

3^e Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires

Le nouveau cinéma argentin

Sergio Wolf

Numéro 215, septembre–octobre 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48656ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wolf, S. (2001). 3^e Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires : le nouveau cinéma argentin. *Séquences*, (215), 8–9.



Sábado

Manifestations

3^e Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires

Le nouveau cinéma argentin

Malgré son caractère cosmopolite et sa riche et longue histoire culturelle, Buenos Aires n'a jamais eu son propre festival de cinéma. Ce manque a commencé à être comblé quand, en 1999, le gouvernement municipal a décidé de fonder, sous la direction générale de Ricardo Manetti et la direction artistique du réalisateur Andrés Di Tella, le Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires.

L'idée des initiateurs était de concevoir un festival où seulement des premières et deuxième œuvres seraient en compétition et dont la programmation (sections parallèles et rétrospectives incluses) serait un terrain pour les découvertes et les nouvelles tendances bien plus que pour les valeurs sûres ou pour ce que le public avait l'habitude de voir dans les salles commerciales. Ainsi, tant sous la direction de Di Tella (les éditions 1999 et 2000) que sous celle présente d'Eduardo Antín, alias Quintín, ont été présentées des rétrospectives des œuvres de Tsai Ming-liang, de Bruce La Bruce, de John Cassavetes, d'Edgardo Cozarinsky, de José Mojica Marins et de Michael Haneke, des panoramas très complets du cinéma nord-américain ou asiatique le plus provocateur, les meilleures œuvres du nouveau cinéma argentin, aussi bien que des discussions sur des films locaux en production et sur la véritable viabilité des prémisses esthétiques de Dogma 95.

Mais ce qui avait commencé comme un événement dédié à la présentation de films inédits et d'esthétiques radicales est devenu une piste de décollage pour le renouveau du cinéma argentin. D'un côté, une porte s'est ouverte vers le meilleur cinéma d'auteur mondial, changeant ainsi, de manière lente mais soutenue, le goût de certaines catégories du public; de l'autre, en présentant, en 1999, *Crane World* (*Mundo grúa*) de Pablo Trapero et *Silvia Prieto* de Martín Rejtman, en 2000, *En attendant le Messie* (*Esperando al mesías*) de Daniel Burman et *76 89 03* de Flavio

Nardini et Cristian Bernard, et, cette année, *Model '73* (*Modelo 73*) de Rodrigo Moscoso, *La libertad* de Lisandro Alonso (présenté au dernier Festival international du film de Cannes dans la section Un Certain Regard) et *Sábado* de Juan Villegas, le festival s'est constitué en foyer d'un cinéma argentin qui cherche à dépasser des années d'indolence esthétique et d'utilisation de formules qui intéressaient peu de gens et ne les représentaient guère.

Bien que le Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires n'ait pas créé une nouvelle génération de cinéastes, il a fourni aux réalisateurs argentins un lieu de présentation de leurs œuvres et un lieu de discussion et de rencontre avec des cinéastes d'ailleurs qui partagent des problématiques et des paris esthétiques semblables. En cela, le Festival ferme le cercle qui avait déjà commencé à se dessiner avec la promulgation, en 1995, de la Loi du cinéma, mesure protectionniste qui accorde à la production un financement de l'État, et avec le développement, dans les écoles de cinéma, de nouveaux modes de tournage plus économiques. En ce sens, la présentation du *Marécage* (*La ciénaga*), le premier film de Lucrecia Martel, en compétition au dernier Festival international du film de Berlin, a permis que ces nouveaux regards franchissent la frontière du purement local et accèdent à la scène du grand cinéma d'art international.

UN CHANGEMENT D'ESTHÉTIQUE ET DE GÉNÉRATION

Après la dictature qui a détruit l'économie, la culture et plusieurs milliers de vies entre 1976 et 1983, avec le retour à la démocratie, le cinéma argentin a tenté de récupérer du terrain perdu, de semer à nouveau dans ce qui était un désert. Les films de Fernando E. Solanas (*Tangos, l'exil de Gardel/Tangos, el exilio de Gardel, The South/Sur*), de María Luisa Bemberg (*Camila, Miss Mary*) et de Luis Puenzo (avec son Oscar pour *L'Histoire officielle/La Historia oficial*), laissaient croire à une transformation. Mais, lorsque le temps nous a permis d'avoir une perspective sur le ciné-



ma des années quatre-vingt, il s'est avéré que ce changement était davantage le reflet des conjonctures politiques et sociales, de la nécessité de dire ce qui, avant, était censuré, qu'il n'était le résultat d'un renouveau radical du langage cinématographique.

Au début des années quatre-vingt-dix, une nouvelle génération de réalisateurs a commencé à apparaître qui, de manière symptomatique et sans qu'il y ait accord de principe ou esthétique préétablie, s'est proclamée « orpheline ». Tous ses membres manifestaient une relation intense et viscérale avec le cinéma, mais pas avec le cinéma argentin de la dernière décennie. Il ne fait aucun doute, par exemple, que le modèle du néo-réalisme italien ou celui du Buñuel des *Réprouvés* (*Los olvidados*) ont influencé des films comme *Pizza, Beer, and Cigarettes* (*Pizza, birra, faso*), d'Adrián Caetano et de Bruno Stagnaro, et *Mundo grúa*, de Trapero; que la manière austère de Bresson peut être perçue dans *Rapado* et *Silvia Prieto*, de Rejtman; que le poids des comédies italiennes des années soixante se fait sentir dans *Merry Christmas* (*Felicidades*), de Lucho Bender, et l'influence de John Cassavetes et des premiers films de Martin Scorsese dans *76 89 03*, du duo Nardini et Bernard; que le ton dramatique du *Marécage*, de Martel, est lié à celui de certains films de Buñuel, et que certains partis pris de la mise en scène de *Just for Today* (*Solo por hoy*), d'Ariel Rotter, sont reliés à ceux du cinéma indépendant nord-américain des années quatre-vingt ou à celui de Wong Kar-wai.

La difficulté de la relation que cette nouvelle génération de cinéastes entretient avec celle qui l'a précédée est nourrie, peut-être, par son penchant à rendre compte de ce qui est strictement contemporain. Loin d'avoir un projet sur lequel ces « orphelins » seraient d'accord, cette génération semble se proposer d'explorer les tensions qui traversent nos vies de tous les jours : de la xénophobie, dans *Bolivia*, d'Adrián Caetano (présenté à La Semaine Internationale de la Critique au dernier Festival de Cannes), à l'appel à la tolérance de la différence, dans *En attendant le Messie*, ou au regard posé sur les rêves et les déceptions d'une génération, dans *76 89 03* ou dans *Merry Christmas*; de Buenos Aires, la ville, devenue lieu de survie dans *Nine Queens* (*Nueve reinas*), de Fabián Bielinsky, ou dans *Pizza, Beer and Cigarettes* à la vie provinciale comme réservoir de pureté dans *La libertad* ou comme synthèse de l'hypocrisie dans *Le Marécage*.

Cet éventail thématique dont l'approche ne cède jamais aux valeurs morales conventionnelles ainsi que l'ample variété des

registres dramatiques mis au service de l'expression individuelle de ces thèmes ont pu être constatés dans les films les plus récents présentés au Festival international de cinéma indépendant de Buenos Aires. Sur le ton de la comédie d'erreurs, avec des jeunes qui font de l'amour un objectif souhaité mais difficile, *Sábado* et *Model '73* présentent le parti pris esthétique du style dépouillé et de la présence du dialogue prononcé avec une intonation neutre. Et si *Vagón fumador*, de Verónica Chen, reprend la concentration dramatique d'un certain cinéma nord-américain indépendant pour rendre compte de ces mêmes amours en milieu urbain, *Taxi, un encuentro*, de Gabriela David, emprunte une démarche opposée dans la mesure où c'est le polar avec une fin inattendue qui est choisi pour raconter une histoire qui se déroule en un seul lieu, en une seule nuit et dans laquelle la solidarité des personnages est aussi grande que leur désolation. La tissure de diverses histoires et l'utilisation de points de vue multiples ne sont pas particulières à *Sábado*. Elles sont aussi au centre de *Just for Today*, où s'entrecroisent les destins de plusieurs jeunes cherchant la possibilité de s'intégrer dans une société qui se consacre à rogner leurs rêves naissants. À son tour, l'éloignement de Buenos Aires afin d'expérimenter des réalités nouvelles dans les provinces argentines n'est pas seulement le pari du *Marécage*, mais aussi celui d'*El descanso*, de Rodrigo Moreno, d'Ulises Rosell et d'Andrés Tambornino et, à sa manière, celui de l'étrange et hypnotique *La libertad*, film presque sans dialogue, entre documentaire et fiction, qui raconte une journée dans la vie d'un jeune bûcheron.

Si le souci fondamental des nouveaux cinéastes est la recherche d'une voix propre, la façon de faire parler les personnages n'est pas un détail mineur. Cette pose de voix qui, dans les années quatre-vingt, avait amené les spectateurs à se vanter de ne pas voir de films argentins, semble avoir disparu. Au-delà d'une nouvelle génération d'acteurs, d'autres choix de sujets et d'autres modes de penser l'image, non seulement la manière de parler des jeunes, comme dans *Sábado* ou dans *Solo por hoy*, mais aussi celle des gens ordinaires, comme dans *El descanso* ou dans *Taxi, un encuentro*, semblent avoir rencontré finalement des cinéastes qui les représentent. Le lien que le cinéma argentin avait déjà entretenu avec son public se rétablit grâce à un indiscutable désir des nouveaux réalisateurs : être résolument de leur temps.

Sergio Wolf

(traduit de l'espagnol par Monica Haïm)