



HAL
open science

L'expérience du groupe UKAMAU: pour un cinéma militant et populaire

Jean Jonassaint

► **To cite this version:**

Jean Jonassaint. L'expérience du groupe UKAMAU: pour un cinéma militant et populaire. Dérives, 1978, pp.41-57. hal-04045124

HAL Id: hal-04045124

<https://hal.science/hal-04045124>

Submitted on 26 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

jean jonassaint

L'expérience du groupe UKAMAU: pour un cinéma populaire et militant

"De l'observation permanente de la vie de nos peuples, qui vivent en pratiquant chaque jour les façons d'être et de conduite qui sont les résultats de siècles de survivances culturelles, nous pouvons alimenter de nouvelles formes de dire et de faire."

(Jorge Sanjinés)

"L'idéologie de l'homme des Andes qui conçoit l'individualité comme la conséquence de la collectivité, la liberté, non comme un droit à la solitude, mais à l'intégration, exprime correctement une société à l'intérieur de laquelle chacun de ses membres se réalise dialectiquement. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que revenir au passé, c'est regarder dans l'avenir."

(Jorge Sanjinés)



▶
L'ennemi principal: "Les paysans se soulèvent contre le "cacique" qui a égorgé un des leurs. Ils le conduisent de force devant le juge de la région."

1. La trame historique

Ce serait risqué de présenter le cinéma de Sanjinés et son groupe sans le situer face à l'histoire du continent sud-américain (histoire qui le suscite, le nourrit) dont Arcand, avec rigueur et justesse, retrace la *logique implacable* dans ses *NOTES POUR UNE ETUDE DE L'ETHNOCIDE*¹ :

En 1870, Don Pedro del Carmen Gutiérrez, propriétaire d'un ranch important situé dans les plaines orientales de Colombie (Llanos Orientales), invita à un banquet quelques 250 Indiens Guahibo et Cuiva. Durant le repas, les Colombiens attaquèrent les Indiens par surprise et les tuèrent presque tous; il n'y eut que sept survivants.

Cent ans plus tard, en décembre 1967, les propriétaires du ranch La Rubiela, situé à la frontière de la Colombie et du Venezuela, invitèrent 18 Indiens Cuiva à se joindre à eux pour un festin. Le repas avait à peine débuté quand les colons firent feu et tuèrent 16 Cuiva (dont quelques femmes et enfants), achevant les blessés à coups de machettes et de couteaux. Deux Indiens réussirent à échapper au massacre et rapportèrent les faits aux autorités locales qui décidèrent alors de faire enquête.

Cinq ans plus tard, en juillet 1972, les huit colons impliqués dans l'affaire durent se présenter en Cour, devant laquelle ils furent formellement accusés du meurtre des 16 Cuiva. Tous admirent très volontiers leur participation au massacre et apportèrent même leur entière collaboration aux magistrats, leur fournissant tous les détails du crime. "Tout ce que j'ai fait", déclara l'un des accusés, "c'est de tuer une petite fille et d'achever deux autres qui étaient déjà plus morts que vifs. Depuis mon enfance on me dit que tout le monde tue les Indiens". Un autre se justifia en disant que: "Pour moi, les Indiens sont des animaux, comme l'iguane et le chevreuil, sauf que le chevreuil n'endommage pas nos cultures et ne tue pas nos cochons. Depuis toujours, on fait la chasse aux Indiens dans nos régions".

1. Bernard ARCAND, *Notes pour une étude de l'ethnocide*, cours polycopié, 1977, Département d'Anthropologie, Université Laval, Québec.

A la fin du procès, les huit accusés furent déclarés “non-coupables pour raisons culturelles”: puisque ces gens n’ont jamais considéré les Indiens comme étant humains, il serait injuste de les tenir responsables d’un crime qui, pour eux, n’en est pas un.

Ayant plaidé l’ignorance avec succès, les colons pourront reprendre les chasses à l’Indien qu’ils mènent le plus souvent avec quelques voisins, et pour lesquelles ils ont même forgé un nouveau terme: *Cuiviar*, la chasse aux Cuiva.

(pp. 1-2)

Cette attitude/habitude à “placer les Indiens hors de [la] notion d’humanité” s’élargissant, s’étatisant, s’internationalisant devient dans l’Amérique moderne: carnage. Passant par les filières des multi-nationales et des agences de coopération internationale, les armes du State Department et les missions évangéliques, elle se fait subtile – irréversible: la stérilisation massive des populations rurales andines dont témoignent *Le sang du condor* (1969), *Hors d’ici* (1977). Elle se fait brutale – “efficace”: l’atroce répression des paysans boliviens par les forces “interaméricaines” pendant la guérilla du Che, voir: *L’ennemi principal* (1973-1974), ou encore ces massacres organisés de villages entiers de mineurs andins qu’actualisent *Révolution* (1963) et *Le courage du peuple* (1971).

Et tout n’est pas dit puisqu’aux tenants de cette extinction pure et simple: le génocide (brutal ou subtil) s’opposent (plutôt s’allient, devrais-je écrire) ceux qui professent l’intégration – l’acculturation (je dirais: prolétarisante): l’ethnocide. Nos missionnaires (anciens et modernes: prêtres, pasteurs, coopérants, assistants techniques ou autres) sont les représentants les plus actifs de cette voie. Là, “les Indiens sont perçus comme des pauvres du genre humain..., des êtres différents qu’il faudrait transformer.” Arcand, une fois de plus, saisit très bien l’(en)jeu:

Cet effort conscient pour transformer les Indiens est aussi typique des “politiques indiennes” de plusieurs gouverne-

ments. Dans une Amérique définie comme “latine”, où l’on décrit Buenos Aires et Bogota comme le “Paris” et l’“Athènes” du continent, les seuls vrais américains, les Indiens non “latins”, apparaissent comme des contradictions gênantes à la définition du “nous” national.

Pour les classes dirigeantes sud-américaines, qui souvent définissent la civilisation comme étant la copie la plus parfaite possible d’une Europe déjà disparue, les Indiens représentent un primitivisme embarrassant.

Cette attitude est aujourd’hui solidement appuyée sur le concept occidental de développement. Inventé par les nations les plus riches et colporté de par le monde par les Nations Unies et autres organismes internationaux, le développement est devenu la mesure objective et universelle de bien-être. Les pays sont placés en compétition le long de l’échelle de développement économique et la valeur de tout pays, et surtout de tout gouvernement, se juge à la lueur de son Produit National.

Selon tous ces critères occidentaux, les Indiens sud-américains deviennent des “groupes particulièrement défavorisés”, situés tout au bas de l’échelle du développement. Les gouvernements en viennent à considérer les Indiens comme une tare pour leur prestige national et international, et l’on promet d’adopter des mesures pour engager les Indiens sur la voie du développement, pour les faire participer davantage à l’économie nationale, pour les amener à contribuer au Produit National.

(op. cit., pp. 5-6)

Cette détermination à prolétarianiser les populations indiennes d’Amérique du Sud n’a pas de prix, elle va jusqu’à l’abjecte dévalorisation – (dé)négarion de soi pour les “élites dirigeantes” du continent, et Sanjinés témoigne :

Un commandant de l’armée bolivienne [Marceliano Vasquez Sempertegui], honteux du sang indien qui coulait dans ses veines, attribua un jour l’échec économique, le sous-développement du pays à la présence de cette masse indigène... [et] que la solution socio-économique pour la Bolivie était l’importation de sperme américain, afin d’améliorer la race.

(cf. *Rencontre avec Jorge Sanjinés* in URGENT AMERIQUE LATINE, no 1, Paris, mars 1978, p.22)

Est-ce cette même logique qui guide l'implantation, avec appui inconditionnel de l'Occident (ses Etats et Organismes Internationaux), de colons sud-africains en Bolivie² pour une (re)bantoustanisisation (plus "efficace" cette fois) des populations indiennes? On ne peut en douter, mais la résistance culturelle et populaire s'organise, s'amplifie même et les cinéastes du groupe UKAMAU³ l'imprègnent sur pélicules: *Aysa* (1964), *Ukamau* (1966)...

2. Le projet UKAMAU

En lutte contre et dans cette trame historique génocidaire et/ou ethnocidaire – toujours extinctrices de peuple – là, s'inscrit la pratique cinématographique du groupe UKAMAU: projet s'enracinant dans l'histoire des peuples du continent avec une volonté manifeste de **transformer le réel** dont la présentation de leur brochure *15 ans de travail pour un cinéma populaire* établit les contours.

Tout se tient, il n'existe pas de phénomènes isolés et la recherche d'un cinéma populaire c'est aussi la recherche d'une attitude sociale plus cohérente, parce que si on admet qu'il est nécessaire et juste pour chaque individu de se réaliser, on se doit de penser que cette réalisation des individus ne peut se faire qu'avec cohérence et harmonie, par suite de la réalisation de la société entière. Il s'en suit que tout geste que pose un individu doit avoir un sens positif pour les autres, parce que ce n'est qu'alors qu'il acquerra un sens positif pour lui. De ce fait on ne peut concevoir dans une société socialiste, vers laquelle tend le cinéma révolutionnaire, aucun type de réalisation personnelle si elle ne s'inscrit pas dans une démarche collective.

2. Voir: Armand et Michèle MATTELART, *Les colons de l'apartheid*, LE MONDE DIPLOMATIQUE, no 282, septembre 1977, p.18.
3. Ce nom a été adopté seulement après le troisième film de Sanjinés, *Ukamau (C'est comme ça)*, en 1966. A cette époque, UKAMAU regroupait uniquement des Boliviens, mais depuis, à ce noyau initial, se sont greffés des Péruviens, des Chiliens, des Equatoriens, des Vénézuéliens à mesure que des tensions politiques forçaient le groupe à se déplacer de la Bolivie au Pérou et du Pérou à l'Equateur où il travaille aujourd'hui dans une structure semi-clandestine.

Cela compris, dans la pratique de la création artistique, on verra naître des oeuvres populaires, dans lesquelles les artistes et les intellectuels seront les véhicules d'une société et non ses objectifs. (Traduction de l'espagnol: Chantal Nault)

Si cette volonté de lutte du cinéma latino-américain n'est pas née avec Sanjinés et son groupe, il importe cependant de souligner l'apport original qui caractérise leur action. Original, d'ailleurs, d'un double point de vue: l'éclatement des frontières nationales et de la tradition documentaire⁴.

L'ECLATEMENT DES FRONTIERES NATIONALES.

Dans la mesure où, aujourd'hui, le groupe UKAMAU (les circonstances historiques y aidant forcément) intègre des cinéastes de divers pays d'Amérique du Sud, sa pratique cinématographique déborde le cadre de l'état-nation, s'insérant du même coup dans un grand courant latino-américain, mais surtout andin (Equateur, Pérou, Bolivie, Colombie). Et à cet éclatement du cinéma national s'ajoute (se greffe) le rejet du concept d'*auteur-JE*: les films étant oeuvres de groupe — travail collectif et progressif des cinéastes des populations visées comme public prioritaire: les paysans andins. Réalisés en langue quechua ou aymara les films s'adressent d'abord à ces derniers, puis à l'ensemble du continent dans des versions sous-titrées en espagnol. Ce n'est plus un cinéma bolivien ou chilien, mais un cinéma qui, à travers une problématique sud-

4. Guy Hennebel parlant du *Courage du peuple* exprime bien l'apport de Sanjinés à la cinématographie mondiale: "Son mérite est double: *d'une part*, il dépasse la fausse querelle entre le cinéma de fiction et le cinéma direct qui, dans ce film, se conjuguent et se combinent dans le but de parvenir à une restitution la plus efficace possible de la réalité telle qu'elle a été effectivement vécue par les protagonistes du drame; *d'autre part*, renonçant à tout jansénisme masochiste, Sanjinés n'hésite pas à recourir à la puissance des mécanismes de représentations propres au cinéma, *mais* sans les manipuler comme le fait le cinéma hollywoodien. Guidé constamment par une vision dialectique de la réalité, l'auteur mesure ses effets à l'aune des nécessités de son propos. Et ce propos est marxiste. Son souci d'authenticité le fait déboucher sur la découverte de formes populaires, au sens gramscien du terme." (ECRAN, 25, 1974, p.56).



Hors d'ici (Photo de tournage)

américaine, s'adresse aux boliviens, aux chiliens, aux équatoriens — à tous les peuples d'Amérique Latine.

L'ECLATEMENT DE LA TRADITION DOCUMENTAIRE. Cette volonté (qui est aussi nécessité) de s'adresser à l'ensemble du continent porte le groupe UKAMAU à travailler (on pourrait dire: inventer) un genre particulier — *neuf* que j'appellerai volontiers: fiction documentaire. Rompant avec le direct et le montage d'archives filmées, la (re)constitution du drame historique se fait sur le *modèle* d'une oeuvre fictionnelle avec les "acteurs mêmes du fait historique" comme auteur et acteur du film. Chaque film depuis Ukamau s'élabore à partir de recherches, d'enquêtes, de discussions avec les populations concernées (les éléments les plus conscients, bien sûr) qui ont leur mot à dire dès la rédaction du scénario qui, de plus, assez souple, leur permettra au tournage d'exprimer librement leur compréhension de la situation historique qu'ils actualisent en concertation avec les cinéastes. Ici, la relation filmeur(s)/filmé(s) n'est plus ethnographique, mais dynamique, et didactique même en toutes voies.

Cependant l'aspect le plus intéressant de la pratique cinématographique du groupe UKAMAU est, à mon sens, l'intégration positive (efficace aussi) dans l'esthétique de leurs films des traditions narratives andines — intégration dynamique de la culture populaire dans le projet artistique révolutionnaire⁵. Sanjinés en est très conscient, et récemment encore dans une entrevue à Ignacio Ramonet il insistait sur l'importance de l'*articulation Culture/Révolution*, allant jusqu'à affirmer "*...que l'un des problèmes principaux de la Gauche latino-américaine est précisément la méconnaissance de cette articulation.*" (cf. URGENT AMERIQUE LATINE, no 1, Paris, mars 1978, p.21). Helena Vasquez (un autre membre du groupe), dans une entrevue qu'elle m'accordait en novembre

5. Le recours aux traditions populaires pour la reconstitution d'un fait historique n'est pas spécifique à Sanjinés. Rocha, Littin, pour ne citer que ceux-là, l'ont aussi utilisé bien que dans des optiques différentes.

1977, insista aussi sur cette intégration du point de vue du paysan andin dans l'esthétique de leurs films:

Hors d'ici est un film construit dans une forme et un langage comme l'entend le paysan équatorien. Ce qui le fait paraître un peu long aux gens de la ville. Il en est de même de **L'ennemi principal**. Dans ce film le vieux narrateur annonçant ponctuellement chaque séquence à venir, coupant ainsi tout suspense par son récit au futur (comme "prophétique") est à l'image du conteur andin qui anticipe toujours, allant droit à la conclusion, n'explicitant qu'après coup.

Cette volonté de tenir compte de la culture populaire porte le groupe UKAMAU à penser ses films de plus en plus en fait symbolique plutôt qu'historique (voir l'évolution de **Revolución** à **Hors d'ici: 4. les films**⁶). Au-delà de la trame historique à actualiser le film cherche une formulation symbolique (comme une synthèse des possibles historiques) à la hauteur des attentes du ou des public(s) visé(s) le rendant comme "a-temporel", à la manière d'un récit populaire andin. Les faits relatés étant là beaucoup plus pour l'expérimentation et la compréhension que la re-mémorisation: instruire et éduquer d'abord tout en informant.

3. Une pratique militante et populaire

L'utilisation du *cinéma comme arme politique*, pour reprendre l'expression de Solanas et Getino (voir: *Cine, cultura y descolonización*), n'a de sens que dans une circulation (diffusion) militante et combative des films. Et le groupe UKAMAU dans les limites de la permissivité équatorienne (ce ré-

6. Evolution très marquée: passant du muet (inaccessible aux populations rurales andines: *Revolución*) à des films-contes populaires où le monologue/commentaire devient l'élément-clé de l'esthétique filmique: *L'ennemi principal*, *Hors d'ici* (donc empruntant leur modèle directement aux traditions narratives andines et répondant aux attentes de ces populations). Ceci montre bien le dynamisme du groupe UKAMAU (toujours à l'écoute des populations-public-cible) qui a vite compris *la non-universalité de l'image* et la nécessité d'une esthétique filmique propre à chaque culture – au prix d'un échec bien sûr, comme me le signalait Helena Vasquez.

gime étant plus “souple” que la plupart des gouvernements latino-américains), pour parler d’un cas précis, organise son travail de diffusion de manière semi-clandestine, mais efficace dans les milieux ruraux prioritairement, et de façon ouverte (normale) en milieu urbain à travers le réseau des universités et cinémathèques.

Cette priorité accordée aux milieux ruraux explique la préférence pour la copie 16 mm. Plus mobile, moins dispendieuse et non soumise, en Equateur, à la censure nationale ou municipale, ce format permet une diffusion directe et efficace rompant du même coup avec le schéma traditionnel de la diffusion. Ce n’est plus le spectateur qui se déplace, mais le cinéaste qui sillonne la campagne avec son projecteur et ses copies organisant des projections-débats, comme me l’expliquait Helena Vasquez:

Nous diffusons beaucoup plus à la campagne que dans les villes en organisant des projections suivies de discussions pour un nombre restreint de personnes. Nous tenons toujours à avoir un groupe homogène: des gens plus ou moins de même niveau politique, ce qui facilite les discussions et nous permet d’atteindre nos objectifs. *L’information*: sensibiliser nos participants sur les problèmes socio-politiques qu’ils confrontent à partir d’une analyse du film en regard de la situation économique et sociale du pays, le moment politique que l’on vit. On essaie ainsi d’élever le niveau de conscience de la population. *La formation*: amener une conscientisation telle qu’elle porte les participants à saisir l’importance du médium cinéma comme arme idéologique et politique.

Ces expériences de diffusion prouvent non seulement que les films sont compris mais, de plus, utiles dans/pour la mobilisation politique. L’expulsion des “Corps de la Paix” de Bolivie en 1969 est une conséquence directe de l’impact de **Yawar Mallku**. En outre, ces projections-débats sont très utiles pour les cinéastes de UKAMAU eux-mêmes: ces discussions leur permettant de corriger (d’ajuster) leur travail en

fonction des attentes (exigences) des populations paysannes. Ces propos de Sanjinés à Ignacio Ramonet témoignent précisément d'un aspect important de cette volonté de *s'instruire du peuple pour instruire le peuple*:

Yawar Mallku [Le sang du condor, 1969] ...dénonçait la stérilisation pratiquée par les "Corps de la Paix", mais n'expliquait pas pourquoi. Nous l'avons vérifié quand le film a été diffusé en Bolivie. Les paysans étaient toujours très impressionnés par la dénonciation, mais ils demandaient toujours, pourquoi une telle pratique de stérilisation? L'explication manquait. Nous avons alors décidé d'offrir dans un autre film [Hors d'ici, 1977] l'explication intégrale du phénomène...

(op. cit., p.22)

Et la chaîne continue(ra), dialectique, pratique: d'un film à l'autre, la lutte s'active: faire un film/ le diffuser/ le corriger/ en faire un autre.../ en Bolivie, 350,000 ouvriers et paysans ont vu *Ukamau* et, en Equateur, plus de 450,000 *Le courage du peuple*...

Aux dernières nouvelles le mécontentement populaire grandit au Sud du continent, la vague monte, rage: l'axe culture/révolution s'active: *Hors d'ici* se diffuse toujours...

4. Les films⁷

Chacun, faisant date, (s')imprime (à) un moment de l'histoire du continent Sud Américain, à voir/à lire face à ces multiples affrontements dont les faits/films, plus bas étalés, ne sont que trace (une) parmi d'autres.

REVOLUCION. Bolivie, 1963. Réalisation: Jorge Sanjinés, n. & b., 35 et 16 mm., 10 minutes.

7. Cette filmographie a été produite à partir de celle établie par le groupe UKA-MAU dans sa brochure, *15 años de trabajo por un cine popular*. Les commentaires techniques et les notes entre guillemets en sont tirés; la traduction est de Chantal Nault.

Sans commentaires ni dialogues, ce film montre, à partir d'un montage d'archives filmées, de scènes reconstituées, de musique et de bruitage, les conditions pénibles de vie, de travail et les capacités de lutte du peuple bolivien.

AYSA. Bolivie, 1965. Réalisation: Jorge Sanjinés, n. & b., 35 et 16 mm., 20 minutes.

Ici, Sanjinés retrace la vie misérable et dangereuse des mineurs indépendants qui exploitent, clandestinement, de vieilles mines abandonnées dans les montagnes boliviennes en insistant sur les liens de solidarité qui les unissent.

UKAMAU. Bolivie, 1966. Réalisation: Jorge Sanjinés, n. & b., 35 et 16 mm., 75 minutes.

A travers le récit de la vengeance d'un Indien (le paysan Andrés Mayta) contre un intermédiaire (le métis Rosendo Ramos) qui a violé et tué sa femme (Sabina), ce film (ex)pose le problème de "l'affrontement de deux mentalités, de deux cultures opposées, mais aussi de deux classes antagoniques". Ainsi, tente-t-il "d'étudier et de comparer deux attitudes face à la réalité: d'une part, celle de l'Indien, profondément intégré à la nature et dont la relation avec les autres membres de la communauté est solide et équilibrée, et, d'autre part, celle du métis qui vit dominé par ses préjugés de "virilité", par l'égoïsme et l'apathie, et qui représente intentionnellement l'individualisme de la culture colonisatrice en contraste avec les conceptions collectivistes de la société indienne, héritière de vieilles et valides traditions sociales."

YAWAR MALLKU (Le sang du condor). Bolivie, 1969. Réalisation: Jorge Sanjinés, n. & b., 35 et 16 mm., 85 minutes.

"*Yawar Mallku* dénonce l'action criminelle d'un centre de maternité mis sur pied par les américains du "Corps de la Paix" dans le but de stériliser chirurgicalement les paysannes de la région et ce, sans leur consentement.

Ignacio Mallku, chef de la communauté, préoccupé par le manque de naissance dans la communauté, commence une enquête qui le convainc de la culpabilité des yankees travaillant dans la région. Respectant les coutumes de son peuple, il mobilise la population contre les yankees qui sont castrés puis expulsés pour leur action criminelle. L'armée déclenche alors la répression contre les paysans, en tue quelques-uns et blesse gravement Ignacio. Sa femme le fait transporter à la ville où vit Sixto, le frère d'Ignacio, ouvrier en voie d'acculturation. Les efforts faits pour ramasser l'argent requis pour l'achat du sang nécessaire à Ignacio sont vains et le chef de la communauté meurt dans un hôpital qui ne lui a fourni que le lit. Ce qui est arrivé à la communauté et l'affrontement avec la classe dominante détermine une prompte prise de conscience chez Sixto, qui réintègre la communauté, déterminé à lutter pour la justice et la libération de son peuple."

EL CORAJE DEL PUEBLO (Le courage du peuple). Bolivie, 1971. Réalisation: Jorge Sanjinés, couleur et n. & b., 35 et 16 mm., 90 minutes.

"En 1967, à l'aurore du jour de la Saint-Jean, l'armée bolivienne a attaqué par surprise les centres miniers Siglo XX et Catavi, elle a tué de nombreuses personnes, capturé et fusillé des ouvriers et des dirigeants syndicaux. Sous la pression militaire américaine, cette attaque avait pour but d'empêcher, par la terreur, le regroupement des ouvriers qui devait avoir lieu le lendemain, de décapiter le mouvement ouvrier pour empêcher les travailleurs d'appuyer moralement et économiquement la guérilla du Che dans la forêt de Ñancahuasu.

A travers les témoignages [et avec la participation] des survivants, [le film reconstitue] les expériences des jours précédant le massacre [et le massacre même] en essayant de brosser le tableau des conditions de vie des mineurs boliviens tout en mettant en évidence leur haut niveau de combativité."

JATUN AUKA (L'ennemi principal). Bolivie/Pérou, 1973-1974. Réalisation: Jorge Sanjinés, n. & b., 35 et 16 mm., 100 minutes.

“S’inspirant de faits historiques relatifs à la guérilla en Amérique Latine, ce film vise à amener une réflexion sur ces événements. Il peut se diviser en 3 parties: 1) Les paysans se soulèvent contre le “cacique”⁸ qui a égorgé un des leurs. Ils le conduisent de force devant le juge de la région. Simulant vouloir faire justice, ce dernier libère le “cacique” et fait emprisonner les dirigeants paysans.

2) Un groupe de guérilleros arrive dans la région à la recherche de nourriture et de volontaires. Au contact des paysans, ils s’informent de la situation et proposent de mener une action conjointe contre le cacique qu’ils capturent et soumettent au jugement populaire. On y décide de son sort et de celui de son complice, le contremaître. Les paysans, après avoir prouvé les crimes commis, exigent la mort des deux complices, qui sont par la suite fusillés.

3) L’ordre établi étant détruit, l’armée intervient, aidée par des conseillers militaires de l’impérialisme. La répression s’abat sur les paysans et on persécute le groupe de guérilleros.”

Tous ces faits sont ponctuellement présentés, commentés et analysés séquence par séquence, situation après situation par un narrateur: le vieux dirigeant paysan de la communauté.

FUERA DE AQUI (Hors d’ici). Equateur/Vénézuéla, 1977. Réalisation: Jorge Sanjinés⁹, n. & b., 35 et 16 mm., 100 minutes.

8. “Cacique”: seigneur et maître absolu d’une région rurale dans certains pays d’Amérique du Sud.

9. Pour la commodité de mon propos j’ai plutôt focusé Jorge Sanjinés le réalisateur des films. Cependant il ne faudrait pas penser que cette production filmique soit (son) oeuvre unique/ultime. Il n’est qu’un artisan comme d’autres, plus connu, certes, à cause de la structure semi-clandestine du groupe UKA-MAU et son rôle de leader. Aussi, doit-on garder en mémoire qu’il s’agit d’u-



Hors d'ici (Photo de tournage)

Ce film tente d'expliquer les motivations des sectes religieuses américaines en Amérique du Sud, et surtout le pourquoi des campagnes de stérilisation massive des populations indiennes qu'elles organisent. De plus, à travers l'histoire de la communauté de Kalakala (ses démêlés avec un groupe de missionnaires protestants, puis avec des représentants d'une compagnie minière jusqu'à l'affrontement sanglant avec l'armée à la solde des impérialistes), **Hors d'ici** fait le tour de la culture andine: sa conscience collective, sa solidarité humaine, sa grande force combative, et montre aussi la nécessité pour les travailleurs des villes et des campagnes de se comprendre et de s'unir afin de vaincre l'ennemi.

5. Quelques repères bibliographiques

- GRELIER, R. (1970), *Entretien avec Jorge Sanjinés*, IMAGE ET SON, 240, 92-96.
- (1975), *L'ennemi principal*, IMAGE ET SON, 295, 30-32.
- HENNEBELLE, G. (1974), *Un des vingt plus beaux films de l'histoire du cinéma*, ECRAN, 25, 54-56.
- (1975), *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, Ed. du Centenaire.
- HENNEBELLE, M. et SERCEAU, D. (1975a), *Jorge Sanjinés*, AFRIQUE-ASIE, 75, 48-51.
- (1975b), *Entretien avec Sanjinés*, IMAGE ET SON, 295, 37-49.
- HULEU, J-R.; RAMONET, I. et TOUBIANA, S. (1974), *Entretien avec Jorge Sanjinés*, LES CAHIERS DU CINEMA, 253, 6-21.
- SANJINES, J. (1968), *Sobre Ukamau* (entretien), CINE CUBANO, 48, 28-33.
- (1970), *Yawar Mallku*, IMAGE ET SON, 240, 96-100.

ne équipe accomplissant toutes les tâches liées à la chaîne cinématographique de la recherche à la diffusion. Je pourrais nommer, par exemple, le cameraman Antonio Eguino ou le chercheur et dialoguiste Oscar Soria (*Le courage du peuple*, *Le sang du condor*), ou encore la productrice Béatriz Palacios (*Hors d'ici*) qui sont/ont été, à leurs niveaux, des membres très actifs du groupe.

– (1972), *La experiencia boliviana*, CINE CUBANO, 76/77, 1-15.

– (1974), *La busqueda de un cine popular*, CINE CUBANO, 89/90, 61-64.

(Une traduction française de A. Grumucio-Dragon et R. Grelier a été publiée dans le no 295 de IMAGE ET SON: pp. 33-36.)

SOLANAS, F. et GETINO, O. (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Dérives, 3/4, 1976, *Cinéma arabe, cinéma dans le Tiers-Monde, cinéma militant.*

Jean Jonassaint,
Montréal, 22 juin 1978.

P.S.: Je tiens à remercier Chantal Nault pour le soutien technique qu'elle a apporté à l'élaboration de ce texte: ses nombreuses traductions de l'espagnol m'ont été fort utiles.