

Françoise Heitz et Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

La 27^e édition du festival de Biarritz Amérique latine « Cinémas et Cultures » était, du 24 au 30 septembre 2018, placée sous le signe de l'Uruguay. L'édito de Michel Veunac, maire de Biarritz, souligne que « ce petit pays, bien qu'enserré entre deux géants du sous-continent américain (le Brésil et l'Argentine), a conservé une forte identité, que ce soit par le football, le tango, la littérature, mais aussi depuis plusieurs années par sa production cinématographique ». Il souhaite un excellent premier festival au nouveau Président, Serge Fohr, et au nouveau Délégué général, Antoine Sebire. Ce dernier rappelle que « tandis que certains veulent ériger des murs, le Festival Biarritz Amérique latine bâtit depuis vingt-sept ans des ponts au-dessus de l'Atlantique ». Il sera rendu compte ici des trois tables rondes portant sur l'Uruguay. Une rencontre littéraire avec l'auteure cubaine Karla Suárez eut également lieu. Et une exposition de photos montrait les visages contemporains de l'Uruguay, à la frontière entre documentaire et fiction, empruntant de nouveaux chemins d'expressions.

Le concert de Daniel Mille Quintet, « Cierra tus ojos » rendit un vibrant hommage à Astor Piazzolla. D'autres concerts fort variés animèrent les soirées du Village tout au long de la semaine, comme l'électrotango de Luciano Supervielle, la samba-pagode de Roda do Cavaco, les rythmes traditionnels du Venezuela et les sonorités contemporaines de Monsalve y los Forajidos (latin, jazz, afro, funk), la salsa de Porto Rico de Salsafon, les rythmiques cubaines de la Dame Blanche (hip-hop, cumbia, reggae) et la Nueva cumbia du groupe colombien Kumbia Boruka.

Dans la catégorie des films hors compétition, on trouvait : *Benzinho* (Brésil, Gustavo Pizzi), *Cassandra The Exotico !* (France, Marie Losier), *Las Herederas* (Paraguay, Marcelo Martinessi), *Los silencios* (Brésil, Colombie, France, Beatriz Seigner), *Mai da bai* (Chili, Imanol Eppherre, Eider Ballina Mondragón et Ann Baskaran), *Mi mejor amigo* (Argentine, Martín Deus), *Mon Père, Retablo* (Pérou, Allemagne, Norvège, Álvaro Delgado) et *Pachamama* (France, animation, Juan Antín). Un hommage à Hugo Santiago présentait deux de ses films : *Les Autres* et *Les Trottoirs de Saturne*. La projection Arte (partenariat entre le festival et ARTE France) permettait de découvrir le documentaire *Astor Piazzolla, Tango nuevo* (David Rosenfeld). Enfin, le film de clôture était le célèbre *Guantanamo* des Cubains Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío (1995). En outre, plu-

sieurs courts-métrages étaient présentés par Kimuak (« jeunes pousses » en basque, sélection de courts-métrages produits en Euskadi) et par l'Agence Culturelle de la Région Nouvelle-Aquitaine (ALCA).

Le 25 septembre eurent lieu les rencontres de l'IHEAL, dont nous rendons compte ici en partie.

Rencontres de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 25.09.2018

« Uruguay : une terre de progressisme ? »

Olivier Compagnon rappelle que ces rencontres sont complémentaires de la projection de films, comme celle de *Por esos ojos* et annonce que l'après-midi la discussion pourra s'établir avec son réalisateur, Gonzalo Arijón.

Il présente ensuite les invités, Florencia Dansilio, Lorenzo Jalabert d'Amado, Valentina Litvan et Denis Merklen (tous universitaires)¹ et d'emblée déclare qu'il s'agit d'interroger les clichés : l'exception uruguayenne et l'idée que c'est un pays profondément progressiste, même s'il est un fait que c'est le plus égalitaire des pays d'Amérique latine.

Il faut rappeler qu'il s'agit d'un État tampon, construit en 1825 pour éviter de nouvelles luttes entre le Brésil et l'Argentine, suite à la guerre qui les avait opposés. C'est donc un pays artificiel, « sans identité nationale » et sous domination anglaise au XIX^e siècle.

C'est aussi un pays peu peuplé (20 habitants / km²).

Les paysans indiens étaient entre 5.000 à 6.000, très motivés par l'Indépendance, mais après celle-ci, les colons s'installèrent et privèrent les Indiens de leurs terres, suivant en cela la logique de l'extermination des Indiens commune à tout le continent. Le pays tend à redécouvrir son passé, ce qui est un point commun avec l'Amérique latine en général : il s'agit de la revendication d'un passé, non d'un présent puisque les Indiens ont disparu. En revanche, les Noirs sont présents dans la société, avec leur musique très vivante. C'est l'inverse de l'Argentine, où le passé noir n'est plus présent, mais où il y a encore des Indiens.

Indépendamment du passé indien et noir, l'Uruguay a toujours autopromulé l'image d'un pays blanc et de très fortes migrations : douze millions d'Européens sont partis s'installer en Amérique latine, ces flux transforment l'Uruguay à la fin du XIX^e siècle. Les Français viennent pour le commerce (autour de 1850), mais ce n'est pas une migration durable (à part quelques familles comme celle de Supervielle). Ensuite, les Italiens fuient la pauvreté et s'installent massivement (ce sont de petits paysans pauvres). Il y eut une petite production agricole, mais la population se concentra bien vite sur la capitale. 50 % de la population habite à Montevideo au XIX^e siècle. En 1900, José Enrique Rodó, figure

¹ Comme il est malaisé pour les auteures du compte rendu d'attribuer chaque réplique à un intervenant, c'est ici une synthèse de la rencontre qui est présentée.

internationalement reconnue, écrivain membre du Parti colorado de José Battle y Ordóñez, publie son essai *Ariel*, qui est un marqueur pour toute l'Amérique latine.

Qu'en est-il de la francophilie de l'Uruguay, dont on sait qu'elle est aussi présente au Brésil ou en Argentine ? Amusante anecdote symbolique, le pays va jusqu'à transformer la date de sa fête nationale (25 août, date de l'Indépendance de 1825) en choisissant provisoirement le 14 juillet en signe d'opposition à l'Allemagne pendant la guerre.

L'école joue un rôle de socialisation. Elle suit le modèle français et l'enseignement de la langue française est important. Le rôle de l'école est une donnée fondamentale, qui fait que le contact avec la culture est moins folklorique et plus institutionnalisé. Mais aujourd'hui l'enseignement du français n'est plus obligatoire, celui de l'anglais se développe comme partout. Le changement de cap a eu lieu dans les années cinquante.

Un conflit économique et politique existe entre la ville portuaire (partie européenne de l'Uruguay, liée au parti *colorado*) et le pays rural (élites de propriétaires terriens plus portés vers l'Angleterre, et qui penchent vers le parti *blanco*). Aujourd'hui, la gauche est beaucoup plus urbaine.

Quant au progressisme, l'Uruguay a tenté de construire un État social au début du xx^e siècle, sans équivalent dans les autres pays d'Amérique latine. Alain Touraine écrit qu'il invente un modèle démocrate et social. C'est peut-être un peu exagéré, mais en partie vrai. On édicte toute une série de lois concernant la condition ouvrière (lois de protection du travail) et féminine (le vote féminin). Il faut rappeler que l'Uruguay à l'époque est un pays riche et que les immigrants s'intègrent facilement.

Non seulement les lois sont votées mais deviennent réalité, contrairement au Brésil. La petite taille du pays constitue un avantage, car il est plus facile à gérer, et c'est l'une des explications de la spécificité de l'Uruguay. Non seulement il y eut, comme ailleurs, séparation de l'Église et de l'État, mais une sécularisation rapide. Noël par exemple s'appelle : « le jour de la famille ». Des cercles littéraires ont été très créatifs. La première génération littéraire est de 1900, marquée par quelques personnages isolés. Elle revendique une modernité ouverte sur l'extérieur.

1930 est la date de la première Coupe du Monde de football organisée par le pays, qui la remporte contre l'Argentine : c'est un marqueur majeur dans l'histoire de l'Uruguay. On peut rappeler le rôle important du Président José Battle y Ordóñez. Des structures furent mises en place pour que les citoyens pratiquent le sport. On peut parler de « diplomatie sportive » afin que la voix du pays soit entendue dans le concert des nations. Le premier président de la FIFA est uruguayen.

La normalité démocratique se remet en place après la seconde guerre mondiale. Il y a un gouvernement collégial, politiquement stable, mais deux partis qui sont mal armés. C'est alors que le conservatisme s'accroît. Les élites sont conservatrices et les grands partis traditionnels se livrent à des querelles intestines. Le parti *colorado* verrouille les innovations. Par ailleurs, les gauches se

développent en Amérique latine et recherchent un nouveau modèle dans le sillage de la révolution cubaine. Les Tupamaros constituent un mouvement qui émerge en 1963, composé de jeunes militants qui se dégagent du PS traditionnel. Ils prônent l'action directe et la guérilla urbaine, laquelle dure jusqu'en 1972. La déstabilisation du pouvoir et l'autoritarisme précèdent la dictature. Les revues littéraires reflètent cette évolution, avec une politisation très forte, les écrivains deviennent anthropologues ou économistes. Onetti représente la professionnalisation de l'écrivain, journaliste qui s'intéresse à la vie du pays. *Marcha* est la revue de cette génération critique. On doit souligner le rôle d'Eduardo Galeano (*Les veines ouvertes de l'Amérique latine*), qui inscrit l'Uruguay dans l'Amérique latine, même s'il doit assez rapidement s'exiler en France. C'est aussi la génération de la chanson engagée, révolutionnaire, avec une projection internationale des intellectuels de gauche (Daniel Viglietti² par exemple).

O. Compagnon passe la parole au public. Une intervention insiste sur l'importance de l'émigration basque, laquelle fait découvrir le football uruguayen en Europe, grâce aux liens que les exilés conservent avec ceux qui sont restés au pays. Grâce à ces rapports, l'Uruguay fut invité aux Jeux Olympiques de 1924 à Paris.

En 1968 se cristallise la posture critique, et de l'autre côté, c'est le premier pas vers l'autorité : des mesures de sécurité sont édictées, qui vont resserrer l'espace démocratique. On assiste à la mobilisation populaire et de la jeunesse. C'est la création d'une confédération syndicale forte. Des grèves importantes ont lieu contre l'inflation et la perte du pouvoir d'achat. Le Front de gauche se crée, ferment important dans la société civile et, de l'autre côté, les hommes politiques au pouvoir n'ont plus de projet. Le Président Jorge Pacheco gouverne par mesures d'exception (*medidas prontas de seguridad*).

La dictature de 1973 ressemble par certains côtés à celle du Chili ou de l'Argentine, elle aussi est impulsée par les États Unis. Mais il y a alliance des partis conservateurs avec les militaires. La forme d'administration de la violence est donc carcérale : les prisonniers politiques sont torturés, mais on dénombre moins de morts. La répression n'est pas totalement clandestine. Les citoyens sont classés A/B/C en fonction de leur proximité par rapport au régime. Il s'agit, comme en Chili ou en Argentine, d'éradiquer le marxisme. Mais le régime militaire ne peut pas s'empêcher de chercher une légitimité (le référendum qui le renversa fut d'ailleurs aussi décidé par Pinochet). Le Président lui-même appelle les militaires et les invite à prendre le pouvoir. La fin de la dictature se produit parce que les militaires organisent un référendum, qui provoque la chute du gouvernement. Le respect des urnes empêchera désormais les gauches d'organiser un projet révolutionnaire.

Le cas uruguayen est donc civilo-militaire. C'est le Président Bordaberry qui provoque la dictature par la dissolution des Chambres et en appelant les militaires. Ce ne sont pas les militaires qui viennent déloger le gouvernement en place, ce qui constitue la grande différence avec le cas chilien. Peut-être y

2 Né en 1939, le chanteur est décédé en 2017.

a-t-il aussi un conflit générationnel : les perdants sont tous très jeunes. Du côté du pouvoir, c'est la génération précédente, conservatrice, qui résiste. Beaucoup d'intellectuels deviennent des militants, qui vont réapparaître une fois sortis de prison ou revenus de l'exil. Après la dictature, c'est la diversité parmi les intellectuels.

À partir de 1976, les militaires trouvent appui de l'autre côté du Río de la Plata, en Argentine, par des échanges entre les deux dictatures. Le Plan Condor est très opérationnel. Les militants se trouvent souvent pris au piège en fuyant au Chili ou en Argentine.

L'exil déborde le cadre des militants : on observe les migrations de tous ceux qui fuient le régime autoritaire et en crise économique. Ils trouvent refuge au Mexique, au Venezuela. En Europe, ils se rendent en France, en Suède, parfois en Espagne, qui connaît les derniers moments du franquisme. De façon surprenante, une autre terre d'accueil est l'Australie : même s'il n'y a pas de liens historiques entre les deux pays, ce sont les politiques d'accueil qui font les terres d'exil. En France par exemple, des comités de soutien se créent en faveur des prisonniers. Mais les Chiliens y seront mieux accueillis que les Uruguayens, car en France, les Tupamaros sont souvent vus comme des rebelles contre une démocratie. Ils sont inspirés par la révolution cubaine (il y a des marxistes, des catholiques, des socialistes), contrairement aux *montoneros* argentins, très impliqués dans leur rapport à Perón.

Dans l'assemblée, M. l'ambassadeur rappelle qu'après le 25 août 1825, qui marqua la victoire contre le Brésil, aucun Uruguayen ne participa aux entretiens entre l'Argentine, le Brésil et l'Angleterre.

Il évoque aussi l'importance de la franc-maçonnerie en Uruguay, ce qui corrobore ce qui a été dit plus tôt à propos de la laïcité. Enfin, il rappelle la figure du héros italien Giuseppe Garibaldi, qui vécut plus de dix ans en Uruguay et adopta les chemises rouges, élément mythique et symbole de la révolution.

Le 27.09 se déroula une table ronde sur le cinéma uruguayen, qui réunissait des cinéastes dont les œuvres n'étaient pas en compétition, à l'exception d'Álvaro Brechner.

Table ronde cinéma uruguayen 27.09.2018³

Nicolas Azalbert (conseiller à la sélection), modérateur, commence par remercier l'Institut de la Cinématographie d'Uruguay pour son appui qui a permis cette rétrospective ainsi que l'ambassadeur d'Uruguay, présent durant toute la semaine, qui assiste à cette table ronde et à de nombreuses projections.

Il rappelle que le cinéma uruguayen est en pleine renaissance depuis les années 2000 (entre autres grâce à la loi d'appui au cinéma de 2008), car durant longtemps, quand un film sortait sur les écrans, c'était si rare qu'on avait presque oublié le précédent. Toutefois, comme il s'agit d'un petit pays (3,5 millions d'ha-

3 Les intervenants étant très nombreux, il nous semble plus aisé de faire une brève synthèse de leurs réflexions sans mentionner forcément à chaque fois qui exprime tel ou tel point de vue.

bitants), le marché est peu important (quand même dix-sept films l'an dernier). De nombreux films qui ont été choisis pour la programmation ont des points en commun et dialoguent entre eux. Le premier point commun serait-il le désir d'émancipation ?

Il présente les cinéastes : Mauro Sarser et Marcela Matta (*Los Modernos*, 2016), Andrés Varela, co-scénariste et producteur de *Mundialito* (2010), Juan Ignacio Fernández Hoppe (*Las Flores de mi familia*, 2012), Guillermo Rocamora (*Solo*, 2013), José Pedro Charlo (*El Círculo*, 2008), Federico Veiroj (*La vida útil*, 2010), et Álvaro Brechner (*Compañeros*, en compétition officielle), et leur demande leur opinion sur ce point commun qu'il voit dans les différents films uruguayens présentés au festival.

Cette convergence n'apparaît pas si évidente aux réalisateurs qui avancent l'idée que les points communs sont peut-être plus visibles de l'extérieur. Ils s'accordent à insister au contraire sur la richesse qui ressort de la diversité, qui leur semble plus prégnante dans le cinéma uruguayen actuel. Certes, un exemple de libération apparaît dans le film *Compañeros*, qui a fait l'ouverture du festival, où la fin du film coïncide avec la fin de l'enfermement des personnages.

NA souligne qu'il y a au moins un point commun, qui est le niveau modeste des personnages (le film le plus représentatif en la matière fut sans doute *Whisky*, sorti en 2004, qui n'est pas présenté ici cette année), à l'exception du film *Los Modernos*, où il s'agit d'intellectuels, chose peu commune dans le cinéma du pays. L'un des réalisateurs fait remarquer que dans les dix ou vingt dernières années, à part les *biopics* de personnages hors norme produits par l'industrie du cinéma, le cinéma indépendant (d'une façon générale et pas seulement en Uruguay) préfère mettre en scène des personnages plus simples dans lesquels le spectateur peut se reconnaître.

AV Les sujets ont à voir avec l'évolution du pays, de la société : la dictature a été abordée à partir de multiples points de vue dans les arts, en littérature, au théâtre, au cinéma. Toute la société a fait le même effort pour soigner cette blessure. Maintenant, apparaissent d'autres centres d'intérêt de la part d'une nouvelle génération qui n'a pas vécu ces événements⁴. Nous qui avons la quarantaine, sommes les derniers à chercher à les comprendre. Notre société évolue et cela change notre façon de raconter, nos mythes, et même le football, qui est à la base de notre identité et est devenu à nouveau le lieu où l'on construit les nouvelles valeurs générationnelles.

Une petite polémique s'installe entre ceux qui pensent que le cinéma uruguayen expérimente de nouvelles voies et ceux qui ont l'impression qu'il continue à faire du cinéma à l'ancienne. Dans *Los Modernos*, l'avant-garde est plus dans la thématique que dans la structure et la narration, qui restent classiques.

NA Je souhaiterais que nous parlions un peu de la production⁵. Parmi les films présentés, il y en a qui sont des premiers films, et l'on sait que c'est très difficile d'en réaliser un deuxième. Comment les cinéastes qui ont réussi à en faire

4 Rappelons que la dictature militaire a duré de 1973 à 1984.

5 Cette partie concernant les conditions de production en Uruguay a été écourtée, car il nous a paru qu'elle sortait un peu des centres d'intérêt d'un public international.

un deuxième y sont-ils parvenus, et comment ceux qui ont échoué pour l'instant essaient-ils d'y parvenir ?

MM Pour l'instant, en ce qui nous concerne, nous n'avons pas pu faire un deuxième film. Espérons que ce sera possible en coproduction, ce qui est le seul moyen d'y parvenir.

FV Mon quatrième film, comme *La vida útil*, a pu se faire avec le soutien initial d'un apport privé. Il est fondamental pour le réalisateur de savoir que le tournage, qui est la partie la plus coûteuse, peut se faire sans problèmes. J'ai eu la chance de pouvoir réaliser le film sans dépendre de fonds d'État. Pour le deuxième film, qui a eu un tournage d'environ trois semaines, *La vida útil*, tous les frais engagés ont été payés, mais plus tard. Aujourd'hui, on continue à le voir ici et ailleurs, et c'est pareil pour les autres films, les traces qu'ils laissent derrière eux font que je peux toucher les droits, on me fait confiance et ainsi je peux m'endetter et ensuite, vendre le film pour qu'une majorité de gens puisse le voir. J'ai reçu le soutien d'Ibermedia, de l'Institut du cinéma et d'un fonds de la Mairie de Montevideo, et il y a aussi des fonds internationaux.

JIFH En tant que réalisateur, je développe mon travail essentiellement dans l'aire du documentaire. En premier lieu, parce que c'est vraiment ce qui me plaît, de par son langage, les possibilités qu'il offre, et il se trouve aussi que la période entre l'idée et la possibilité de la concrétiser est beaucoup plus courte.

AV exprime le vœu que le public uruguayen aille au cinéma, sans considérer uniquement les prix reçus dans les festivals d'autres continents.

Un autre cinéaste rappelle qu'ils en discutaient la veille avec l'ambassadeur : pourquoi peut-on faire des séries, mais est-il si difficile de faire des films ? Dans d'autres pays, la Télévision s'associe à la production, joue un rôle important, ce qui n'est pas le cas en Uruguay. C'est dommage car ce serait une plate-forme pour les acteurs, mais les chaînes de télévision ne s'intéressent absolument pas au cinéma du pays. Tous veulent un cinéma qui s'exprime dans la diversité, qui échappe au schéma binaire et faux intellectuel vs stupide. Mais le problème essentiel reste le manque de moyens financiers pour produire plus et mieux.

Le lendemain, dans le cadre des rencontres littéraires, eut lieu un hommage à Juan Carlos Onetti.

Hommage à Juan Carlos Onetti (28.09.2018), avec deux grands spécialistes de son œuvre : Juan Carlos Mondragón et Antonio Muñoz Molina

Thierry Clermont (écrivain et critique littéraire au *Figaro*), modérateur de la table ronde, présente les intervenants en disant que l'échange aura lieu en français, tous deux parlant un français impeccable. Il y a déjà eu au festival des hommages à des auteurs disparus (Carlos Fuentes, Octavio Paz), mais cette fois-ci, comme le focus portait sur l'Uruguay, il a semblé tout à fait indispensable de rendre cet hommage à Juan Carlos Onetti. De plus, l'illustration cinématographique *Jamás leí a Onetti* (Pablo Dotta, 2010) complète l'hommage. Thierry Clermont souligne que bien qu'ayant lu avec assiduité les livres d'Onetti,

il n'est pas sûr de les avoir bien compris, car l'écriture est très particulière. Il passe la parole à J.C. Mondragón.

JCM Pour moi, ce n'est pas un problème de compréhension, mais de croyance. Il faut le lire avec la foi et après, on se laisse aller pour comprendre la sociologie, le journalisme, l'histoire... Pour éprouver un choc esthétique et émotionnel, il n'est pas nécessaire de comprendre, car ce n'est pas une écriture mimétique de la société uruguayenne. C'est un voyage que j'ai entrepris très jeune, en étant au collège, et qui m'a fait entrer dans un champ magnétique. Plus tard, j'ai découvert la littérature du boom latinoaméricain, mais Onetti, c'est mon histoire à moi, le territoire de la lecture de mon enfance. Toutefois quand je suis parvenu au stade de l'écriture, j'ai dû le faire avec Onetti et contre Onetti, pour ne pas refaire une littérature mimétique, une autre Santa María. J'ai profité de ma condition de Professeur de littérature et je l'ai pris comme un objet d'étude et cela m'a aidé comme écrivain à trouver mon propre chemin, dépassant ainsi de beaucoup une expérience de lecture.

AMM C'est intéressant de voir la diversité des expériences, car moi je ne l'ai pas découvert depuis Montevideo. Étant espagnol, je me souviens avoir découvert des titres par hasard, parce que c'était en 1975, j'étais étudiant à l'Université, et j'avais l'envie de devenir écrivain, mais c'est très difficile de trouver son chemin. J'étais chez mes parents, à Úbeda, et j'ai vu à la télévision un entretien avec un écrivain dont je ne savais rien. Cet homme de près de soixante ans parlait très lentement, d'une façon vraiment différente de ce que j'avais l'habitude d'entendre. Cela s'éloignait totalement du modèle des auteurs espagnols, qui étaient autoritaires, en Espagne c'était l'époque de Camilo José Cela ! Ma génération s'est rebellée contre ce modèle de l'écrivain, qui avait quelque chose d'officiel et de profondément antipathique. Et donc, l'influence d'Onetti a été pour moi antérieure à la lecture, j'ai voulu devenir comme lui, et j'ai eu de la chance, car à l'époque en Espagne, ce n'était pas si facile de trouver ses livres. Par exemple, j'ai dû voler *El astillero* (*Le chantier*). Notre rébellion n'était pas seulement contre ce que le franquisme représentait idéologiquement, mais aussi esthétiquement. Les écrivains latinoaméricains représentaient une liberté, une façon d'écrire autrement. C'était la langue espagnole avec une musique totalement différente.

TC lit la note écrite par François Delprat et Jean-Marie Lemogodeuc dans *Littératures de l'Amérique latine*, qui indique la reconnaissance internationale tardive du romancier et conteur Onetti (Prix Cervantes en 1980), pourtant fondateur avec Felisberto Hernández de la narration uruguayenne contemporaine. « En rupture avec la tradition littéraire de l'époque, il incarne une marginalité consciente qui ne fait pas prévaloir l'engagement social, mais considère la littérature comme une fin en soi. » Les auteurs de l'ouvrage soulignent l'importance de l'hebdomadaire *Marcha*, dont Onetti fut rédacteur de 1939 à 1941.

On va maintenant entrer dans le vif du sujet en parlant de l'œuvre, en évitant de parler trop du personnage, souvent présenté de façon anecdotique, voire caricaturale, ce qui est une trahison. L'œuvre, ce sont d'abord trois villes.

JMC Oui, c'est vrai. Montevideo, ce sont les origines, et il y a un lien très fort avec Buenos Aires où il a vécu. Dans cette dernière ville, en rupture avec une lit-

térature naturaliste traditionnelle, il a commencé à écrire des romans de métropole, qu'il associait à la modernité. Mais il ne pouvait pas oublier Montevideo, qu'il aimait, avec sa tradition très spéciale, c'était l'origine, à partir de Bartolomé Hidalgo, de ce qu'on appelle la littérature *gauchesca*, on a aussi des discussions sur l'origine du tango, et puis il y a l'influence française : Lautréamont, Jules Laforgue et Jules Supervielle, qui sont canoniques dans la littérature d'Amérique latine. Lautréamont compose *Les chants de Maldoror* en rentrant à Paris, à vingt ou vingt-et-un ans, et c'est l'inauguration de la modernité. Cela a nourri tous les écrivains, Onetti aussi. C'est un lecteur de Faulkner et il crée Santa María comme l'expérience du troisième royaume, entre l'intériorité et le fantasme. Et après, il y a une autre lecture, plus secrète, souterraine, celle de Céline, et qui dit : si vous vous demandez pourquoi mon héros est un médecin, pensez au docteur Destouches. Et à partir de toutes ces influences, il organise ses stratégies d'écriture.

AMM Pour parler aussi des circonstances biographiques, un point important est qu'Onetti était très pauvre, il a exercé plusieurs métiers, et donc c'est une expérience très différente des autres écrivains du Río de la Plata. Le point de vue d'Onetti, c'est celui de quelqu'un qui a connu la faim, contrairement à tous les autres, excepté Roberto Arlt. Le tango, avec sa langue populaire, est une expérience absolument fondatrice. Il a écrit son premier roman, *Para esta noche (Une nuit de chien)*, où il raconte comment, pour des raisons politiques, il devait rester à Buenos Aires. Et comme il ne pouvait pas aller à Montevideo, il a inventé Santa María. Ce n'est pas comme lorsque Gabriel García Márquez parle de Macondo, comme si Macondo existait déjà. Dans *La vie brève*, le protagoniste, qui est journaliste et travaille à Buenos Aires, invente la ville de Santa María. Et ensuite, quand on lit les contes ou les autres romans, il y a une statue de Brausen, le fondateur de la ville. Celui qui a inventé la ville est devenu le père fondateur, et l'on parle de lui comme de Dieu. La création de Santa María est donc le résultat de sa nostalgie de Montevideo. C'est une invention absolument libre, comme les Conquistadors lorsqu'ils fondaient une ville. Comme William Faulkner, il a créé son propre territoire.

TC Après avoir parlé de la ville, vous avez abordé les personnages. Ses personnages ont des noms qui ont une sonorité superbe.

JCM À propos des personnages, il suit ce que disait Cervantes : leur donner des noms « altos, sonoros y significantes ». J'ai cherché l'origine des noms comme Brausen, d'autres continueront à chercher. Mais au-delà des noms, c'est le caractère des personnages qui compte : il pensait qu'à partir de l'adolescence, la vie commence à s'abîmer, c'est une sorte de baroque existentiel. Il regardait comment parfois les pulsions de la vie humaine sont plus fortes que les conditions historiques. Et après, à la suite de Roberto Arlt, comme le disait Antonio, il a cherché dans la périphérie de la société. Ses personnages travaillent dans des cabarets, s'ils sont journalistes, ce ne sont pas des stars de la télévision, ils écrivent de petits articles pour les journaux de province, et on trouve aussi les limites de la prostitution. La fin de notre vie, cela va être le carnaval (théorie de l'existence dans *La vie brève*), ensuite cela va être un chantier en déclin, c'est

l'invention d'un modèle destiné à l'échec. Malgré tout, dans *La vie brève*, titre en lien avec Manuel de Falla, chaque personne a la possibilité de vivre plusieurs vies dans le parcours d'une seule. Il y a cette possibilité de rédemption.

AMM Oui, je suis d'accord. C'est le cas de Brausen dans *La Vie brève*, quand il est à Buenos Aires, il entend dans l'appartement d'à côté la vie de la prostituée, et il commence à imaginer une autre vie. Onetti a donc créé une biographie et une topographie très précise de Santa María, on a toujours les mêmes références spatiales, les mêmes rues, les mêmes traces. C'est pourquoi lire Onetti, c'est relire Onetti, parce qu'on doit avoir la perception des choses et des personnages qui reviennent, qu'on a connus dans une histoire et qui reviennent dans une autre. Cela peut être un personnage principal dans un ouvrage et un personnage secondaire dans un autre, c'est comme dans l'œuvre de Proust, on les reconnaît. De plus, de nombreuses histoires d'Onetti sont racontées par un personnage, je crois qu'il a pris cette idée de Faulkner. Le personnage du médecin me rappelle Onetti lui-même, il ne fait rien, seulement écouter et regarder.

TC On a un peu parlé de l'écriture, vous avez évoqué la musique, j'ai été sensible au fait qu'il sache utiliser de cette façon le rythme, la cadence, en l'adaptant aux personnages, aux faits. Quand il cite un tango, il est parfaitement adapté à l'atmosphère, à la situation, aux personnages, dans *Junta cadáveres (Ramasse-vivantes)* par exemple. Merci de nous parler de la musique dans l'écriture.

AMM Je me souviens que Woody Allen disait qu'il y a des styles qu'on reconnaît immédiatement : par exemple, avec une seule image de Buñuel, vous reconnaissez Buñuel. Quand vous écoutez Saverio Spock, vous reconnaissez que c'est lui qui joue du piano, avec une seule phrase musicale, parce qu'il n'y a que lui qui joue comme ça. Le miracle, c'est qu'on reconnaît le style, mais ce n'est pas maniériste. C'est difficile de définir cette musique parce que quand on lit Onetti, on a l'impression de suivre la phrase dans le moment où elle est écrite. On a la perception du mouvement musical de la phrase. Vous lisez la phrase et vous voyez comment il invente dans le mouvement de l'écriture. Comme dans le jazz, on voit que la phrase est improvisée au moment où on l'écrit. C'est comme un miracle, car on a l'idée du mouvement musical de l'écriture. C'est pour cela qu'on doit lire Onetti autrement que les autres écrivains. Il me semble qu'on doit le lire comme on lit de la poésie. Il ne faut pas perdre la concentration, sinon on est perdu.

TC Je suis tout à fait d'accord. La poésie commence souvent avec les titres.

JCM Oui, Les titres sont poétiques. Dans *La Vie brève*, il y a plusieurs musiques qui correspondent à la Buenos Aires des années cinquante, il y a des musiques de jazz, le tango évidemment (il a souvent dit son admiration pour le tango et pour Gardel), et puis il y avait aussi, à cause de tous les immigrants à la suite de la guerre, dans les quartiers espagnols, Miguel de Molina. Molina, c'est « El café de Chinitas », et il y a aussi une dizaine de références à la chanson populaire française, car grâce aux Français qui étaient là-bas, il y avait aussi la possibilité d'écouter la musique française de l'entre-deux guerres. Après, il y a le travail de l'écriture, comme un orfèvre, qui rappelle le travail d'un Flaubert.

TC Ce matin, Antonio, vous disiez que vous vouliez absolument parler de la générosité d'Onetti, à la fois humaine et littéraire.

AMM On dit toujours qu'Onetti était un misanthrope, que c'était difficile de communiquer avec lui. Dans mon expérience, Onetti a été une des personnes les plus généreuses que j'ai rencontrées dans ma vie. J'étais un jeune écrivain qui venait de publier un roman et il l'a lu sans condescendance, avec un respect absolu. Comme je le disais, à cette époque, pour des écrivains comme Cela, ceux de la vieille garde, nous étions comme des ennemis, de jeunes parvenus. Onetti était exilé en Espagne et je me souviens qu'en 1987, je venais de publier mon second roman, *El invierno en Lisboa* (*L'hiver à Lisbonne*), qui a été écrit entièrement sous son influence. J'habitais à Genève, pas encore à Madrid, et Felisberto Hernández qui était un bon ami d'Onetti, m'a appelé par téléphone et m'a dit : « j'ai discuté avec Onetti, il avait ton roman près de son lit, et il m'a dit que je devais lire ce roman. » Et pour moi, ce fut une émotion incroyable. Trois ans après, je suis allé à Madrid pour un hommage à Bioy Casares. Et à la fin de cet événement, une femme est venue vers moi et m'a dit : « je suis Dolly, la femme de Juan Carlos Onetti, et il m'a dit de vous demander de venir nous rendre visite. » Je suis allé le voir et après, j'ai publié *El Jinete polaco*, qu'en France on appelle *Le Royaume des voix*, et j'ai eu une critique très mauvaise dans *El País*. Et trois jours après, un ami m'appelle et me dit : « est-ce que tu as lu le journal ? Il y a un article d'Onetti ». Et il citait des phrases de mon roman. Et je crois que c'est important de dire cela, car Onetti l'a fait aussi pour de nombreux jeunes écrivains. Jamais il ne jouait au rôle si irritant du « vieux maître ». C'était une espèce de camaraderie, que je n'ai jamais trouvée chez un autre écrivain.

TC Nous n'avons pas encore parlé de quelque chose d'important, le journalisme. Onetti a été journaliste et cela se ressent dans son écriture. Et deuxième chose, le roman policier a pu lui servir d'inspiration. Il semble qu'il lui reste quelque chose de Dashiell Hammett ou de Chandler.

AMM Il était passionné de romans policiers, sa bibliothèque était composée presque uniquement de polars. Quant au journalisme, il a été le directeur de *Marcha*, où beaucoup d'articles comportaient une sorte de déclaration esthétique. C'était une poétique antirégionaliste, antifolklorique, contre la passion des origines, le gaucho etc. Et quand on compare Onetti avec n'importe lequel des écrivains latinoaméricains, on se demande où il habite, parce que les éléments régionalistes ont disparu. Il y a à la fois une sorte d'atemporalité et une absence de précision géographique, une universalité naturelle. Es-tu d'accord ?

JCM Oui, et pour en revenir aux influences, finalement, il n'a pas écrit de polar. Il faisait la part des choses, il pouvait lire *En el séptimo círculo*, tous les romans anglais etc., mais au moment de se mettre à l'écriture, c'était silence, exil et astuce. Ses maîtres sont Céline, Flaubert, Faulkner, Walt Whitman. Dans le roman policier, comme Borges, ce qu'il aimait, c'était la rhétorique.

AMM Je crois que ce qu'il prend du polar, c'est la poétique du mystère. Dans *Los adioses* (*Les adieux*), il y a un mystère, même s'il n'est pas policier. C'est aussi le cas du conte *Jacob y el otro*⁶⁶, il y a toujours un mystère à dévoiler.

TC J'aurais aimé qu'on parle aussi de cette question qu'on me pose souvent, mais à laquelle je ne sais pas vraiment répondre : « comment commencer à lire Onetti ? »

AMM C'est vrai que c'est difficile, parce qu'on veut devenir un militant de la littérature, parce que c'est un devoir de gratitude. Je crois qu'on doit commencer par des contes plutôt que par les romans, et même on peut commencer par des histoires séparées, qui n'appartiennent pas au grand cycle de Santa María, par exemple *Los adioses*, qui est une nouvelle. Pour moi, la nouvelle, c'est le vrai lieu de la perception narrative parce qu'elle a tous les avantages du conte et aussi tous ceux du roman. Après, on découvre des connexions, on découvre que chaque histoire entre dans son grand projet de Santa María.

JCM Mon expérience a été la même. Mais je pense qu'on peut aller sur Youtube, on écoute *Para una tumba sin nombre* (*À une tombe anonyme*), après on prend un bon whisky, c'est une préparation corporelle, on est dans un état second, et à partir de là, la lecture devient limpide, transparente. Ce n'est pas *Plus belle la vie*, pour entrer au ciel, il faut faire des efforts...

AMM Qu'est-ce que la littérature ? C'est quelque chose qu'on va lire au moins deux fois. C'est seulement la deuxième fois qu'on se rend compte de la façon dont le livre a été écrit, de la forme qu'il a.

TC Justement, j'ai entendu une phrase qu'on lui attribue : il aurait dit que la littérature, c'est raconter la vérité avec de beaux mensonges. Cela doit figurer dans un entretien, car il en a fait énormément, et il ne se répète pas. Dans le beau reportage réalisé chez lui en 1990 par José María Berzosa et Ramón Chao, sur FR3, pour l'émission « Océaniques », il prenait le temps de la réflexion avant de répondre. Ce qui est impressionnant, ce sont les silences.

AMM Oui, quand il fumait et quand il parlait, c'était presque le rythme de l'écriture, dans laquelle on retrouve cette lenteur.

TC Non seulement vous êtes des spécialistes d'Onetti, vous avez préfacé un grand nombre d'ouvrages sur lui, mais vous avez votre œuvre propre. Je voudrais savoir pour chacun de vous deux lequel de vos livres vous semble le plus onettien.

JCM En ce qui me concerne, c'est un livre secret, qui n'a jamais été traduit, *Night and day*, j'ai pris le titre d'une chanson de Cole Porter qui parle d'une obsession, et moi j'essaie de sortir de l'obsession onettienne, et mon narrateur raconte un extrait de *La vida breve*, qui est pour moi le roman le plus important d'Onetti.

AMM Dans mon cas, l'influence a presque toujours été présente, il y a des éléments dans mes romans qui viennent directement d'Onetti, par exemple une partie des histoires qui se passent dans une ville qui s'appelle Mágina, qui n'est pas vraiment Ūbeda, ma ville natale, mais une création personnelle, comme on

66 Alvaro Brechner a réalisé à partir de cette nouvelle, *Jacob et l'autre*, le film *Mal día para pescar* (*Sale temps pour les pêcheurs*, 2008), présenté au Festival dans le cadre du Focus Uruguay.

peut voir dans une maquette. Et aussi, à la fin de mon roman *El Jinete polaco*, il y a une espèce de prière du protagoniste pour que son amour soit sauvé, il prie Dieu et aussi Brausen, on m'a parfois demandé qui était ce saint ! Par ailleurs, il y a aussi une attention aux autres, car chez Onetti, même si l'on dit qu'il est triste, il est toujours plein de tendresse.

Il n'y a pas de dialogue avec le public, car les intervenants dédicacent leurs ouvrages et les « aficionados » peuvent ainsi s'entretenir brièvement avec eux.

Fictions longs-métrages (8 films en compétition)

Compañeros (Álvaro Brechner, Uruguay), *Cómprame un revólver* (Julio Hernández Cordón, Mexique, Colombie), *Deslembro* (Flávia Castro, Brésil), *Dry Martina* (Che Sandoval, Chili, Argentine), *La Flor* (Mariano Llinás, Argentine), *La Muerte del maestro* (José María Avilés, Équateur), *Les Oiseaux de passage* (Cristina Gallego et Ciro Guerra, Colombie, Mexique), et *Malambo, el hombre bueno* (Santiago Loza, Argentine).

Le jury était présidé par Laurent Cantet, réalisateur connu de sept longs-métrages, parmi lesquels *Ressources humaines* (2000), *Vers le sud* (2005), *Entre les murs* (2008, Palme d'or à Cannes), *Retour à Ithaque* (2014, *Abrazo* du meilleur film au festival de Biarritz). Il était entouré de l'actrice Marie Gillain, la directrice de la photographie Agnès Godard, l'écrivain Mathias Énard (Prix Goncourt 2015 pour *Boussole*), de Sophie Mirouze (déléguée générale du Film de La Rochelle), et de la réalisatrice franco-chilienne Marcela Saïd (dont le film *Mariana, los perros*, a reçu l'an dernier le Prix du jury au Festival de Biarritz⁷).

Abrazo du meilleur film

Pájaros de verano [*Les oiseaux de passage*], doté par le Festival pour la distribution en France (Colombie, Mexique, Danemark, France), Cristina Gallego et Ciro Guerra. Le jury tient à saluer l'ampleur du film, qui tient du western et de la tragédie antique, ce qui n'est pas sans rappeler Coppola ou Scorsese.

Dans les années 1970, en Colombie, une famille d'indigènes Wayuu se retrouve au cœur de la vente florissante de marijuana à la jeunesse américaine. Quand l'honneur des familles tente de résister à l'avidité des hommes, la guerre des clans devient inévitable et met en péril leurs vies, leur culture et leurs traditions ancestrales. C'est la naissance des cartels de la drogue.

Cristina Gallego et Ciro Guerra créent en 2001 la compagnie Ciudad Lunar. Ensemble, ils produisent les longs-métrages *L'Ombre de Bogotá* et *Les Voyages du Vent*, ainsi que *L'étreinte du serpent*, qui est devenu le premier film colombien à être nommé pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

Prix du Jury, doté par le Festival pour la distribution en France : *La Flor*, de Mariano Llinás (Argentine), 808', 6 histoires.

7 Voir le compte-rendu dans le n° 8 de *Savoirs en Prisme*.

Prix du syndicat Français de la Critique de Cinéma : *Deslembro*, de Flávia Castro (Brésil, France, Qatar).

Prix du public, parrainé par Air France : *Compañeros*, d'Álvaro Brechner (Uruguay, Argentine, Espagne).

Documentaires

226 |

Le jury, présidé par Catalina Villar, était composé de Bénédicte Thomas et Roméo Langlois.

Prix du meilleur documentaire, doté par France Médias Monde : *Bixa Travesty*, de Claudia Pricilla et Kiko Goifman (Brésil).

Mention spéciale du jury : *Modelo Estéreo*, du Collectif Mario Grande, (Colombie, France).

Prix du public : *Locura al aire*, d'Alicia Cano et Leticia Cuba (Uruguay, Mexique).

Courts-métrages

Le jury, présidé par Jayro Bustamante, était composé d'Aurélie Chesné et Caroline Maleville.

Prix du meilleur court-métrage, doté par France-Télévisions : *O Orfão*, de Carolina Markowicz.

Mention spéciale du jury : *El Verano del león eléctrico*, de Diego Céspedes (Chili).

Jury Lizières

Invitation à une Résidence par le Centre de Cultures et de Ressources Lizières.

Martina Juncadella, pour *Un personaje volador* (Argentine).

Juanita Onzaga, pour *The landscapes that you seek* (Colombie).

Comptes rendus

227

