. 18 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 169-174.

« Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos ». *La Gaceta de Cuba*. Año II, N° 23, 3 de agosto de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 17-22.

« Literatura revolucionaria ». *Bohemia*. Año 58, N° 29, 22 de julio de 1966.

« Preguntas sobre películas ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 145-148.

AGUIRRE, Mirta (1963) : « Apuntes sobre la literatura y el arte ». *Cuba Socialista*, año III, N° 26. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 43-71.

— (1981) : « Realismo, realismo socialista y la posición cubana ». *Estudios Literarios*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 424-467.

BISZTRAY, George (1978) : *Marxist Models of Literary Realism*. New York : Columbia UP.

BRETON, Emile (1981) : « la naissance du 'réalisme socialiste' ». *Le cinéma russe et soviétique*. Coord. Jean-Loup Passek. Paris : Ed. Centre Georges Pompidou/L'Espresso : 67-69.

BURCH, Noël (2007) : *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Ed. L'Harmattan.

CHANAN, Michael (2004) : *Cuban Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

DÍAZ, Jesús (1968) : « Apuntes sobre Cultura e Ideología ». *Cine Cubano*. 47. s.p.

— (1966) : « Para una cultura militante ». *Bohemia*. Año 58, N° 37.

FORNET, Ambrosio, sélec. (1998) : *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana : Ed. Letras Cubanas.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2001) : *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana : Ed. Arte y Literatura.

GARCÍA BUCHACA, Edith (1963) : « Consideraciones sobre un manifiesto », *La Gaceta de Cuba*. Año II, N° 28. s.p.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1963) : « Vivir bajo la lluvia », *La Gaceta de Cuba*, Año II, N° 15. s.p.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás : « Sobre lo moderno en el Arte », reproduit dans : Fonet, Ambrosio, sélec. (1998) : *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana : Ed. Letras cubanas.

- HABEL, Janette & CASTRO, Fidel (1965) : *Proceso al sectarismo*. Buenos Aires : Jorge Álvarez Editor.
- IBARRA, Mirtha, sélec. (2007) : *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos*. Madrid : Ed. Autor.
- KAROL, Kewes S. (1970) : *Les guérilleros au pouvoir. Itinéraire politique de la Révolution cubaine*. Paris : Ed. Robert Laffont.
- KERNAN, Margot (1975-1976) : « Cuban Cinema: Tomás Gutiérrez Alea ». *Film Quarterly*. Vol. 29.2. : s.p.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Liliana (2006) : *Los hijos de Saturno. Intelectuales y Revolución en Cuba*. México : Ed. Porrúa / FLACSO.
- NAVARRO, Desiderio (15 mars 2012) : « Criterios y la (no)recepción cubana del pensamiento cultural ruso ». <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretxtos/entre14-16/navarro.html>>
- POGOLOTTI, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas.
- POZNER, Valérie (2005) : « Le 'réalisme socialiste' et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique ». *Théorème*. N° 8 : 11-18.
- REED, Roger (1991) : *The Cultural Revolution in Cuba*. Genève : University of Geneva Press.
- ROBIN, Régine (1986) : *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*. Paris : Ed. Payot.
- ROJAS, Rafael (2009) : « Apuntes para una historia intelectual ». *Historia de Cuba*. Dir. Naranjo Orovio, Consuelo. Madrid : Ed. Doce Calles / CSIC : 393-416.
- VINCENOT, Emmanuel (15 mars 2012) : « Censure et cinéma à Cuba : l'affaire P.M. ». <http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/DC_VINCENOT.pdf>
- WATKINS, Peter (2007) : *Media Crisis*. Paris : Ed. Homnisphères.