



HAL
open science

Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío : repenser l'identité cubaine

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío : repenser l'identité cubaine. *Nuevo mundo Mundos Nuevos*, 2010, 10.4000/nuevomundo.59613 . hal-04648034

HAL Id: hal-04648034

<https://hal.science/hal-04648034>

Submitted on 15 Jul 2024

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.



Nuevo mundo mundos nuevos

Nouveau monde mondes nouveaux - New World New

Worlds

Questions du temps présent | 2010

Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío : repenser l'identité cubaine

Nancy Berthier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/59613>

DOI : [10.4000/nuevomundo.59613](https://doi.org/10.4000/nuevomundo.59613)

ISSN : 1626-0252

Éditeur

Mondes Américains

Ce document vous est fourni par Casa de Velázquez



Référence électronique

Nancy Berthier, « Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío : repenser l'identité cubaine », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 10 mai 2010, consulté le 15 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/59613> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.59613>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Cinéma et récit d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío : repenser l'identité cubaine

Nancy Berthier

- 1 Sorti en décembre 1993 à La Havane, *Fresa y chocolate*, réalisé par Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío, s'est rapidement imposé comme l'un des films les plus populaires de l'histoire du cinéma à Cuba. Il a également connu un immense succès public et critique en dehors du pays, qui lui a valu de très nombreuses récompenses, dont une nomination aux Oscars, une première pour le cinéma cubain. Adapté du récit littéraire de Senel Paz, *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, *Fresa y chocolate* dresse le portrait croisé de David, jeune militant des Jeunesses communistes et de Diego, homosexuel en rupture avec le régime, dont les relations offrent la matière à une réflexion sur la tolérance. Tomás Gutiérrez Alea, alors atteint d'un cancer dont il sait qu'il lui sera fatal et secondé par Juan Carlos Tabío, propose un véritable film-somme, dans lequel il prolonge les principales préoccupations de son oeuvre antérieure, tout en radicalisant son esprit critique, et au sein duquel il livre sa vision de la culture et, partant, de l'identité cubaine¹.
- 2 Le film se présente sous la forme d'un récit d'apprentissage dans lequel non seulement le jeune communiste, David, s'ouvre à l'espace socio-culturel, nouveau pour lui, de la marginalité, mais où aussi son maître, Diego, apprend, à l'inverse, l'exercice difficile d'une tolérance qu'il défend mais qu'il ne pratiquait alors que « jusqu'à un certain point » (*Hasta cierto punto* est le titre éloquent de l'un de ses films). L'objectif politique de ce film phare du cinéma cubain des années 90 est clair : dans cette oeuvre testamentaire, le cinéaste qui avait défendu et soutenu la Révolution cubaine démontre que tout dialogue est fondé sur un double apprentissage, nécessaire tant pour ceux qui sont « dentro » et, à l'inverse, pour ceux qui se trouvent « afuera », dans une négation subtile de la fameuse maxime de Fidel Castro : « Dentro de la revolucion todo ; contra la revolucion, nada ».

- 3 *Fresa y chocolate*, son avant-dernier opus, réalisé en 1993, prend sens dans un contexte de production particulier, celui des années 90, où la Révolution cubaine connut la plus grave crise de son histoire –économique puis idéologique–, conséquence de la chute du mur de Berlin en novembre 1989. Ce contexte ne laisse pas insensible Tomás Gutiérrez Alea, et ses deux derniers films, *Fresa y chocolate* (1993) et *Guantanamera* (1995), en sont les fruits. La crise ouverte à Cuba suscite en lui des interrogations sur le sens profond de la Révolution cubaine. Si son attachement à cette dernière est resté indéniable tout au long de la période, il a cependant toujours exercé son sens critique dans ses fictions et s'est attaché à ne pas céder à un triomphalisme réducteur. Au début des années 90, son esprit critique se radicalise. En proie à un sentiment d'irréversibilité, le cinéaste met à profit son avant-dernière fiction pour léguer à la postérité sa vision désenchantée de la Révolution. Néanmoins, ce film testamentaire ne cède point pour autant au pessimisme. En choisissant comme fil narratif le récit d'apprentissage, le cinéaste propose une redéfinition identitaire du pays qui intègre, tout en la dépassant, la Révolution.
- 4 *Fresa y chocolate* renvoie au modèle du récit d'apprentissage qui, sous diverses appellations –roman pédagogique, roman d'éducation, roman d'apprentissage, roman de formation– et avec des modalités diverses, en fonction des époques, se fonde sur une structure universelle : un protagoniste inexpérimenté, placé face à une série d'épreuves (de diverses natures, physiques, intellectuelles ou psychologiques), fait l'expérience d'un apprentissage, grâce à un initiateur (ou plusieurs), ce qui conduit à sa transformation, au terme du récit. A travers le récit d'apprentissage, le processus individuel d'intégration à une société donnée (ou, plus rarement, de rejet de cette dernière) mis en place permet aux auteurs d'en brosser un portrait, plus ou moins détaillé, selon les époques, d'en faire apparaître les valeurs et parfois, de les questionner. Dans *Fresa y chocolate*, le récit d'apprentissage, à partir de cette structure élémentaire, adopte cependant une forme complexe.

David, le protagoniste

- 5 Le film de Tomás Gutiérrez Alea s'articule autour de l'histoire de David, présent dès les premières séquences qui mettent en scène la fin de sa relation amoureuse avec Vivian. Le film s'engage donc sur un échec sentimental, qui laisse le protagoniste désemparé et dans une situation d'attente, la fin de son histoire avec Vivian ayant laissé un grand vide dans son existence. *Fresa y chocolate* sera le récit de sa progressive transformation.
- 6 A première vue, David ne correspond pas au modèle du protagoniste inexpérimenté: il n'est ni un enfant ni un adolescent ne connaissant rien à la vie. Au contraire, cet étudiant en Sciences politiques est engagé dans une carrière universitaire bien précise, censée déboucher sur un projet d'avenir. Membre des jeunesses communistes, il est pleinement intégré au processus révolutionnaire de son pays. L'apprentissage de David ne répondra donc pas à un déficit de savoirs, de certitudes, c'est-à-dire, en somme, d'identité. D'ailleurs, tout au long d'une bonne partie du film, il ne cesse de proclamer les valeurs de cette dernière. Lors de ses conversations avec Diego, il défend fermement ses positions hétérosexuelles. Sur le plan idéologique, il affirme avec conviction son identité révolutionnaire : « Soy materialista dialéctico ». Il argumente en faveur d'une révolution qui lui a donné précisément les moyens de trouver une voie dans la vie à partir de son ascension sociale, et de ne pas être handicapé par ses origines sociales de fils de paysan. C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'il acceptera sans hésiter la suggestion de son camarade

Miguel de mener une enquête à propos de Diego, qui représente l'opposé de toutes ses valeurs, tant sur le plan individuel, en sa qualité d'homosexuel, que politique, en raison de ses positions dissidentes vis-à-vis de la Révolution, ou religieux. L'ingénuité de David, loin d'être le résultat d'un défaut de savoirs, est en réalité liée à son extrême inverse, un excès de certitudes, et c'est précisément par rapport à cela que se fera son apprentissage. L'échec de sa relation avec Vivian, qui trahit sa conception romantique du mariage en épousant un homme qui lui assurera des conditions d'existence confortables, entraîne la première condition de la remise en question de ses certitudes. Mais ce n'est qu'au terme de sa rencontre avec son initiateur, Diego, qu'elles s'ébranleront peu à peu. L'apprentissage de David sera dès lors synonyme d'une certaine forme de « désapprentissage ».

Diego, l'initiateur

- 7 Diego, l'initiateur de David, est également celui par qui va être mis à l'épreuve le jeune homme. Leur première rencontre, dans les jardins du glacier Coppelia, est placée sous le signe du défi. Au nom de ses valeurs, David rejette d'emblée Diego, ce qui se traduit par la volonté de ne pas partager sa table, avant qu'il ne se ravise en voyant, à la table d'à côté, Germán, l'amant de Diego. Fermé, le jeune homme se mure dans le mutisme tandis que Diego lui parle, et la caméra insiste, par divers plans rapprochés épaulés, sur son regard réprobateur. Quand il prend enfin la parole, c'est sur un ton agressif et avec des formules négatives : « yo no voy a casa de quien no conozco », « no tengo ganas de hablar », puis « no soy yo », à deux reprises. Il fait passer ostensiblement son carnet des Jeunesses communistes d'une poche de sa chemisette à l'autre afin de signifier à son interlocuteur qu'ils n'appartiennent pas au même monde. L'arme utilisée par Diego dans cette première mise à l'épreuve de David est la provocation : divers plans rapprochés mettent en relief ses manières ostentatoirement effeminées. Il le provoque par ailleurs en lui montrant des livres censurés, *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa et *Campos de Nijar* (1954) de Juan Goytisolo et en se moquant de lui : « sólo puedes leer los libros que te autorizan en la juventud ». L'invitant chez lui pour lui montrer d'autres ouvrages interdits, il lui lance un premier défi. Ce n'est cependant que sous le prétexte de lui montrer des photos de lui alors qu'il interprétait le personnage de Torvaldo dans *Casa de muñecas* (*Une maison de poupée*, pièce de Henrik Ibsen) qu'il parviendra à vaincre la résistance du jeune homme, ouvrant la voie à un long processus d'apprentissage.
- 8 Le spectateur peut deviner, à travers la mise en scène, qui fait apparaître le personnage de Germán à proximité des protagonistes, ce que David ne sait pas, à savoir que sa première mise au défi par Diego n'est que le résultat d'un simple pari avec son amant. A la fin du film, l'intellectuel avouera à David que son intention était de prouver à Germán qu'il était capable de le faire venir chez lui pour le séduire. Lors de la première séquence mettant en scène les deux hommes dans sa « tanière » (« guarida »), l'objectif de Diego est de tacher sa chemise pour pouvoir exposer au balcon ce « trophée de chasse », à l'intention de Germán. Il n'en reste pas moins que le « loup » a su faire entrer sa proie dans sa tanière et ébranler, ce faisant, l'un des principes de David (« yo no voy a casa de quien no conozco »), en révélant la vulnérabilité. Dès lors, le processus d'apprentissage de David va se fonder sur la révélation progressive de la fragilité d'une identité qui s'est élaborée à partir de certitudes acquises aveuglément.

L'espace de l'initiation : la Guarida

- 9 La quatrième séquence du film fait découvrir au spectateur, à travers le regard de David, ce qui s'imposera dès lors dans le film comme l'espace de prédilection de l'apprentissage, la « guarida ». A partir de là, 18 séquences du film (sur 49) se dérouleront dans ce lieu, les plus longues et les plus décisives, d'un point de vue dramatique, occupant à elles seules presque les deux tiers du récit (60mn 20s sur un total de 105mn 49s). Plus de la moitié d'entre elles mettent en scène uniquement Diego et David, qui conversent.
- 10 Le fait de situer une partie considérable du film dans l'espace intérieur du petit appartement de Diego, réduit en outre, la plupart du temps, à une seule pièce, le salon, aurait pu s'avérer très anti-cinématographique en raison d'un manque de variété spatiale et d'une limitation de l'action. Néanmoins, le cinéaste a conçu l'espace de la « guarida » comme un véritable « lieu », au sens anthropologique du terme, ainsi défini par Marc Augé : « simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe »². Les lieux anthropologiques sont dotés d'une dimension identitaire « parce qu'ils ont été investis de sens, et que chaque nouveau parcours, chaque réitération rituelle en conforte et en confirme la nécessité »³. La « guarida » n'est pas seulement l'espace de vie de Diego mais aussi et surtout l'espace de son identité, élaborée par les strates successives de son existence. Et ce, à l'inverse de la chambre d'étudiant de David, sorte de « non-lieu » à l'impersonnalité monotone.
- 11 La « guarida » se situe dans un édifice qu'on peut déjà considérer comme un lieu anthropologique, investi d'une histoire et d'une identité. Les cinéastes ont utilisé, pour cet espace, le décor réel d'un ancien hôtel. Son entrée, dotée d'un élégant escalier qui renvoie à une splendeur passée, est également investie d'une série de signes qui marque l'appartenance des lieux à la société révolutionnaire : un panneau, sur lequel on distingue des photographies de José Martí et de Che Guevara, puis une grande fresque avec Camilo Cienfuegos et le drapeau cubain. Un peu plus loin, dans la montée de l'escalier, on peut lire le titre d'un texte signé Fidel : « Decimos Patria o muerte ». C'est le lieu de l'identité sociale officielle, qui se caractérise par la présente vigilante de tout un voisinage prêt à y repérer les éventuelles déviances. Lors de l'arrivée dans l'immeuble de Diego et de David, ils rencontrent pour la première fois la voisine Nancy, « la de vigilancia » et se cachent sous l'escalier pour éviter de la rencontrer tandis qu'elle chantonne une chanson dont on entend quelques paroles : « porque perjudico tu reputación ». Ce lieu renvoie à l'une des particularités de la société cubaine, fondée sur un contrôle étroit de la vie privée des citoyens, censée se conformer aux principes révolutionnaires, à travers, en particulier, les CDR (Comités de Défense de la Révolution), organisation de masse créée en 1960 dont la vocation première était de débusquer toute activité contrerévolutionnaire.
- 12 La « guarida » de Diego, bien que située dans un immeuble étroitement contrôlé, ne correspond pas aux référents identitaires qu'il véhicule. Elle en constitue même l'exact opposé. Cela étant, son voisinage ne semble guère plus orthodoxe que lui : Nancy pratique le marché noir dans son appartement et s'adonne à des rites de *santería*. C'est elle qui a appris à Diego à mettre de la musique pour couvrir ses paroles : « y a ella se lo enseñó uno de la seguridad », précisera-t-il à David. Par ailleurs, la présence d'un lapin, puis d'un cochon, entre les mains de voisins laissent supposer que d'autres se livrent également à des activités illicites. Mais il s'agit là de l'une des manifestations de ce que les Cubains ont, avec le temps, baptisé la « double morale », consistant à tenir un double discours en

fonction des circonstances. En revanche, dans le cas de Diego, il en va tout autrement. L'intellectuel ne tient pas de double discours et ne cherche pas à sauvegarder les apparences, ce qui le contraindra d'ailleurs, à la fin du film, à l'exil.

- 13 Si l'espace de la « guarida » se construit, au sein de l'immeuble, comme un véritable jardin secret, dans lequel, se plaît-il à dire à David, « no se recibe a todo el mundo », c'est parce qu'il tient à y préserver une identité qui relève d'une intimité que ne partagent pas ses voisins, ni la société qu'ils incarnent. Contre l'oeil omniprésent des CDR, Diego a narquoisement placé sur sa porte d'entrée l'image d'un autre oeil protecteur, sous lequel est inscrit « Te estoy velando », et qui renvoie, comme le fer à cheval qui est accroché au-dessous, à des pratiques superstitieuses destinées à porter chance ou protéger du mauvais sort. Lors de la première visite de David, Diego accepte de ne pas fermer sa porte et déclare avec ironie : « así les facilitamos la labor a los vecinos ». Et lorsqu'il propose de mettre de la musique, sous prétexte que « así los vecinos no oyen lo que hablamos », c'est en fait plutôt pour faire partager à David ses goûts musicaux. D'ailleurs, il n'en met pas lors de sa violente altercation avec Germán au sujet des problèmes suscités par l'exposition de ses oeuvres ni lorsque Miguel vient lui demander de signer une lettre pour que David soit expulsé de l'université. Il ouvre même en grand les deux battants de sa porte d'entrée pour lui prouver qu'il n'a pas peur du scandale. Et lors de l'une de ses conversations avec David, la musique diégétique, présente au départ, s'est arrêtée et Diego ne se soucie pas de la remettre lorsque le dialogue dégénère en dispute. La voix hors champ de Nancy, qui l'appelle de sa fenêtre, fait bien apparaître la porosité sonore de l'appartement. La « guarida » n'est donc pas vraiment le lieu où Diego cache son identité, mais celui où il la cultive et la protège. En ce sens, elle constitue un monde à part, en marge de la société révolutionnaire. Celui-ci est le refuge d'une idée alternative de la cubanité soigneusement entretenue par Diego, un véritable sanctuaire que David va découvrir tout au long du film.
- 14 Cet espace se caractérise par une prolixité et une diversité qui permettent au réalisateur d'éviter la possible monotonie d'un environnement en huis clos. L'appartement de Diego est rempli du sol au plafond, et même encombré lorsque les imposantes statues de Germán y sont déposées. D'innombrables objets y sont accumulés et le saturent. À l'instar de David, ce n'est qu'au fil des séquences que le spectateur pourra en identifier un certain nombre, une perception exhaustive de l'ensemble étant quasiment impossible. La décoration exubérante de l'appartement se compose de nombreux objets hétéroclites, qui fonctionnent comme autant de référents identitaires pour Diego. Dans la version du scénario publiée, Senel Paz et Gutiérrez Alea ont décrit cet espace comme un « espacio único, desordenado y extravagante en el juicio de David, pero a la vez fascinante. [...] Pero todo es un aparente desorden, allí cada cosa tiene su lugar y su significado »⁴.
- 15 Cependant, la mise en scène invite le spectateur à accorder une importance spécifique à certains objets, et précisément, à saisir le sens d'un ensemble a priori disparate. C'est d'abord à travers le cadrage que Gutiérrez Alea nous les fait découvrir : soit la caméra s'arrête sur eux, par des plans rapprochés souvent justifiés par le regard de David, qui les observe; soit ils apparaissent à l'arrière-plan, derrière les personnages, grâce à la profondeur de champ. Quoi qu'il en soit, ils sont omniprésents à l'image et très vite, le spectateur est conduit à vouloir les identifier. Cette identification peut être également prise en charge par les personnages eux-mêmes, à travers les dialogues. Nous apprenons ainsi, en même temps que David, que le fauteuil qui trône dans les lieux est, pour Diego, le « fauteuil de John Donne », c'est-à-dire celui dans lequel il lit son auteur de prédilection.

A propos de l'une des photographies accrochées au mur, que David croit être une quelconque photo de famille, Diego précise que c'est celle de José Lezama Lima, « uno de los grandes escritores de este siglo, un cubano universal ».

- 16 Dans le scénario, l'un des murs de la « guarida » est désigné comme « el Altar cubano », présent bien sûr dans le film, et sa description nous guide sur l'interprétation à donner à cet appartement dans sa relation identitaire à Diego : « No está dedicado a dioses sino al Arte, a la Nacionalidad, a la Cubanía. Lo componen los más diversos motivos relacionados con la cultura cubana entendida en su más profundo sincretismo de lo africano y lo español, lo culto y lo popular »⁵. L'utilisation du terme « Altar » renvoie au caractère sacré, non seulement du mur du fond, mais aussi de l'ensemble. Cette décoration n'a rien de « décoratif », mais renvoie à un système de valeurs qui configure la cubanité au sens où l'entend Diego. Cette cubanité est avant tout culturelle et se fonde sur la présence d'artistes cubains très divers : des écrivains, comme José Martí (1853-1895), José Lezama Lima (1910-1976) ou Virgilio Piñera (1912-1979), des peintres, comme Servando Cabrera Moreno (1923-1989) dont un immense tableau érotique orne l'un des murs, ou des sculpteurs, comme Esterio Segura (1970), qui a été chargé d'exécuter les statues de Germán. Le ballet y est également représenté, avec une paire de chaussons de danse, tout comme la musique, présente non seulement sur la bande image, sous la forme de pochettes de disques, mais également sur la bande son qui fait entendre des airs de Ernesto Lecuona (1895-1963), Ignacio Cervantés (1847-1905) ou Pablo Milanés (1943). La culture d'élite y côtoie la culture populaire : un petit autel est dressé, à gauche de la porte d'entrée, pour une statue de la Virgen de la Caridad del Cobre, la patronne de Cuba, qui renvoie, dans la *santería*, à Ochun, l'un des principaux Orishas. Les référents culturels de Diego sur lesquels l'accent est mis dans la mise en scène privilégient des figures problématiques de la culture cubaine post-révolutionnaire, comme Lezama, Piñera ou Milanés, qui ont été longtemps mis à l'index. De même, les pratiques religieuses de Diego (la religion catholique, tout comme la *santería*) renvoient à des interdits du régime. Ce n'est en effet qu'avec la visite du pape Jean-Paul II, en 1998, que la position des autorités s'est assouplie vis-à-vis des pratiques religieuses à Cuba. L'un des rares auteurs qui se soustrait à cette règle est José Martí, l'« apôtre de la Révolution », qui figure en bonne place dans son « altar ». Synchrétique, Diego n'hésite pas à revendiquer cette figure tutélaire de la culture cubaine (la figure de José Martí est revendiquée à la fois par la Révolution et par la diaspora cubaine). C'est d'ailleurs une citation de lui, inscrite sur le tableau du CDR8 situé à côté de la boîte aux lettres où il glisse ses lettres de protestation à propos de l'exposition de Germán, qui lui donne le courage de le faire : « Los débiles respeten, los grandes adelante : ésta es una tarea de grandes ». En somme, l'identité cubaine alternative que Diego cultive est fondée sur une attitude non discriminatoire, qui s'efforce de réintégrer en particulier ce que les gardiens du temple de la Révolution ont écarté.
- 17 Les références de l'intellectuel s'ouvrent par ailleurs à la culture étrangère qu'il récupère, dans une même volonté synchrétique : le poète anglais John Donne, la chanteuse lyrique d'origine grecque Maria Callas, le poète égyptien Constantin P. Kavafis, l'actrice nord-américaine Marilyn Monroe, le cinéaste autrichien exilé aux Etats-Unis Billy Wilder, tout comme le whisky, la « bebida del enemigo », le thé anglais ou la porcelaine de Sèvres, s'intègrent au « panthéon » personnel de Diego. Ce dernier acceptera d'y ajouter quelques symboles de la culture officielle, le bracelet du 26 juillet, une photographie du Che et une autre de Fidel Castro, que David accroche à l'« Altar cubano » en déclarant : « ¿No forman

parte de Cuba ? ». Quoi qu'il en soit, sa conception de la culture ne connaît pas de frontières et surtout, est « omnicomprehensiva », selon le terme employé très justement par Carlos Campa Marcé⁶. Si les réalisateurs ont choisi d'en mettre en scène la variété et la prolixité, c'est précisément pour l'opposer à la culture officielle dans laquelle, comme l'a souligné Diego, on ne lit que ce qu'autorise le Parti. L'une des actions secondaires du film, l'affaire de l'exposition de statues de Germán, fournira à Diego l'occasion de vilipender à plusieurs reprises la culture officielle, qui confond propagande et art: « Para no pensar, tienen la televisión, los periódicos y todo lo demás ». Une exposition critique qui, selon les informations recueillies par Miguel, pourrait leur faire encourir de dix à quinze ans de prison.

- 18 A travers le panthéon personnel du personnage de Diego, Tomás Gutiérrez Alea et son scénariste, Senel Paz, dénoncent de toute évidence la manière dont la culture a pu être instrumentalisée à Cuba depuis 1959. La culture, au même titre que l'éducation et la santé, avait figuré en très bonne place dans l'échelle des priorités de la Révolution. Mais ce, « hasta cierto punto » : dès 1961, dans son discours connu sous le nom de « Palabras a los intelectuales », Fidel Castro avait défini les limites de l'art révolutionnaire, en particulier avec la phrase célèbre : « Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada ». S'il est indéniable que la culture cubaine a connu, depuis 1959, un enrichissement considérable, que l'essor du cinéma cubain suffirait à illustrer, il n'en reste pas moins que la liberté d'expression a souvent été limitée et que, par ailleurs, les Cubains n'ont pas eu un libre accès à toute la culture.
- 19 C'est au cours des années 70 que, dans un contexte de rapprochement avec l'Union soviétique, la culture cubaine fut la plus marquée par le sectarisme. Au début de la décennie, le poète Heberto Padilla, suite à la publication d'un recueil de poèmes très critique, *Fuera de juego* (1968), fut emprisonné, puis contraint de faire son autocritique publique. L'accès à la culture, tout comme la création artistique, furent sévèrement contrôlés, surtout à l'issue du Premier Congrès National sur la Culture et l'Éducation de 1971 qui envisagea en outre les « desviaciones homosexuales » comme des formes de « patología social ». Dans *Fresa y chocolate*, quelques indices invitent à penser que le réalisateur a situé le cadre temporel de la fiction à la fin des années 70. Le plus évident d'entre eux est le documentaire que Miguel et David regardent à l'université, sur les conséquences de la fuite du dictateur Somoza aux États-Unis, après la victoire du Frente Sandinista de Liberación Nacional au Nicaragua, en juillet 1979. Ce choix a été motivé par la volonté, de la part des réalisateurs, de situer l'action du film à un moment de durcissement du régime, largement condamné depuis, y compris à Cuba. Il s'agissait d'une stratégie délibérée visant à aborder des problèmes anciens, des « erreurs » de la Révolution, réparées depuis. Au-delà du domaine strict de la culture, cette périodisation, par rapport à la répression de l'homosexualité dans le pays, permettait également d'aborder une question relevant a priori aussi de l'histoire ancienne. En effet, avant les événements de Mariel, en 1980, au cours desquels de nombreux homosexuels choisirent l'exil, comme Reinaldo Arenas, l'homosexualité, assimilée à toute une série de comportements considérés comme « déviants » ou « associaux », fut sévèrement contrôlée et réprimée. Alea déclarait à propos de ce déplacement temporel : « 1979 represents the end of a historical period, because the Mariel boatlift occurred in 1980, and that caused many things to change »⁷.
- 20 En même temps, d'autres signes, dans le film contredisent cette possible périodisation, par exemple la présence d'un cochon dans l'immeuble de Diego, qui renvoie sans

hésitation à la société des années 90 ou l'état de décrépitude avancée des édifices de La Havane. Jorge Yglesias, à partir d'une analyse des marquages temporels dans le film, met en évidence le fait que le cinéaste a en réalité joué sur plusieurs niveaux de temporalité produisant un subtil effet de « *confluencia de tiempos* »⁸ qui en fait autorise plusieurs niveaux de lecture. Si l'on analyse la fiction à partir d'un ancrage dans les années 90, la dénonciation, par les cinéastes, du sectarisme officiel, à la fois en matière de culture et par rapport à la question de l'homosexualité, prend dès lors une valeur nouvelle. Le film stigmatise une situation non résolue.

L'objet de l'initiation

- 21 Dans la « *guarida* », l'espace de l'apprentissage de David, le jeune homme, au contact de Diego, découvre un univers nouveau pour lui, qui finira par ébranler ses certitudes et en révéler la fragilité. Mais il lui faudra accomplir tout un itinéraire pour, à la fin du film, enfin devenir un « *homme nouveau* », non pas dans le sens guévariste, mais dans une acception plus humaniste. L'homme nouveau que sera David au terme du processus d'apprentissage, désormais libéré de son dogmatisme de jeunesse, sera alors capable de poser un nouveau regard sur le monde, et d'accepter l'altérité. Ce processus, difficile, complexe, non linéaire, se fera par petites touches, suivant des étapes enregistrées au fil des séquences. Ce n'est que lors de la toute dernière séquence que l'« *abrazo* » entre les deux hommes, tant rêvé par Diego, matérialisera à l'écran la métamorphose de David. Ce n'est pas un hasard si cette image a été choisie pour la promotion du film. Pour l'affiche cubaine, Ernesto Ferrand en a retenu la substantifique moëlle : deux mains blanches sur fond noir, qui ensèrent un corps invisible. Par-delà son sens strictement narratif, cette image de l'« *abrazo* » dégageait à l'évidence une intention politique. L'avenir politique de l'île ne devait-il pas se fonder sur ce sens de la réconciliation et sur l'idée centrale d'une vision « *omnicomprensiva* » de la nation rendant possible le dialogue entre tous les acteurs de la cubanité ?
- 22 Dans le cas de David, l'objet de son apprentissage aux côtés de Diego se déploie dans trois directions : culturelle, politique et sexuelle. Sur le plan culturel, le jeune homme prend conscience progressivement de son ignorance, que Diego comble, petit à petit, en lui faisant découvrir ses artistes de prédilection figurant dans le panthéon de la « *guarida* », et en particulier des Cubains dont il ignorait l'existence, comme l'écrivain Juan Clemente Zenea, ou comme le musicien Ignacio Cervantés, et qui permettent à David de s'ouvrir à une vision nouvelle de la cubanité. La vision que Diego a de la culture ne s'adresse pas seulement à l'esprit mais aussi au corps : elle est fondée sur une sensualité qui tente de mettre en éveil, chez son élève, la plupart des cinq sens. L'ouïe, tout d'abord : lors de sa découverte du musicien Ignacio Cervantés, David semble plongé dans une profonde extase. L'une des séquences d'apprentissage les plus belles du film, concernant le sens de la vue, se déroule exceptionnellement à l'extérieur de la « *guarida* », dans les rues de La Havane, où Diego fait découvrir à David la beauté d'une ville que, jusque-là, il arpentait sans véritablement la voir : « *Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo. Todavía es tiempo de ver cosas antes de que se derrumbe* », déclare Diego. Dans cette séquence, la caméra s'arrêtera sur divers aspects de la ville, en plan rapproché ou en plan d'ensemble, qui en révéleront la majesté mélancolique, soulignée par les accords d'un doux air de piano en musique off : de l'imposant patio du Palais des Capitanes generales (Plaza de armas) aux ruines d'un édifice démoli, en passant par des terrasses ensoleillées

où sèche du linge. Cette séquence constitue un vibrant hommage des réalisateurs à Alejo Carpentier qui, dans *La ciudad de las columnas*, avait livré l'une des plus belles déclarations d'amour à la ville. Elle renvoie par ailleurs à la véritable fascination de Tomás Gutiérrez Alea pour sa ville, et son mode de représentation correspond à la dimension testamentaire du film : «La Habana es una ciudad deslumbrante. [...] Y cuando recorriamos sus calles en busca de locaciones, sufríamos inevitablemente por el recuerdo de una maravilla irrecuperable. De alguna manera quisimos llevar esta impresión al filme»⁹. L'éveil à la vue de David est mis en relief par les nombreux plans qui filment son regard admiratif. Dans l'avant-dernière séquence du film, c'est depuis les hauteurs de Casablanca, aux pieds de la statue du Christ, érigée en 1958, que les deux amis s'extasieront de nouveau sur la ville. Outre la perspective que l'endroit offre sur la ville, celui-ci, d'une haute valeur symbolique, n'a évidemment pas été choisi au hasard. Le toucher est également l'un des sens que David sera amené à reconsidérer, dans sa relation avec David : l'« abrazo » final, que le jeune homme accepte d'accorder à celui qui est devenu son ami, est le résultat d'un long apprentissage, tout au long du film, à partir d'une forte répugnance initiale. Enfin, le sens du goût, conjugué à l'amour de la littérature, est mis à l'honneur dans l'une des séquences d'initiation centrale du film : le repas lezamien, inspiré par *Paradiso*, « la más gloriosa novela que se escribió jamás en esta isla », selon Diego, et dont il lui offre une édition dédicacée par son auteur, José Lezama Lima. En compagnie de Nancy, et après un repas plantureux copié sur celui qu'offre Doña Augusta à ses invités au chapitre VII, les deux hommes trinquent à l'amitié. A travers cette séquence, les cinéastes ne se contentent pas de rendre un hommage appuyé à l'un des plus grands auteurs de la littérature cubaine, un homosexuel croyant dont le roman, publié en 1966 à Cuba, fit scandale et qui, à l'écart de la culture officielle, vécut en quarantaine, reclus dans sa maison jusqu'à sa mort en 1976 (sa figure a été largement réhabilitée depuis à Cuba). Ils pointent également une esthétique fondée sur une vision syncrétique de la culture cubaine, ainsi que sur un sens de la provocation qui, déjà fortement présents dans le récit de Senel Paz, constituent un modèle pour leur film.

- 23 Etant donné la nature de certaines références incluses dans la « guarida », l'initiation de David n'est pas simplement culturelle mais également politique. Diego lui permet d'acquérir de nouveaux savoirs, par-delà ses préjugés initiaux en sa qualité de membre des Jeunesses communistes. La culture qu'il lui transmet, et qui comporte nombre d'auteurs interdits ou tout simplement oubliés, libère sa pensée. C'est ainsi qu'il pourra accomplir le pas le conduisant à accepter l'homosexualité de Diego et à la respecter, alors que, jusqu'à une étape très avancée de son apprentissage, il continuait à la considérer comme anormale et fondamentalement antirévolutionnaire. Le problème de l'homosexualité dans le film, ainsi abordé, va bien au-delà d'une simple revendication des droits de l'homosexuel et *Fresa y chocolate* n'a rien d'un film « gay » militant. A travers lui, les auteurs défendent de façon vibrante l'acceptation de la différence, quelle qu'elle soit et, au fond, de l'imperfection : « Nadie es perfecto », déclare David à la fin du film, reprenant la réplique finale du film *Some like it hot* dont l'affiche est accrochée sur la porte d'entrée de la « guarida ».
- 24 D'ailleurs, le processus d'apprentissage dans *Fresa y chocolate* est, d'une certaine manière, réciproque, et l'une des caractéristiques du film comme récit d'apprentissage est précisément lié au fait que l'initiateur va, à son tour, faire l'objet d'une forme d'initiation. Le principe de tolérance s'applique également à Diego qui, au cours du film, certes cherche à transformer David, mais va devoir aussi apprendre à respecter ses différences.

« ¿Sabes cómo me llaman mis enemigos ? », demande-t-il à David dans l'une des dernières séquences, « la loca roja, como últimamente sólo me dedicado a ti ». L'expression « loca roja », en cette fin de film, marque bien le chemin parcouru par l'intellectuel qui, au départ, n'avait abordé David que par simple jeu. La séquence finale sera l'occasion pour lui de revenir sur cet épisode dans lequel il ne s'est pas comporté des plus noblement et de faire ses aveux au jeune homme. Au cours du film, si Diego, à plusieurs reprises, s'emporte contre les préjugés de David, il ne cesse de souhaiter sa présence. Certes, c'est un évident sentiment amoureux qui motive son désir. Mais il va justement apprendre à le réprimer et à le transformer en simple amitié –ou amour platonique–, par respect pour le jeune homme. Lorsque David, éploré par le départ de Vivian, s'est endormi sur le canapé de la « guarida », après avoir noyé son chagrin dans l'alcool, Diego observe, dans une courte scène muette le torse dénudé de David. La caméra épouse son regard, qui se promène jusqu'à la naissance de son sexe. Mais il ne cède pas à la tentation et recouvre pudiquement l'objet de son désir, tandis que son visage, filmé en plan rapproché, laisse transparaitre son émotion. Il ira beaucoup plus loin dans le respect de sa différence puisque c'est sur son initiative que David connaît sa première expérience sexuelle, de nature hétérosexuelle, avec la voisine, Nancy, juste après le repas lezamién. Le fait que cette recontre, téléguidée par lui, se déroule dans son propre lit, contribue, d'une certaine manière, à l'y associer. Il n'en reste pas moins que sa façon de s'effacer de la vie sentimentale de David au profit de l'amitié marque bien son respect pour le jeune homme, qu'il n'a pas cherché à convertir à toute force à l'homosexualité.

- 25 De même, c'est Diego qui pousse David à assumer sa véritable vocation, l'écriture. Certes, il critique sévèrement certains aspects du manuscrit *Plaza sitiada*, que le jeune homme a, après maintes hésitations, choisi de lui confier. Il y stigmatise en particulier tous les travers qui, hérités de sa culture de militant des Jeunesses communistes, en rendent la lecture indigeste : « no hay vida, sólo consignas. Lo único que te faltó fue poner mujik en lugar de guajiro ». À travers ses remarques, le spectateur peut déceler la marque, dans le récit de David, du réalisme socialiste, qui, sous Staline, mettant l'art au service de la politique, avait entraîné une vague de créations stériles et stéréotypées. Ce courant, qui ne fut pas sans en tenter certains à Cuba, fut vigoureusement combattu par Alea. Mais le rejet par Diego du réalisme socialiste, qui fait écho à celui du réalisateur du film, ne le conduit pas à condamner sans autre forme de procès la prose de David : « [...] talento tienes. Entre la hojarasca, brillan pepitas de oro ». Il lui proposera même de l'aider à trouver sa voie : « has dado con el maestro indicado », et c'est à partir de cette séquence que commencera la phase la plus active de l'apprentissage de David, avec la promenade dans les rues de La Havane.
- 26 Au bout du compte, la forme d'apprentissage réciproque que connaissent les deux protagonistes du film est parfaitement illustrée par l'avant-dernière séquence, chez le glacier Coppelía : David prend l'initiative d'un petit jeu de rôles dans lequel il inverse la situation de leur première rencontre, la rejouant en se mettant à la place de Diego et en mangeant la glace à la fraise de celui-ci, symboliquement rattachée à un univers efféminé. La volonté des réalisateurs de concevoir leur récit « en boucle » invite le spectateur à considérer la portée du double itinéraire parcouru par les personnages, qui leur permet, en fin de récit, de pouvoir se mettre à la place l'un de l'autre. C'est ce principe de réciprocité qui, selon Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* (1990), est le fondement d'une véritable connaissance de l'autre. Dans ce cadre, la portée politique du film de Tomás Gutiérrez Alea est indubitable. Le rapport à l'altérité, placé sous le signe de la

compréhension et de la reconnaissance mutuelle et qui est le résultat d'un double phénomène d'apprentissage, renvoie en ultime instance à un autre modèle de société, dans laquelle la seule norme n'est plus celle de l'«homme nouveau», mais d'un « nouvel homme ». *Fraise et chocolat* tente de restituer à l'être humain ce qui lui est ontologiquement propre, la différence, une différence qui, si elle n'est pas vécue sur le mode du rejet, en fait la profonde richesse. On mesure alors toute la dimension critique du message humaniste de *Fresa y chocolate* dans le contexte d'un régime qui a fondé sa rhétorique et a cimenté sa cohésion sociale à partir du rejet de l'autre, considéré comme l'ennemi, à la fois intérieur (le « contre-révolutionnaire ») et extérieur (l'« impérialisme nord-américain »). Dans l'idéologie marxiste, le dialogue est en principe dénué de valeur politique, la notion de conflit de classe l'excluant au profit d'une rupture révolutionnaire radicale. La construction de la société cubaine post-révolutionnaire supposa l'avènement d'un nouveau modèle identitaire s'identifiant exclusivement aux postulats de la Révolution. Le non révolutionnaire devait en être banni. La célèbre phrase de Fidel Castro déjà citée, « Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada », marquait bien les modalités d'un rapport à l'altérité placé sous le signe du rejet (pour/dans/tout versus contre/hors/rien). Si le film se conclut d'une certaine manière comme un échec pour Diego, qui est contraint de s'exiler à la fin du film, ce qui met bien en évidence les limites de ce discours réconciliateur au début des années 90, la figure de David, en revanche, laisse entrevoir l'espoir d'un changement susceptible d'advenir de l'intérieur. Au-delà du sens qu'on peut lui conférer à l'échelle de la fiction, ce positionnement dans *Fresa y chocolate* renvoie de toute évidence à celui de Gutiérrez Alea en tant que créateur au sein de la Révolution cubaine. Il a mis en oeuvre une esthétique qui transgressait les règles de l'équation pour/dans/tout. Restant « dans » la Révolution, il n'observait pas pour autant aveuglément le « pour/tout » mais ce, sans jamais aller jusqu'à franchir, comme son personnage Diego, les limites fatales conduisant au « contre/hors/rien ». Cependant, plus de 15 ans après la sortie du film, cette nouvelle vision de l'identité cubaine restait utopique et le film, bien que sorti sur les écrans cubains, n'a été diffusé à la télévision que très tardivement, en 2007, une diffusion qui, considérée comme un véritable événement, fit couler beaucoup d'encre.

NOTES

1. Sur l'oeuvre du cinéaste, voir Nancy Berthier, *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Paris, Cerf, coll. 7e art, 2005.
2. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 68.
3. *Ibid.*, p. 69.
4. Scénario de *Fresa y chocolate*, *Viridiana*, n° 7, Madrid, mai 1994, p. 22.
5. *Ibid.*, p. 22.
6. Carlos Campa Marcé, *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Fresa y chocolate*, Barcelone, Paidós, 2002, p. 94.
7. Interview publiée dans « *Strawberry and Chocolate, ice cream and tolerance, interviews with Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío* »; *Cineaste*, 21, 1-2, 1995.

8. Jorge Yglesias, texte reproduit dans Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Havane, Arte y Literatura, 2001, p. 150.
 9. Tomás Gutiérrez Alea, *Viridiana*, n° 7, *op. cit.*, p. 120.
-

RÉSUMÉS

Le film *Fresa y chocolate* du cubain Tomás Gutiérrez Alea se présente sous la forme d'un récit d'apprentissage dans lequel non seulement le jeune communiste David, s'ouvre à l'espace socio-politico-culturel de la marginalité, mais où son maître, Diego, apprend aussi, à l'inverse, le difficile exercice d'une tolérance qu'il défendait en ne la pratiquant que jusqu'à un certain point. L'objectif de ce film phare des années 90 est clair : dans cette œuvre testamentaire, le cinéaste qui avait défendu toute sa vie la Révolution cubaine, démontre que tout dialogue se fonde sur un double phénomène d'apprentissage, le seul apte à permettre de repenser l'identité cubaine à la fin du XXe siècle et à engager sur la voie de la réconciliation.

Cuban director Tomás Gutiérrez Alea's film *Fresa y chocolate* appears under the shape of a coming of age narrative in which not only a young communist, David, opens up to the socio-politico-cultural space of marginality, but where his teacher, Diego, also learns, on the contrary, the difficult exercise of the tolerance he defended by practicing it only to a certain extent. The objective of this key movie of the 90s is clear: in this testamentary work, the film-maker who had defended the Cuban Revolution during all his life, demonstrates that any dialogue is based on a double phenomenon of learning, the only way allowing to rethink the Cuban identity at the end of the XXth century and to start on the path of reconciliation.

INDEX

Mots-clés : cinéma, récit d'apprentissage, révolution, Gutiérrez Alea (Tomás)

Keywords : cinema, coming of age, revolution, Strawberry and Chocolate, Tomás Gutiérrez Alea

Palabras claves : Fresa y chocolate

AUTEUR

NANCY BERTHIER

Université Paris-Est LISAA EA 4120. Nancy.Berthier[at]univ-mlv.fr