

Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977)

Sociogenèse d'une cinéphilie colombienne

Marc Berdet



Édition électronique

URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/1981>
ISSN : 1773-018X

Éditeur

Publications de la Sorbonne

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016
Pagination : 31-45
ISBN : 978-2-85944-963-6
ISSN : 1276-8707

Référence électronique

Marc Berdet, « Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977) », *Socio-anthropologie* [En ligne], 33 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2016, consulté le 07 juin 2017. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/1981>

Dernière séance à la Cité solaire (Cali, 1971-1977)

Sociogenèse d'une cinéphilie colombienne

MARC BERDET

Résumé

Cet article appréhende un processus social, la formation esthétique d'un cinéma identifié sous le genre du « gothique tropical ». À Cali, troisième ville de Colombie qui, dans les années 1970, subit un processus abrupt d'urbanisation, des amis cinéphiles lancent un collectif doté d'un ciné-club, d'une revue et d'une société qui autoproduit leurs films. La maison où ils vivent ensemble, nommée Cité solaire en hommage à l'utopie de Tommaso Campanella, accueille aussi d'autres artistes visuels, des voyageurs et des étudiants contestataires. Cette communauté éphémère naît sur les cendres de ladite « période de la *Violencia* » colombienne et du moment anémique vécu alors par tout le continent, en proie à de grands bouleversements sociaux et culturels. En guise de réponse à cette expérience inédite, cette génération forme progressivement, à travers la cinéphilie, son propre regard, qui conduira à la création d'œuvres d'art abouties.

Mots-clés : *collectif, cinéphilie, Colombie, anomie, utopie*

Abstract

This article aims at understanding a social process: the aesthetic formation of a cinema known under the genre film of "tropical gothic". In Cali, the third Colombian city, beset in the 1970's by a brusque process of urbanisation, some cinephile friends start a collective with a cine-club, a journal and a partnership for the auto-production of movies. Named "Solar city" after Tommaso Campanella's utopia, the house they live in also host other visual artists, travellers and rebel students. This ephemeral community arises from the ashes of the Colombian "period of *Violencia*" and of the anomic period peculiar to the whole continent racked with a social and cultural upheaval. As an answer to such a new experience, this generation progressively elaborate, through cinephilia, its own gaze that will lead to the creation of accomplished works of art.

Keywords: *Collective, Cinephilia, Colombia, Anomia, Utopia*

Le cinéma indépendant colombien a eu deux origines. L'une qui tentait d'interpréter ou d'analyser la réalité, et l'autre qui découvrait, dans cette réalité, des éléments anthropologiques et culturels pour la transformer.

Carlos Mayolo et Luis Ospina (1978)

La sociologie de la culture a trop souvent tendance à projeter des structures sociales figées sur l'œuvre aboutie, empêchant ainsi la visibilité du processus mouvant de la création artistique. Il s'agit par exemple de ramener une œuvre au milieu social d'appartenance d'un artiste afin de saisir comment celui-ci négocie au présent la mobilisation de son héritage social (par exemple son aspiration à une « remontée ») au milieu des forces culturelles en voie d'être dépassées. Mais en construisant de cette façon des homologues statiques entre tentative d'une distinction sociale et réussite d'une innovation culturelle, on passe à côté de la restructuration collective d'une expérience en cours, restructuration à laquelle répondent *à la fois*, selon un processus d'engendrement réciproque et de mobilisation de référents présents comme passés, de nouveaux regards esthétiques et un nouvel ordre politique. On manque, en somme, la nouvelle « structure d'affects » qui répond à une période d'anomie en générant des formes sociales inédites – qu'il s'agisse d'esthétique, de politique ou de vie quotidienne comme à Cali dans les années 1960-1970. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas une coïncidence si Raymond Williams forge son concept au même moment. Celui-là propose en effet, pour toute communauté sensible d'une génération qui ne peut coïncider avec l'organisation sociale qui lui préexiste, la définition générale suivante :

Le terme que je voudrais suggérer pour décrire cela est celui de *structure d'affects* [*structures of feeling*] : il est aussi ferme et précis que le suggère la « structure », et pourtant il opère dans les zones les plus délicates et les moins tangibles de notre activité. En un certain sens, cette structure d'affects est la culture d'une période : c'est le résultat particulier et vivant de tous les éléments de l'organisation générale¹.

¹ Williams R. (1962), *The Long Revolution*, Londres, Penguin Books, p. 64. Il nous semble que « structure d'affects » traduit mieux le concept de *structure of feeling* que « structure de sentiments », avec sa connotation par trop sentimentale en français. La force de ce concept est qu'il désigne une expérience *ressentie*, c'est-à-dire des corps *affectés* par une expérience commune (celle d'une génération), afin d'appréhender le processus de structuration de ces affects sous la forme d'une grammaire commune qui réponde à cette expérience historique.

À partir de là, une autre sociologie est possible, et notre objet nous offre l'occasion de la mettre à l'épreuve. Il s'agirait d'une sociologie qui critique non pas l'accès des couches défavorisées aux « biens culturels » en se focalisant sur les seules œuvres « légitimes » ou centrales, mais la validité même de ce système de biens culturels, en déplaçant son regard sur les œuvres « illégitimes » ou marginales. Une sociologie qui accompagnerait et appuierait ces groupes dans leur découverte, leur arpentage et leur transformation de l'imaginaire et de la culture. Son objet se déplacerait alors sensiblement : ce serait l'homme non plus seulement dans sa propension à reproduire la structure sociale par ses pratiques, mais aussi dans sa capacité à triompher des réifications sociales et à inventer de nouvelles formes². Il s'agit donc ici non pas d'expliquer, à la manière de la sociologie de l'habitus, la version culturelle de la reproduction sociale, mais plutôt de comprendre, dans le style de l'École anglaise des *Cultural studies*, « les dimensions culturelles du changement social³ » – c'est-à-dire à la fois comment la reconfiguration des rapports sociaux transforme la culture et comment la culture peut non seulement témoigner de ces bouleversements, mais aussi y participer. Nous toucherons ainsi la dimension anthropologique d'une culture qui, comprise au sens large, s'étend aux pratiques collectives qui produisent des façons de penser et sentir le monde, et des manières de l'arpenter et de le transformer.

Cinéphilie et expérimentation collective à Cali : une réponse à l'anomie

Nous partirons ici d'un moment d'effervescence collective qui, en périphérie de la planète (en Colombie, loin des révolutions politiques et esthétiques du « centre ») et de la grande ville (à Cali, loin de Bogota), suscita par la cinéphilie un nouveau regard sur le monde et sur la ville, regard qui sera à l'origine de genres marginaux comme la satire sociale de la « pornomière » dans les années 1970 ou les œuvres fantastiques du « gothique tropical » dans les années 1980. Nous remonterons, à partir de quelques œuvres achevées et visiblement solitaires comme *Carne de tu carne* (1983), jusqu'à ce moment transitoire de partage d'idées et de mise en commun d'images, de séances de cinéma et d'écriture de critiques, de quotidien communautaire et de production collective de films.

On peut situer le moment de la cinéphilie partagée et de l'expérimentation collective des formes visuelles entre 1971 et 1977 (Romero Rey S., 2015 ; González Martínez K., 2009 ; Arbeláez R., 2005). Au cours de cette période, des jeunes d'une vingtaine d'années désertent

² Pour un précurseur d'une telle sociologie, voir par exemple Duvignaud, 1967.

³ Cervulle M. et Quemener N. (2015), *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, p. 7.

le milieu familial pour vivre en communauté dans une maison du centre de Cali. En hommage à l'utopie de Tommaso Campanella, ils fondent leur collectif-commune sous le nom de « Cité solaire ». Ils montent des ateliers de photographie, de gravure et de peinture, organisent des expositions, mais surtout fondent un ciné-club qui finance la vie du lieu. Ils éditent une revue de cinéma et produisent ensemble leurs premiers moyens-métrages en 16 mm. À cette période expérimentale d'effervescence collective succède, de 1977 à 1988, celle de la maturité individuelle, avec des longs-métrages en 35 mm qui, s'ils se répondent parfois (et en particulier ceux dudit genre du gothique latino-américain), restent désormais produits séparément. De 1988 à 1991, des cinéastes comme Carlos Mayolo et Luis Ospina commencent à réaliser des séries et des documentaires pour la télévision où ils trouvent un autre espace de liberté. Le groupe auto-proclamé *Caliwood* finit de se dissoudre en 1991, la majorité de ses membres ayant émigré à Bogota et cessé de filmer à Cali, vidée de sa culture par l'emprise du narcotrafic sur la ville⁴. Si l'histoire du groupe de Cali s'étale ainsi sur vingt ans, nous limiterons cependant notre analyse à la période de l'expérimentation collective, du partage cinéphilique et d'une intense vie communautaire (1971-1977) comme typique d'un moment éphémère d'effervescence collective décisif pour les membres du groupe de Cali et source, à l'heure du « réveil » de l'Amérique latine, d'une reconfiguration des relations sociales, de l'ouverture des possibles politiques et d'un nouvel horizon esthétique qui répond à une situation sociale fortement marquée par l'anomie.

Nombre de sociologues ont mis l'accent sur l'anomie comme génératrice de révolutions esthétiques⁵. Lorsque les structures sociales sont affectées, par exemple par des conflits, violents ou non, avec un ennemi intérieur ou extérieur, ou encore par des institutions *ex nihilo* qui obligent les formes établies à se reconfigurer, ou enfin par la transformation brusque de la morphologie d'un territoire qui déstabilise le quotidien des interactions (trois phénomènes qui s'allient pour transformer Cali dans les années 1950-1960), alors l'« échelle d'après laquelle se réglaient les besoins ne peut plus rester la même [...] On ne sait plus ce qui est possible et ce qui ne l'est pas, ce qui est juste et ce qui est injuste, quelles sont les espérances légitimes, quelles sont

⁴ Communication privée avec Luis Ospina (mail du 23 mars 2015).

⁵ Pour Bourdieu (1987), il s'agit d'une anomie interne au champ concerné, c'est-à-dire d'une crise locale, au sein de l'institution académique qui prépare les consciences à un renouveau esthétique. Pour Duvignaud (1970), plus durkheimien ici, c'est une anomie qui touche plus largement toutes les couches de la société, et qui oblige à une reconfiguration des données esthétiques comme des dimensions sociales et symboliques.

celles qui passent la mesure⁶. » L'effervescence l'emporte sur l'équilibre social, les désirs débordent le point extrême jusqu'où peuvent normalement aller les ambitions et les hommes aspirent à l'infini.

En forgeant au XIX^e siècle le terme d'*anomie* pour nommer cet état de dérèglement, Durkheim se lamentait d'une pathologie sociale génératrice de détresse et de souffrance dans les grandes villes, maladie urbaine qu'il fallait soigner pour atteindre de nouveau l'harmonie sociale et rétablir quelque chose qui ressemblait fort à l'ordre moral⁷. Mais on peut adopter ici un autre point de vue : pendant ces périodes, l'intensification de leur vie psychique rend les hommes susceptibles de créer d'autres conduites sociales, de stabiliser des relations inédites et de s'épanouir dans des formes jusque-là inconnues. Des groupes sont alors condamnés à se frayer un chemin dans l'imaginaire pour inventer de nouvelles formes sociales, et le « trouble anémique » trouve son équivalent dans des figures esthétiques inédites qui donnent une forme dramatique à l'obstacle afin de mieux le surmonter. Films d'épouvante et contes fantastiques sont alors autant de nouveaux « modes de connaissance poétique du monde⁸ » et de son exploration.

Dès les premières minutes de *Carne de tu carne*, Carlos Mayolo donne à voir de manière spectaculaire l'anomie propre à la Colombie dans les années 1950-1960, celle qui, à Cali, marque l'enfance des jeunes de la Cité solaire. Le film commence par un fait réel : l'explosion, le 7 août 1956, d'une demi-douzaine de camions militaires chargés de 42 tonnes de dynamite, en plein centre de Cali. Cet événement marque Mayolo et Ospina, alors âgés de 11 et 7 ans, et provoque même leur première rencontre, comme en un avant-goût de l'histoire du groupe. Il détonne avec leur enfance protégée dans les intérieurs bourgeois de Cali et bercée d'un songe importé des États-Unis⁹.

Mayolo témoigne, dans un mélange de confusion et d'érotisme incestueux que l'on retrouvera dans son film : « l'explosion me fit tomber du lit. J'ai vu les seins de ma sœur. Je vivais dans le *Centenario*. Ce fut un moment de grande anxiété parce qu'on ne savait pas ce qui avait pris feu, on ne savait rien¹⁰ ». Dans *Carne de tu carne*, cette explosion qui souffle les murs des maisons expose au grand jour l'accumulation mystérieuse du capital de certaines familles de la ville :

6 Durkheim E. (2013), *Le suicide*, Paris, PUF, p. 280.

7 Même si Durkheim remarque à l'occasion qu'il existe aussi des remèdes politiques à l'anomie des sociétés contemporaines, le socialisme par exemple (Durkheim, 2011).

8 Duvignaud J. (1965), *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, p. 192.

9 Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogota, Villegas Editores, p. 41-43 et Ospina L. (1993).

10 Entretien cité dans González Martínez K. (2014), *Cali, ciudad abierta*. *Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Mincultura/Tangrama, p. 137.

elle permet de montrer l'intérieur confortable de leurs habitations urbaines en un saisissant contraste avec la violence exercée en zone rurale sur les paysans et les indigènes. La rupture brutale de l'équilibre social, dont l'attentat est à la fois le sommet et le symbole, oblige à une reconfiguration collective des attentes et des espérances dont le genre du « gothique tropical » livre ainsi la vision monstrueuse. Pour Daniel Pécaut, même des décennies après les faits, l'épisode historique de la *Violencia* des années 1940-1950 « se dérobe toujours à l'opération de "mise en intrigue"¹¹ ». Le sociologue pointe un paradoxe : si chaque Colombien ne peut éviter de ponctuer le récit de sa propre biographie par des événements violents qui l'environnent, personne, sauf à succomber aux idéologies politiques qui les dissolvent dans une saga mythologique au service de leur propre cause, ne parvient à les intégrer dans un récit d'ensemble cohérent.

De fait, on ne sait toujours pas aujourd'hui – comme il est typique de la terreur vécue au quotidien par les Colombiens jusqu'à aujourd'hui – qui fut à l'origine de l'attentat du 7 août 1956. Mais tout se passe comme si, pour la génération qui nous intéresse, l'explosion de Cali avait précipité la révolution des habitudes mentales des citadins, et libéré leurs rêves et leurs fantasmes. Ils exposent leurs idées publiquement, débattent de leurs goûts, inventent des formes artistiques et explorent des frissons nouveaux. En 1957, travailleurs et étudiants descendent dans la rue pour célébrer la chute du dictateur Rojas Pinilla. Dans les années 1960, des intellectuels bourgeois organisent des expositions d'art colombien et un groupe d'avant-garde « nadaïste » se déploie. Les lycéens de Cali (dont les futurs membres de la Cité solaire) commencent à organiser leurs propres expositions et expriment, contre l'impérialisme, leur solidarité avec la révolution cubaine de 1959, avec les peuples d'Amérique latine en lutte et avec les combats populaires en Colombie. Ils mettent en place, au sortir du lycée, des ateliers pour un théâtre expérimental sous l'influence de Enrique Buenaventura¹², metteur en scène engagé qui, avec d'autres, « changea la vie¹³ » de toute une génération de lycéens.

La Cité solaire : un centre « agglutinant » et « irradiant »

La Cité solaire naît au croisement de ces différents foyers de révolte contre la violence politique. La genèse du lieu est à cet égard exemplaire. Le futur fondateur du collectif, Hernando Guerrero, a déjà

¹¹ Pécaut D. (1994), « Violence et politique : quatre éléments de réflexion à propos de la Colombie », *Cultures et conflits*, 13-14, p. 164. Voir aussi Sanchez G. et Meertens D., 2001.

¹² Auteur, en 1958, d'un essai intitulé *De Stanislavski à Brecht*.

¹³ Mayolo C. (2002), *Mama, ¿Que hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogota, Oveja negra, p. 109 et Romero Rey S. (2015), *Memorias de una cinefilia*, Bogota, Siglo del Hombre Editores/Universidad del Valle, p. 14, 56 et 108.

édité deux revues dans le sillage du nadaïsme et dessine des affiches et des dépliants militants. Vers 1968, signe d'épuisement des vieilles avant-gardes pour les nouvelles générations en quête de leur propre langage, il colle un poster sur les murs de la ville de Cali pour en expulser le groupe d'avant-garde nadaïste et sa poésie hermétique jugée coupée du peuple. En 1970, délaissant ses études de droits, il décide de rejoindre son camarade de classe, le photographe Pakiko Ordóñez, lui aussi militant et en route pour le Chili où le peuple vient d'accueillir le socialisme par la voie des urnes. Mais le vol de son passeport dans un bar équatorien l'oblige à stationner un temps à Quito où, dans un centre pour la culture populaire qui l'aide dans ses démarches administratives, il rencontre Mirtha Garcia, sa future compagne (González, 2009). Sur le chemin du retour au pays, passée la frontière entre l'Équateur et la Colombie, la conjonction de désirs mis en marche par ce périple se cristallise sous la forme d'une décision : « De Tumaco, j'appelais ma mère et je lui dis que je ne comptais pas retourner à l'Université Santiago de Cali, que je voulais récupérer la maison du centre-ville. La Cité solaire mûrit lors de ce périple équatorien¹⁴ ». En 1973, alors que sa famille cherchera à récupérer la maison, il écrira encore à sa mère :

Une autre chose qui me préoccupe beaucoup, c'est la Cité solaire. J'ai mis tous mes idéaux dans cette maison, et toutes les potentialités importantes pour moi s'y concrétisent, je ne veux que d'aucune manière on chasse [mes amis] de la maison [...]. Pour moi la Cité solaire est essentielle, elle est quasiment tout, je crois que c'est l'œuvre de ma vie et je dois lutter pour la faire fructifier, pour la transformer en un moyen de subsistance et de réalisation individuelle et collective¹⁵.

À la fois maison de la culture et communauté de vie, la Cité solaire a marqué une jeunesse à laquelle elle a permis de façonner une culture, une esthétique, un mode de vie, organisant une série d'af-fects partagés par une génération avant qu'ils ne se cristallisent dans des œuvres individuelles. Son histoire commence en novembre 1970. Avec l'aide d'Ordóñez, revenu lui aussi, pour des raisons de santé, de son périple pour le Chili, Guerrero investit la maison familiale. La Cité solaire naît donc d'une double rencontre ratée avec le peuple de Salvador Allende, mais aussi d'une double rencontre amoureuse, réussie celle-là : celle de Hernando avec Martha, de laquelle naîtra le premier enfant de la Cité solaire, Verónica, et celle de Pakiko avec Pilar Villamizar. Une histoire d'amitié aussi, puisque s'agrègent les

¹⁴ Hernando Guerrero dans González Martínez K. (2014), *Cali, ciudad abierta...*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

copains Miguel González, jeune critique d'art, et l'écrivain Andrés Caicedo, ce dernier amenant son Ciné-club avec lui. Si la majorité d'entre eux provient au moins des classes moyennes supérieures, tous sont en rupture avec les modèles familiaux et la mentalité bourgeoise de leurs parents. Derrière l'apparente neutralité des statuts de la fondation se cache en effet un mouvement politique. Le « message solaire » publié dans les journaux après un an de vie communautaire témoigne de cet état d'esprit combatif augmenté d'une ivresse poétique quasi-mystique :

La marche des idées est déterminée par la marche des choses [...] La Cité solaire est un centre agglutinant, en chemin pour rencontrer des formes directes, effectives, de communication. / Accumuler de l'énergie, des forces solaires qui irradient et recouvrent de vastes étendues. Nous nous agglutinons et nous unifions des objectifs essentiels et nous travaillons dans ce but. / Nous nous ouvrons à la communication, nous explorons le champ de l'image et du son dans chacune de nos spécialités. / La photographie soustrait des images à la réalité, elle la reflète pour nous conduire dans l'obscurité. [...] Nous faisons. Nous exigeons du cinéma. Nous parlons de cinéma, nous voyons du cinéma et nous publions sur le cinéma. [...] Ainsi la Cité solaire, c'est Cali, c'est la grande ville universelle qui cherche à toucher chaque personne avec son message de lutte et d'optimisme¹⁶.

Le nom de cette Cité solaire élevée au rang de ville universelle provient de la cité communautaire imaginée par Tommaso Campanella à la Renaissance (Campanella, 2000), organisée en cercles autour d'une colline et dont la lumière solaire du temple central irradiait chacun des anneaux. Si l'espace qui irradie Cali est la Cité solaire, alors le temple source souterraine de lumière est peut-être le Ciné-club d'Andrés Caicedo, dont la caisse faisait vivre le collectif : « Si tu penses pouvoir vivre de fraîcheur avec Hernando et Mirtha, alors viens vivre à la Cité solaire ; ici quoi qu'il en soit on mange, le Ciné-club donne toujours à manger¹⁷. » Dans l'utopie de Campanella, la propriété privée est abolie, chacun travaille pour le bonheur de tous et tout le monde peut accéder à la connaissance universelle *via* la lecture des parois recouvertes de peintures et de textes par les artistes de la ville. Dans l'utopie de Cali, la vie quotidienne s'organise d'une manière collective égalitaire et horizontale et l'expérience cinéphilique semble,

¹⁶ Guerrero H. (1972), « Un mensaje solar », dans *Esquirra. La Berraquera*, supplément littéraire de *El Crisol*, 9 juillet, Cali.

¹⁷ Caicedo A. (2007), lettre à Mayolo de 1972, *Cuadernos de cine colombiano*, 10, Bogota, Cinemateca Districtal, p. 21.

même si d'autres activités artistiques et culturelles sont invitées, faire office de mode de connaissance privilégié du monde.

Constitué du partage d'une expérience collectivement vécue, le regard de cette génération s'agglutine en effet autour du nom d'Andrés Caicedo, qui organisait des séances de projection et éditait une revue de cinéma fabriquée collectivement (même si c'était lui, l'écrivain, qui finissait par rédiger les notices) :

De 1971 jusqu'à 1977, il y avait un rituel parmi la jeunesse calinaise, tous les samedis à midi trente au Théâtre San Fernando. Un rendez-vous nécessaire, un lieu de rencontre, un parc, un accord tacite. « On se voit au *San Fercho* » - c'était la consigne. Ce saint et ce signe signifiaient que le Ciné-club de Cali tenait portes ouvertes. Il y avait la garantie de découvrir, chaque semaine, une nouvelle expérience, réjouissante et inattendue, de l'écran. [...] Ce défilé inhabituel de paroissiens à la « messe du samedi » se rassemblait, en peu de connaissance de cause, autour des goûts et des thèmes d'Andrés Caicedo dans sa programmation mensuelle¹⁸.

Les projections étaient complétées par un feuillet ronéotypé de quatre pages nommé *Ojo al cine* destiné à former le spectateur et qui donnera ensuite naissance à la revue du même nom. Tous étaient animés d'une véritable soif de cinéma. C'était le cinéma qui leur permettait d'accéder au monde, de le comprendre, de le pénétrer... et peut-être de le transformer à leur tour, par leurs propres pratiques de création. C'était lui encore qui servait de moyen de subsistance, qui provoquait des discussions, des rencontres (comme avec les acteurs du Théâtre expérimental de Cali), des rédactions collectives, et qui ouvrait la Cité solaire sur l'extérieur, accueillant le peuple de Cali comme des intellectuels plus lointains, péruviens ou espagnols. Dès 1971, la Cité solaire soutint aussi la production de films. Ainsi l'identité naissante de *Caliwood* circulait-elle sans cesse de la théorie à la pratique.

Du « cinéma à l'œil » à « l'œil au cinéma » - et retour : formation du regard *caliwoodien*

Les titres choisis par les membres de la Cité solaire pour leur revue, *Ojo al cine*, et pour leur société de production, *Cine al ojo*, résument bien les chassés-croisés incessants de la pratique cinéphilique à la pratique cinématographique. Ils se font des clins d'œil en miroir, « le cinéma à l'œil » de la revue évoquant le suivi et le commentaire des sorties partout dans le monde, tandis que « l'œil au cinéma » de la société, derrière la lentille, enregistre les images du monde, et

¹⁸ Ospina L. et Rey S. R. (dir.) (1999), *Ojo al cine*, Bogotá, Norma, p. 159.

notamment dans cette « ville universelle » qu'est Cali. « Et comment faire du cinéma sans savoir ? » s'interroge Mayolo. Eh bien, une fois la caméra en main, on achète de la pellicule vierge et on la met au frigo dans l'attente d'une bonne idée¹⁹. On apprenait en faisant.

En 1971, la Cité solaire soutient le projet de mettre en image *Angelita et Miguel Angel*, une nouvelle d'Andrés Caicedo, récit d'une funeste déambulation amoureuse dans les rues de Cali. Mayolo qui coproduit est avec Caicedo à la réalisation, et les membres de la maison participent à titre qui de producteur, qui de photographe, qui de preneur de son et qui d'acteur (presque tous). Mais la collaboration entre le poète amateur d'Edgar Poe et le militant des Jeunesses communistes échoue, le premier souhaitant évoluer vers un univers fantastique, et le second tenant à une critique sociale²⁰. Pourtant, si le cinéma de Mayolo n'était pas encore imprégné d'une atmosphère vampirique, il n'était pas sans un humour imaginaire. Dans les publicités qu'il devait réaliser pour vivre, le communiste glissait « des allusions à la drogue » par des jeux de contre-jour ponctués de « sons psychédéliques »²¹, ou encore des contrepoints eisensteiniens. Il transformait ainsi l'héritage de son ciné-club itinérant des années 1960, lié au parti communiste :

Et moi, avec ma toile de trois mètres sur deux, je devais la transporter sur les routes à cheval. Je me sentais communiste et je regardais l'écran avec eux. J'appris à percevoir la reconnaissance des ouvriers, qui me saluaient de leurs mains calleuses après la projection²².

Cette transmission auprès des ouvriers répétait aussi celle que Mayolo connaissait lui-même, devant vivre de son cinéma portatif et des publicités. Ospina, plus fortuné, était parti en 1968 étudier à Los Angeles, où il put s'immerger dans l'*underground* américain, le psychédéisme et découvrit la lutte des minorités afro-américaines comme celle de l'avant-garde européenne²³. Mais l'étudiant partageait volontiers ses découvertes avec le travailleur : « Un jour, il me rapporta *L'heure des brasiers*, le film de Solanas et Getino – mais seulement la bande-son. Il m'expliqua alors les images, pour que je puisse les “voir”²⁴. » Cette preuve d'amour entre deux cinéphiles qui s'étaient retrouvés une décennie plus tôt lors d'une projection

¹⁹ Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 67.

²⁰ Caicedo A. (2007), *Cuadernos de cine colombiano*, 10, op. cit., p. 44-49.

²¹ Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 55-56.

²² *Ibid.*, p. 64.

²³ Ospina L. (2007), *Palabras al viento. Mis sobras completas*, Bogota, Aguilar, p. 34 et Ospina L. (1993), « Luis Ospina (de su obra) », entretien avec César Pérez et Santiago Andrés Gómez, *Kinetoscopio*, 22, Medellín, p. 114.

²⁴ Mayolo C. (2002), *Mama, ¿Que hago?*, op. cit., p. 134.

du *Cabinet du docteur Caligari*²⁵ n'illustre pas seulement comment l'amitié interclasse compense la misère symbolique de la province. Elle montre aussi comment fonctionne la cinéphilie pour cette génération de la Cité solaire. « Le cinéma se lisait, il ne se voyait pas²⁶ » : lorsqu'on ne pouvait pas voir les films, on les reconstruisait entre les lignes des revues de cinéma. Films sans son pour reconstruire le montage, films racontés pour faire venir les images, films imaginés entre les lignes des critiques par ces éditeurs de revues provinciales qui mettaient des pellicules au réfrigérateur. Le cinéma à l'œil, c'était aussi le cinéma à l'oreille, le cinéma raconté – bref : le cinéma de l'amitié.

En 1971, les deux compagnons décident de réaliser *Oiga vea*, premier film d'envergure produit par le collectif, l'année même de la création de la Cité solaire. « Écoute ! Regarde ! » : usant du langage populaire à Cali, le titre, qui suggère le binôme au travail (Ospina au *oiga*, au micro ; Mayolo au *vea*, à la caméra²⁷), donne le ton du film, critique acerbe des sixièmes jeux panaméricains organisés cette année à Cali. Son morceau de bravoure réside dans le *zoom out* final, et dont le commentaire d'Andrés Caicedo, dans le premier numéro de *Ojo al cine*, entra dans les annales de la critique de cinéma latino-américaine²⁸. Il est annoncé par quelqu'un qui commente ce « canal de la mort », où l'on retrouve régulièrement des gamins noyés, et quelques secondes auparavant par un adolescent déclarant qu'il pratique la natation, mais dans les fleuves, « parce que la piscine, c'est pour ceux qui ont du fric ». La caméra cadre alors de très près, à la manière des actualités sportives, une plongeuse de la compétition qui se prépare à faire un saut périlleux. Elle saute, puis le *vea* opère un *zoom arrière* pour la montrer – suppose-t-on – pénétrer dans l'eau : on voit d'abord le trampoline du dessous, mais ensuite les murs de la piscine, et finalement les épaules du peuple qui leur font face. Le *zoom*, d'habitude utilisé de manière sensationnaliste, prend ici un ton déceptif particulièrement productif. Caicedo le compare à ceux de Visconti, Losey et Chabrol, et salue à la fois l'innovation esthétique et le fait que sa signification soit accessible à tous²⁹.

De « l'œil au cinéma » de Mayolo et Ospina en 1971, au « cinéma à l'œil » de Caicedo en 1974, expériences cinématographiques et cinéphiliques ne cessent de se répondre, en toute amitié, sans esquiver cependant les désaccords ou les différends, l'écrivain n'hésitant pas à pointer une « erreur de construction » ici où là. Car ce dont il s'agit

25 Ospina L. (1977), Entretien avec Alberto Navarro dans *Revista Cinemateca*, vol. 1.1., juillet, Bogotá, p. 32.

26 Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 61.

27 Mayolo C. (2002), *Mama, ¿Que hago?*, op. cit., p. 130.

28 Caicedo C. (1974), « *Oiga vea* », *Ojo al cine*, 1, p. 51-55.

29 *Ibid.*, p. 54.

ici, ce n'est pas de se servir du cinéma comme un moyen d'arrivisme social ou culturel mais de construire ensemble un regard (Caicedo, 1971). Ce regard s'inspire des images du monde, mais demeure unique en son genre de province « universelle » (Mayolo, 1982). Ce coup d'œil cinéphilique donnera ensuite tout ce que l'on identifiera à rebours sous le nom de *Caliwood*.

***Caliwood* : de la porno-misère au gothique tropical**

Caicedo s'était déjà suicidé lors de la sortie des *Vampires du peuple* en 1977 (*Agarrando pueblo* dans l'original). Il aurait pourtant apprécié le dispositif de ce faux documentaire grinçant : filmer en couleurs la « réalité sociale » de Cali capturée par une catastrophique équipe de cinéastes elle-même filmée en noir et blanc durant le tournage. Ce procédé mécanique aussi simple, efficace et novateur que le zoom d'*Oiga vea* permettait de mettre à distance le mode de construction de documentaires alors en vogue en Amérique latine. Lorsqu'ils présentèrent leur film à l'Action République en mai 1979 à Paris, Mayolo et Ospina distribuèrent un tract rédigé en 1978 en espagnol pour clarifier leur intention en montrant du doigt la « porno-misère », ce « cinéma misérabiliste qui transforme l'être humain en objet, en instrument d'un discours étranger à sa propre condition »³⁰. *Agarrando pueblo*, dernière production collective des protagonistes de la Cité solaire, ne fait pas que mesurer le chemin parcouru. L'insistance de Luis Ospina sur la « danse macabre » à la fin du film, le choix de cette même scène en un arrêt sur image vampirique pour la couverture du numéro 13 de *Cinéma politique*, et le fait que l'histoire s'inspire d'un conte fantastique de Ray Bradbury³¹ suggèrent les nouvelles perspectives qui mèneront au « gothique tropical ». « Les habitants de Cali avaient planté trois croix sur les collines environnantes pour empêcher le diable d'entrer. Seulement il était déjà dedans, et il n'a pas pu sortir ! » : avec cet humour noir commençait déjà leur film de 1972, *Cali de película*. La Cité solaire était en effet imprégnée d'une certaine atmosphère gothique, comme en témoigne Elsa Vasquez : « Nous nous sommes proposés de sortir, chaque semaine, des films de l'Institut Goethe, et de nous faire des banquets de vampires, de golems, de nosferatus, de Metropolis, etc. Cela, c'était le climat gothique et vampirique des fêtes et réunions³². »

Avec *Oiga vea*, les amis de la Cité solaire avaient réfuté le « cinéma officiel » ; avec *Agarrando pueblo*, l'un des films les plus importants des années 1970 et de toute l'histoire du cinéma colombien (Correa J. D., 2012), ils pulvérisaient le cinéma misérabiliste. Mais au final,

30 Mayolo C. et Ospina L. (1978).

31 Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 68.

32 *Cuardenos del cine colombiano*, 21, 2015, p. 149.

il fallait que Mayolo le militant pût se réconcilier avec les mythologies de Caicedo qui, dans son roman comme sous amphétamines *Que viva la musica!* (1977), était déjà parvenu à associer critique sociale et vampirisme surréaliste pour montrer les violences du continent³³. Ces deux versions calinaises de « l'esthétique de la faim » et de celle du « rêve » (pour reprendre les titres des manifestes de 1965 et 1971 du père du *cine novo* brésilien, Glauber Rocha) vont finir par se rencontrer dans le cinéma d'horreur du gothique tropical. Avec son scénario élaboré lors d'un « concours de fantômes³⁴ » à la Cité solaire, *Carne de tu carne* est exemplaire de cette fusion que l'on retrouve aussi dans *Pura sangre* (1982) ou *La Mansion de Araucaíma* (1986). Il se pourrait bien que, dans les années 1980 ce tropicalisme horrifique concrétise la « structure d'affects » de la Cité solaire des années 1970.

Conclusion

L'esthétique de *Caliwood*, « territoire pour des films de vampire et d'horreur³⁵ » mais aussi pour le portrait urbain de marges universelles, ne doit pas s'analyser comme la vision personnelle de quelques génies coupés de leur époque. Au contraire : elle surgit de la configuration collective, fragile et éphémère, d'un mode de connaissance spécifique face à un moment historique donné³⁶. La conception même de la cinéphilie selon Caicedo confirme que nous assistons là au moment collectif d'une esthétique en voie de cristallisation. Pour celui-ci, il s'agissait en effet de transformer les sensations non pas en « goûts » – c'est-à-dire en ce sur quoi le sociologue de l'habitus s'arrêterait pour l'expliquer en termes de distinction sociale – mais « en concepts »³⁷, c'est-à-dire en ce que l'anthropologue comprendrait comme une manière d'arranger les images du monde pour mieux frayer son chemin dans la texture du vécu social. Pour le socio-anthropologue, *Caliwood* illustre remarquablement, face à une situation anomique, la configuration d'une structure d'affects nouvelle, que l'on peut repérer au fil de la vie communautaire d'une génération de cinéphiles à la Cité solaire.

33 Caicedo A. (2009), *El atravesado*, Bogota, Norma, p. 53.

34 Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 106 et Rey R. cité dans González Martínez K. (2014), *Cali, ciudad abierta*, op. cit., p. 228.

35 Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 106.

36 Pour un autre parcours sociologique, voir Sierra Gutiérrez D. F., 2011.

37 Caicedo A. (2009), *El atravesado*, op. cit., p. 50.

Bibliographie sélective

- Arbeláez R. (2005), « Revista *Ojo al Cine*. Una mirada treinta años después », Conférence au Centre colombo-américain de Medellín, 30 septembre. En ligne : <https://fr.scribd.com/doc/131158180/Revista-OJO-AL-CINE-pdf> (consulté le 26 janvier 2016).
- Bourdieu P. (1987), « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 19-20, p. 6-19.
- Caicedo A. (2009), *El atravesado*, Bogota, Norma.
- Campanella T. (2000), *La cité du soleil*, Paris, Mille et une nuits.
- Cervulle M. et Quemener N. (2015), *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin.
- Correa J. D. (2012), article « *Agarrando pueblo* » dans *Diccionario del cine iberoamericano*, Madrid, SGAE. En ligne : <http://geografiavirtual.com/2012/08/sobre-agarrando-pueblo-de-ospina-mayolo/> (consulté le 26 janvier 2016).
- Durkheim E. (2011), *Le socialisme*, Paris, PUF.
- Durkheim E. (2013), *Le suicide*, Paris, PUF.
- Duvignaud J. (1965), *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF.
- Duvignaud J. (1967), *Sociologie de l'art*, Paris, PUF.
- Duvignaud J. (1970), « Anomie et mutation sociale », dans Balandier G. (dir.), *Sociologie des mutations*, Paris, Anthropos, p. 67-79.
- González M. (2009), « Sobre y en Ciudad Solar », texte pour le *41 salón nacional de artistas de Colombia*. En ligne : http://www.urgentecali.org/participacion/artista/ciudad_solar_texto.html (consulté le 26 janvier 2016).
- González Martínez K. (2009), « La ciudad de “unos pocos buenos amigos” », dans *Blanco y Negro. El periódico del 41 salón nacional de artistas de Colombia*, p. 1-2. En ligne : <http://esferapublica.org/blancoynegro.pdf> (consulté le 26 janvier 2016).
- González Martínez K. (2014), *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Mincultura/Tangrama.
- Guerrero H. (1972), « Un mensaje solar », dans *Esquirla. La Berraquera*, supplément littéraire de *El Crisol*, 9 juillet, Cali. En ligne : <http://esferapublica.org/blancoynegro.pdf> (consulté le 26 janvier 2016).
- Mayolo C. (2002), *Mama, ¿Que hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogota, Oveja negra.
- Mayolo C. (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogota, Villegas Editores.
- Ospina L. (1993), « Luis Ospina (de su obra) », entretien avec César Pérez et Santiago Andrés Gómez, *Kinetoscopio*, 22, Medellín.
- Ospina L. (2007), *Palabras al viento. Mis sobras completas*, Bogota, Aguilar, p. 34.
- Ospina L. et Rey S. R. (dir.) (1999), *Ojo al cine*, Bogotá, Norma.
- Pécaut D. (1994), « Violence et politique : quatre éléments de réflexion à propos de la Colombie », *Cultures et conflits*, 13-14, p. 155-166. En ligne : <http://conflits.revues.org/197> (consulté le 26 janvier 2016).

- Romero Rey S. (2015), *Memorias de una cinefilia* (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina), Bogota, Siglo del Hombre Editores/Universidad del Valle.
- Sanchez G. et Meertens D. (2001), *Bandits, peasants and politics. The case of « La Violencia » in Colombia*, University of Texas Press, Austin.
- Sierra Gutiérrez D. F. (2011), *Hacia una sociogénesis del documental caliwoodense. Trabajo de grado*, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana. En ligne : <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6504/1/tesis216.pdf> (consulté le 26 janvier 2016).
- Williams R. (1962), *The Long Revolution*, Londres, Penguin Books.