IdeAs

Idées d'Amérique

7 | 2016

Cinéma et histoire dans les Amériques

Un monument en 24 images par seconde : *El santo de la espada*

Un monumento en 24 imágenes por segundo: El santo de la espada

Um monumento a 24 imagens por segundo: El santo de la espada

A monument at 24 images per second: El santo de la espada

Ignacio Del Valle Dávila

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/ideas/1435>

DOI: 10.4000/ideas.1435

ISSN: 1950-5701

Publisher

Institut des Amériques

Electronic reference

Ignacio Del Valle Dávila, "Un monument en 24 images par seconde : *El santo de la espada*", *IdeAs* [Online], 7 | 2016, Online since 29 June 2016, connection on 20 October 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ideas/1435> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.1435>

This text was automatically generated on 20 October 2022.

Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Un monument en 24 images par seconde : *El santo de la espada*

Un monumento en 24 imágenes por segundo: El santo de la espada

Um monumento a 24 imagens por segundo: El santo de la espada

A monument at 24 images per second: El santo de la espada

Ignacio Del Valle Dávila

Cet article fait partie d'une recherche plus large sur le cinéma historique en Argentine, à Cuba et au Brésil pendant les années soixante et soixante-dix, effectuée dans le cadre d'un post-doctorat en histoire à l'Université de Sao Paulo. Elle a reçu une subvention de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Introduction

- 1 La guerre d'Indépendance est l'un des principaux sujets du cinéma historique argentin des années soixante et soixante-dix. Cependant, seul un film, *El santo de la espada* (Leopoldo Torre-Nilsson, 1970), a été entièrement consacré au principal chef militaire du processus d'émancipation nationale, José de San Martín. Cet article a pour objectif d'étudier les rapports entre la façon dont le héros est représenté dans le film et le projet idéologique conservateur de la dictature auto-proclamée « Révolution argentine » (1966-1973). Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps le contexte cinématographique dans lequel a été produit le long-métrage – caractérisé par une présence marquée de la censure et une certaine dépendance économique des cinéastes vis-à-vis des institutions cinématographiques. Ensuite, nous analyserons les rapports entre œuvre et dictature au niveau de la narration filmique, de la mise en scène et des personnages. Selon notre hypothèse, la représentation que propose Torre-Nilsson du général San Martín synthétise les vertus attribuées aux chefs militaires par la dictature et personnalise fortement le processus de l'Indépendance.

- 2 À la fin des années soixante, le cinéma argentin a été confronté à un durcissement de la censure notamment avec le décret-loi 18019 de 1968. Ces restrictions de la liberté d'expression faisaient partie des politiques de contrôle social et culturel instaurées par la « Révolution Argentine ». Le mot *révolution* doit être compris au sens conservateur : remise en ordre nationaliste et catholique du pays suivie de réformes économiques libérales. Le durcissement de la censure a été accompagné par l'encouragement, de la part de l'Institut national de cinématographie, des productions qui exaltaient les traditions du pays, ses récits fondateurs et l'histoire de grands héros. Évidemment, ces films excluaient une interprétation critique du passé, au profit du renforcement du récit épique et patriotique qui, de manière plus ou moins explicite, faisait de l'armée la garante des valeurs fondatrices de la communauté nationale. À peu près au même moment que le péronisme révolutionnaire, une partie du syndicalisme et d'autres secteurs de la gauche faisaient trembler les bases de la dictature par le biais de grèves, de blocages et de soulèvements – notamment dans la ville de Córdoba en 1969 –, le régime encourageait les monuments audiovisuels sur le passé. Ces films offrent une évocation de certains « moments mémorables » (au sens d'épisodes conservés par la mémoire collective) du passé national qui s'insère dans la tentative de réorganisation conservatrice du pays par la dictature. Dans ce sens, il est possible de les envisager comme des « lieux de mémoire », une tentative, comme le dit Pierre Nora, de « bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses » (Nora P., 1984 : XXXV), tentative soutenue, dans ce cas spécifique, par le discours officiel.
- 3 Au tournant des années soixante et soixante-dix, de nombreuses productions cinématographiques ont été réalisées, que l'on pourrait désigner sous le terme de « cycle historico-fondateur »¹ : *Don Segundo Sombra* (1969), *Juan Manuel de Rosas* (1972), de Manuel Antín, *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971) et la trilogie de Leopoldo Torre Nilsson : *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1971). Ces films, destinés aux salles commerciales, ont attiré les faveurs du public, tandis que le cinéma d'opposition, qui tentait de remettre en cause le capitalisme périphérique argentin et les formes cinématographiques hégémoniques, était, pour sa part, relégué aux circuits clandestins. Il serait sans doute réducteur de considérer ce cycle cinématographique uniquement comme le résultat de l'initiative des autorités, malgré le fait qu'il ait été aidé financièrement. Il s'avère plus pertinent de le voir comme une réponse des producteurs et des cinéastes argentins aux strictes directives culturelles de la dictature. (Lusnich A. L., 2005 : 410). Cela s'explique, en partie, par la dépendance du cinéma aux fonds de financement publics. Cependant, ces films ne sont pas une commande de l'État au sens propre, car les pouvoirs publics ne commandaient pas la réalisation d'œuvres d'art sur des sujets bien déterminés, mais encourageaient la réalisation de films sur certaines thématiques nationales. Les long-métrages du cycle ne sont pas non plus, nécessairement, le résultat d'une affinité idéologique stricte entre cinéastes et gouvernement. Il s'agit plutôt de « spectacles », grand public, qui surgissent d'une stratégie d'adaptation des producteurs et des cinéastes au discours idéologique des autorités. Les producteurs cherchent à faire des films qui peuvent être à la fois bien accueillis par le public et par les autorités – l'enjeu étant de produire des œuvres compétitives sur le marché et de continuer à recevoir le soutien des institutions publiques.
- 4 Nous avons choisi d'analyser *El santo de la espada* (1970) parmi les productions mentionnées plus haut, car il s'agit du seul qui trace le portrait du personnage majeur

des récits fondateurs argentins : José de San Martín, le chef militaire à qui ont été attribués les titres de « père de la patrie » et « Libertador ». De plus, *El santo de la espada* a connu un succès sans équivalent dans l'histoire du cinéma argentin du XXe siècle, du point de vue du nombre d'entrées vendues. D'après Laura Radetich, le film a été vu par 2,8 millions de spectateurs, soit 15 % de la population argentine de l'époque (Radetich L., 2005/2006 : 60, 61).

- 5 À l'époque, de nombreuses écoles ont emmené leurs élèves voir le film en sortie pédagogique (Paladino D. et Maranghello C., 2010 : 37). En avril 1970 le journal *La Prensa* invitait ses lecteurs à aller voir le film avec leurs enfants. Le texte, dans la section « Conseils pour les parents », conjugue patriotisme et enthousiasme :

La película "El Santo de la Espada", que acaba de mostrarse al público, ofrece, aparte de sus valores artísticos, una contribución interesante y bien encarada en pro de la memoria del general San Martín [...]. El culto al padre de la Patria reviste para los niños un candor y una preferencia ejemplares, base sentimental del concepto histórico que el estudio y la reflexión madurarán con los años (*La Prensa*, 1970).

- 6 Cela laisse supposer qu'il a joué un rôle de premier ordre dans la construction d'un imaginaire autour de San Martín et de l'Indépendance, au moins pour les générations qui étaient à l'école au début des années soixante-dix². Par ailleurs, nous savons, grâce à la presse de l'époque, que deux avant-premières ont été organisées pour les militaires (*Crónica*, 1970). De même, le ministère des Affaires étrangères a programmé une séance spéciale pour le corps diplomatique. Il est probable que le film ait été programmé aussi par quelques ambassades et délégations argentines à l'étranger – cela a été le cas à Panamá en septembre 1970³ et à Copenhague en mai 1978⁴. Ces initiatives montrent bien le caractère officiel qu'a eu le long-métrage comme « lieu de mémoire ».

Le saint et les ciseaux

- 7 La genèse du film est un bon exemple de la logique des rapports entre la dictature et les cinéastes qui se maintenaient dans le circuit commercial. Au début des années soixante, Torre Nilsson était la principale figure du cinéma argentin, aussi bien dans le pays qu'à l'étranger. Ses films étaient souvent sélectionnés dans les festivals latino-américains et européens, tels que Rio de Janeiro, Mar del Plata, Cannes, Berlin et Venise. Depuis la fin des années cinquante, Torre Nilsson était l'un des principaux responsables du renouvellement des formes cinématographiques dans son pays. En effet, son cinéma avait stimulé et inspiré les films d'autres cinéastes un peu plus jeunes – parmi lesquels Manuel Antín, Rodolfo Khun, David José Kohon, Lautaro Murúa, connus comme la *Génération de 1960*. Ce groupe hétérogène de réalisateurs indépendants et Torre Nilsson ont développé un cinéma intimiste, centré sur les conflits générationnels des classes moyennes qui étaient abordés de façon psychologisante (Aguilar, G., 2005 : 88-89). Leurs principales sources d'inspiration étrangères étaient la *Nouvelle vague*, les nouveaux cinémas européens – notamment des cinéastes tels que Bergman et Antonioni – et, au niveau théorique, la notion d'auteur cinématographique développée par la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*.
- 8 Entre 1965 et 1967, Torre Nilsson avait essayé d'internationaliser plus encore sa production en développant des coproductions avec les États-Unis. En 1965, il réalise *Once upon a tractor*, une commande de l'UNESCO ; le film est programmé par la chaîne de

télévision nord-américaine ABC. L'année suivante, il filme *The eavesdropper*, coproduit avec le producteur nord-américain Paul Heller et distribué par Columbia Pictures. En 1967 enfin, il réalise deux nouvelles coproductions, cette fois avec le producteur André Du Rona : *Monday's child*, tourné à Puerto Rico et *The traitors of San Angel*, au Mexique (Couselo J. M. : 1985).

- 9 Cependant, ces deux derniers films ne connaissent ni le succès commercial ni les faveurs de la critique. De retour en Argentine, Torre Nilsson se tourne vers le cinéma historico-fondateur qui était encouragé par l'Institut de cinématographie. L'origine de sa trilogie serait alors, d'après ses propres mots, une tentative commerciale de capter l'intérêt du public, après des échecs économiques. C'est ainsi qu'il le manifeste dans un article paru dans le journal espagnol *Madrid* fin 1968 : « Algunas de mis últimas películas no han tenido éxito de taquilla. Voy a dar una pausa al cine intimista para entregarme al épico » (Torre Nilsson cité par Sánchez A., 1968 : 19).
- 10 *El santo de la espada* a été produit par Torre Nilsson lui-même et par Marcelo Simonetti, avec l'un des budgets les plus ambitieux du cinéma argentin avant les années 1970 : 220 millions de pesos, si l'on en croit les chiffres de la presse nationale lors de sa sortie⁵. Pour attirer le public, deux stars de la télévision ont été embauchées pour jouer le rôle du couple principal : Alfredo Alcón et Evangelina Salazar. *El santo de la espada* est une adaptation libre de l'ouvrage homonyme de Ricardo Rojas (1933). Le synopsis a été développé par Ulyses Petit de Murat et Leopoldo Torre Nilsson. Quant au scénario définitif, il a été sous la coresponsabilité de Petit de Murat, Torre Nilsson, Luis Pico Estrada et Beatriz Guido⁶. Bien que la principale source soit la biographie écrite par Rojas, il se nourrit aussi d'autres ouvrages, notamment ceux de Pacífico Otero et Busaniche, ainsi que de la biographie écrite par Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887), un classique de l'historiographie argentine du XIX^e siècle. La plupart des dialogues ont été tirés du livre de Rojas et des documents historiques (Couselo J. M., 1985 : 181).
- 11 La production a été très contrôlée par les autorités. Elle a été supervisée par l'Instituto Sanmartiniano – comme toutes les œuvres sur San Martín. Cela a assuré le respect par le film de l'histoire officielle dans sa version la plus conservatrice, car l'Institut était associé aux militaires (Tal T., 2004 : 21, 25). Il y a en effet eu un « conseiller militaire », le général Andrés Fernández Cendoya. Dans le générique du long-métrage, avec une image fixe des Andes en arrière-plan, on peut lire les remerciements adressés à plus de dix institutions liées à l'armée et à la police. Cette longue liste permet de souligner le soutien technique des militaires pendant le tournage et, à la fois, d'inscrire le film comme œuvre « soutenue » et « encouragée » par le régime. L'image des montagnes renvoie à la traversée de la cordillère des Andes en direction du Chili entreprise par l'armée et que José de San Martín avait organisée et dirigée en 1817. Cependant, le rapport visuel entre la montagne et les institutions militaires des années soixante-dix suggère un lien entre la dictature et la « geste » émancipatrice de San Martín.
- 12 Pourtant, les rapports entre le régime et l'équipe de production n'ont pas toujours été faciles. Le dictateur Juan Carlos Onganía a vu le film avant sa sortie au cinéma, lors d'une projection privée dans la résidence présidentielle de Los Olivos. Il a ordonné de couper quelques scènes où Remedios, l'épouse de San Martín, prenait trop de libertés avec lui – sa compagne osait l'appeler « José », au lieu de « Général » – et d'autres où le héros est très malade – « los héroes no vomitan », aurait dit Onganía⁷ (Paladino D. et Maranghello C., 2010 : 37).

- 13 Torre Nilsson avait connu des problèmes avec la censure, auparavant. En 1967, il avait été condamné à six mois de prison, peine ensuite réduite à trente jours de prison avec sursis, à cause de la publication de la nouvelle *Seducción* (*Clarín*, 1972). Puis en avril 1976, après le coup d'État de Jorge Rafael Videla, l'organisme de qualification cinématographique argentin dirigé par Miguel Paulino Tato a interdit la sortie de son dernier film, *Piedra Libre* (1976). Le réalisateur est resté en Europe jusqu'à la fin de l'interdiction, en août 1976. (*La Razón*, 1976).
- 14 Après la sortie du film *El santo de la espada*, Torre Nilsson a dû faire face aux critiques qui lui ont reproché de ne pas avoir eu de recul par rapport à la représentation traditionnelle du héros, si chère à l'histoire officielle. La réponse qu'il leur apporte début 1971 est particulièrement intéressante, car elle montre bien les objectifs du film : « Ce San Martín solennel de bronze, celui que l'on nous enseigne à l'école, est le seul que je connaisse. Je ne suis pas révisionniste » (Cité par Paladino D. et Maranghello C., 2010 : 37). On souligne, pourtant, la distance qu'il prend par rapport au film après la fin de la dictature, en 1973. Le 5 octobre de cette année-là, seulement une semaine avant le début du troisième gouvernement de Juan Domingo Perón, Torre Nilsson semble se désintéresser publiquement des enjeux idéologiques du cycle historico-fondateur :
- Lo que sigue después (de 1966) es una encrucijada donde empiezo a buscar otras fórmulas y otros contenidos, dados en gran parte por la específica situación que propone el país, una suma de situaciones políticas sociales y económicas dominadas entonces por el gobierno de la revolución de 1966, y un férreo y absurdo mecanismo censor. Pero yo no quiero irme de mi país y no sé hacer otra cosa que cine, de tal manera que me enfrenté con las urgencias de encontrar una salida y no necesariamente escapista. Así se explica "El Santo de la espada", por ejemplo, donde *me limito a aplicar mi oficio*, lo cual me significa muchísimo más trabajo, porque cada película la hago con entera dedicación, poniendo todo mi esfuerzo; no filmo nunca de mala fe ni por compromiso. (Cité par Couselo J. M., 1985 : 180, 181. Nous soulignons).
- 15 S'il nous a paru pertinent de citer ces propos, c'est parce que le cinéaste justifie la réalisation de la trilogie historico-fondatrice – et notamment *El santo de la espada* – à partir du difficile contexte de censure de la « Révolution argentine ». À la lecture de ces mots, on pourrait comprendre qu'il s'est senti obligé de faire ces films en raison des circonstances politiques et culturelles du pays. Or, pendant les années soixante, Torre Nilsson était l'un des réalisateurs qui avait soutenu avec acharnement le besoin de faire un cinéma « d'auteur » en Argentine. Et voici qu'en 1973, après coup, évoquant le tournage de *El santo de la espada*, il assume tout juste un rôle de « metteur en scène » dans le film (« *me limito a aplicar mi oficio* »).
- 16 En somme, après la fin de la dictature, il semble ne pas assumer les répercussions idéologiques du film et vouloir attribuer au contexte de l'époque la responsabilité de son conservatisme. Cependant, c'est avant tout dans la mise en scène du long-métrage et dans sa structure narrative que le film propose la vision mythique et autoritaire de José de San Martín. Par conséquent, il nous semble nécessaire d'étudier ces aspects de plus près, c'est-à-dire d'analyser ce que veut dire « faire son travail » dans ce cas particulier.

Un saint en contre-plongée

- 17 *El santo de la espada* commence avec une scène où San Martín, de retour en Argentine en 1823 après la campagne au Pérou, rencontre l'officier Manuel de Olazábal qui lui demande de continuer à travailler pour la consolidation de la nation argentine. Ensuite, le général commence à raconter en voix *over* sa vie et ses campagnes militaires depuis son arrivée à Buenos Aires en 1812. La majeure partie du film est un *racconto* accompagné de temps en temps par cette voix. Ce *racconto* est divisé à peu près en quatre grandes parties : a) les campagnes en Argentine, b) la préparation de l'armée des Andes, c) la traversée des Andes et les batailles au Chili et d) la campagne au Pérou et la rencontre avec Simón Bolívar à Guayaquil. La première partie et la dernière sont évoquées de manière très synthétique, tandis que la deuxième et la troisième s'avèrent constituer le véritable cœur du film, avec une durée d'environ cinquante minutes. Ce choix est dû, peut-être, à la volonté de se centrer sur les passages de l'histoire où l'importance de San Martín, en tant que chef militaire, n'est pas remise en question par d'autres personnages⁸ – particulièrement Bolívar dans la dernière partie. À la fin, la narration revient à la rencontre entre San Martín et Olazábal, mais la voix *over* ne s'arrête pas. Le général décrit de manière très concise comment il a appris la nouvelle de la mort de sa femme. On le voit seul dans sa ferme, au centre de l'image. La solitude du héros est soulignée par le vent frappant sa silhouette, le crépuscule, une musique mélancolique à la guitare. Le film finit avec une image de la mer qui nous indique que San Martín va quitter le pays avec sa fille, mais on ne nous explique pas les raisons de son exil.
- 18 Étant donné que la voix *over* est celle du héros, le film se veut, dans une certaine mesure, comme une *histoire de San Martín par San Martín* – même si les lettres du général ne sont pas la source principale. Le Libertador semble être la seule personne appropriée et autorisée à raconter sa vie. *El santo de la espada* présente, alors, une vision du passé national univoque, où la colonne vertébrale du récit est la mémoire du héros. D'autres récits sur l'histoire et l'identité de la communauté nationale sont laissés de côté au profit de celui qui est attribué au « père de la patrie ». Comme l'a fait remarquer María Aimaretti pour d'autres films historiques latino-américains, nous sommes devant un récit qui représente « un héroe magnificado, cuya personalidad es la puerta de entrada al proceso histórico del que es su principal (y extraordinario) motor responsable » (Aimaretti M., 2014 : 276). La première séquence et la fin du *racconto* laissent supposer que le récepteur intradiégétique du récit de San Martín est le jeune Olazábal. Or les mémoires de San Martín s'adressent d'abord au militaire et, grâce à lui, au public, suivant une logique de transmission verticale.
- 19 Tout au long du film, on remarque que les personnages – notamment Remedios et dans une moindre mesure O'Higgins, Belgrano et d'autres – ont une certaine tendance à raconter à San Martín ce qu'il sait déjà, mais que le public ignore encore (ex. « Te han prometido el nombramiento de General en Jefe del Ejército de los Andes. »). Ces dialogues informatifs offrent au spectateur des données sur le contexte au fur et à mesure que l'intrigue se déroule. Il s'agit de données qui confirment la sélection et la progression d'événements qui constituent le récit des manuels scolaires (Tal T. : 2004). Dans ce sens, le film renforce par le biais du spectacle audiovisuel ce que le public adulte a appris à l'école. Dans le cas des enfants, il illustre ce qu'ils sont en train d'apprendre.

- 20 Il en va de même pour la caractérisation physique du héros. L'uniforme, le chapeau, les favoris, le cheval renvoient à des représentations iconographiques et picturales du XIX^e siècle qui ont construit l'imaginaire de San Martín. Du point de vue visuel, la monumentalisation du héros s'appuie aussi sur une constante asymétrie entre San Martín et les autres personnages : ils sont toujours plus bas que lui ou bien se situent sur un plan inférieur par rapport à lui. Lors des séquences où San Martín est accompagné par d'autres personnages, la caméra se situe au niveau des yeux de ces derniers et jamais au niveau de San Martín. C'est pourquoi il est souvent en contre-plongée, ce qui le magnifie. L'effet est intensifié lors de nombreuses prises du héros à cheval.
- 21 La première séquence concentre tous ces éléments. À la fin du générique, un plan rapproché taille montre San Martín, pour la première fois. Il est sur son cheval et habillé avec un poncho et un chapeau, en arrière-plan on voit les Andes. La caméra le montre déjà là en contre-plongée. Olazábal met un pied à terre et va jusqu'à San Martín qui monte à cheval. Le héros s'adresse à l'officier avec ces mots : « Olazábal, mon fils ». Le reste du dialogue sert à souligner la prééminence de San Martín sur ses proches :
- Olazábal:** Señor hemos rogado tanto para que volviera. Lo necesitamos ahora más que nunca.
- San Martín:** Vuelvo a Mendoza para terminar mis días como labrador.
- Olazábal:** General, perdóneme. Pero se piensa que tiene una obra que terminar.
- San Martín:** Esa reconversión ya me la han hecho otros. Y tienen mucha razón, pero más la tengo yo. Estoy cansado de que me llamen tirano. Que digan que quiero ser rey, emperador o hasta demonio. Además mi salud está muy deteriorada.
- Olazábal:** No hay enfermedad ni calumnia que pueda con usted, mi general.
- 22 Tout comme le générique, le dialogue a pour toile de fond la cordillère des Andes. Ce choix sert à remémorer la célèbre expédition au Chili, même si la scène se situe quelques années plus tard. San Martín est prêt à prendre sa retraite et semble quelque peu fatigué. Pourtant, ses propos montrent que la raison de son état d'esprit n'est pas liée aux longues années de lutte, mais à l'incompréhension de ses concitoyens. Ils le considèrent comme un autocrate, malgré tous les sacrifices (« mi salud está muy deteriorada ») qu'il a faits au nom de la patrie. Bien que le héros se plaigne de l'attitude des Argentins, Olazábal – un militaire – est conscient de la grandeur de San Martín et lui demande encore plus de services au nom d'une nation qui semble être en danger⁹.
- 23 Il est assez significatif que San Martín établisse des liens d'appartenance et même de filiation au moment de reconnaître le militaire. La non-individualisation d'Olazábal au long du film – on ne sait pas qui il est, ce qu'il a fait ni d'où il vient – permet de le voir non pas comme un personnage, mais comme une métaphore de l'armée comme institution, qui est signalée, alors, comme l'héritière de San Martín. Or, étant donné ce rapport, la geste de San Martín devient la geste de l'armée elle-même. Cette geste qu'une société ingrate considère même comme une marque d'autoritarisme. Par le biais du rapport paternaliste envers Olazábal, instauré d'emblée par San Martín, ces propos légitiment métaphoriquement les interventions de l'armée en tant que « sacrifices » au nom de la patrie.
- 24 La simplicité des objectifs personnels de San Martín – devenir paysan à Mendoza – contraste fortement avec l'ampleur de sa mission militaire : la libération de l'Argentine, du Chili et du Pérou. Sa vie privée est toujours mise de côté en raison de la mission. Ces sacrifices personnels ont une dimension physique, car le héros a une santé fragile et il ne prend pas assez soin de lui : il a un sentiment d'obligation envers la patrie. Dans ce

sens, il est significatif que le film montre deux fois le héros malade traversant la chaîne des Andes.

- 25 De même, le général ne semble nullement séduit par le pouvoir et les honneurs publics. Ainsi, quand son épouse Remedios raconte au général toutes les festivités qui ont été préparées à Buenos Aires après la victoire de Chacabuco, San Martín se contente de lui répondre que pour lui la seule récompense est de savoir qu'il a servi la patrie. Par ailleurs, il y a une constante méfiance de San Martín à l'égard des hommes politiques de Buenos Aires. Ils sont toujours en train de retarder sa mission : « Ya todo habría terminado, si Buenos Aires no nos hubiera dejado solos y yo podría haber entregado esta pesada carga en manos seguras y retirarme a un rincón a vivir como un hombre. » En même temps qu'il se montre particulièrement gêné par les stratagèmes et les conflits des hommes politiques – auxquels il prend soin de ne pas se mêler – il a une clairvoyance frappante en ce qui concerne la stratégie militaire pour libérer l'Amérique.
- 26 Dans le film, Buenos Aires et les hommes politiques sont presque toujours hors-champ. San Martín lui-même est un homme « hors-politique » et cela concourt à l'insertion de sa figure dans une tradition militariste. Pourtant, le film ne dit rien sur les motivations idéologiques du général. Son engagement dans la lutte est dû uniquement à un patriotisme qui ne s'explique jamais. Quelle est la patrie du héros ? L'Argentine, l'Amérique ? Que veut-il pour elle après l'Indépendance ? Il faut noter que les caractéristiques polémiques du personnage historique – sa jeunesse en Espagne, son appartenance à la franc-maçonnerie, ses idées monarchistes – ne sont pas évoquées.
- 27 Le portrait du héros est celui d'un homme à la vertu classique, se rapprochant du stoïque : modeste, juste, généreux, désintéressé, civique, patriote. Le titre du film – et de l'ouvrage de Rojas –, *El santo de la espada*, souligne ces caractéristiques et en même temps assimile le général à une tradition catholique. Nous sommes face à un saint militaire, un chevalier ascète¹⁰. La simplification de la personnalité et de la biographie de San Martín font de lui un homme mythique, et parce que mythique, *dépolitisé* – pour le dire dans les termes de Barthes¹¹. D'après l'auteur : « Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat » (Barthes R., 1957 : 217). Dans ce sens, le San Martín de Torre Nilsson n'est pas complexe et la geste le concernant non plus. Le film se limite à constater son héroïcité, les caractéristiques qui font de lui le « père de la nation » ne sont pas mutables – le résultat d'un rapport politique au sens large qui se déroule dans un temps historique¹² –, mais éternelles¹³.

Le peuple argentin et son « père »

- 28 La structure du film fait alterner deux types d'espace : les espaces privés (salons, salles de fêtes, chambres) et les espaces ouverts (souvent la campagne et, dans une moindre mesure, les quartiers généraux). Les premiers sont à la fois les lieux du pouvoir (le terrain privilégié pour la prise de décision des leaders) et le décor de la vie privée du héros (où, pour ainsi dire, reste enfermée son épouse) ; les seconds, les endroits où les décisions sont mises en œuvre : l'emplacement des batailles. Le passage de l'un à l'autre fait l'économie de la ville et du peuple. Cependant, l'une des constantes des films historiques est l'inclusion de scènes de contextes qui montrent des marchés, des rues et

des places publiques. Ces séquences ont pour but d'aider à construire l'univers diégétique et de montrer « l'air du temps » – parmi les centaines d'exemples possibles, prenons celui des files de ravitaillement de *Danton* (Andrzej Wajda, 1983). Pourtant, il n'y a pas de marché, de place, de lieu de rencontre citoyenne, d'espace pour le débat public dans *El santo de la espada*. La ville, la vie publique, la chose publique (*res publica*) sont absentes, hors champ.

- 29 La plupart des images des couches populaires argentines se trouvent dans les séquences des préparatifs de l'expédition qui allait combattre l'armée espagnole, au Chili, en 1817. Ces préparatifs ont eu lieu aux alentours de Mendoza, mais la ville argentine est absente du film, on voit seulement le quartier général de San Martín et la campagne. Dans ces scènes, quelques paysans écoutent les ordres de San Martín, qui demande de nouveaux conscrits. La plupart du temps, ils sont filmés de dos. Ils comptent alors en tant que groupe passif de figurants. La communauté n'est représentée que quand le héros a besoin de l'intégrer à l'armée. Il faut souligner que c'est le héros qui intègre le peuple à son projet et non le peuple qui exprime sa volonté de devenir un acteur de premier ordre dans le mouvement indépendantiste.
- 30 La fidélité historique de cette manière de représenter le processus d'Indépendance est assez faible ; cependant, l'analyse d'un film historique ne doit pas se limiter à « confronter le film à ce qui “réellement s'est passé” » (Napolitano M., 2007 : 68). Comme le souligne Napolitano, s'il s'avère intéressant d'étudier les manipulations, les anachronismes et, plus généralement, la représentation du passé dans un film, ce n'est pas en raison d'une théorique « vérité historique » que le film peut respecter ou non. Il est plus pertinent de se demander quels rapports il existe entre ces choix narratifs et esthétiques d'un côté et les projets idéologiques de l'époque de production du film d'un autre. Dans ce sens, le choix de ne pas donner plus de place aux couches populaires semble en rapport avec l'objectif de ne pas présenter le peuple comme un acteur politique.
- 31 Certes, il y a quelques scènes courtes qui montrent un peuple un peu plus actif : ce sont les Chiliens qui réagissent face aux victoires et aux défaites de San Martín ; mais comme l'a dit Alejandra Fabiana Rodríguez « se trata de una masa indiscernible, emponchada y jubilosa, por debajo de los grandes hombres [...]. Es el pueblo reducido al lugar de la admiración » (Rodríguez A. F., 2010 : 12). Le seul rôle de ces Chiliens est de chercher la bagarre contre les Espagnols, fêter les prouesses militaires du héros argentin et demander sa protection. Les suppliques d'un paysan chilien après une défaite de l'armée de San Martín illustrent bien ce rôle attribué au collectif : « Salve a la patria, mi general ». La réponse du général sert à renforcer sa position de guide militaire et moral : « No desesperen, vuestra patria todavía existe y triunfará. Nuestro ejército está intacto, ya verán ».
- 32 Il faut insister sur le fait qu'il s'agit de Chiliens, c'est-à-dire un peuple voisin. Même si le seul rôle attribué au peuple est de révéler le héros ou de le suivre, Torre Nilsson préfère ne pas montrer les masses argentines dans la rue. La prudence semble s'imposer dans un film produit dans le contexte des grèves et des manifestations contre la dictature du général Juan Carlos Onganía qui a gagné la vie publique argentine de manière assez violente à partir des révoltes dans la ville de Córdoba, en 1969. Le silence du film par rapport au rôle politique du peuple semble être une tentative pour éviter d'établir des liens entre la lutte pour l'Indépendance au XIXe siècle et la lutte contre la dictature en 1970.

- 33 L'absence du peuple est contrebalancée par la présence de la vie privée du héros. Bien que San Martín soit presque aussi rigide avec sa femme, Remedios, qu'envers ses soldats – la tendresse et les insinuations d'approches érotiques sont exclues du film –, l'introduction d'une sous-trame mélodramatique sert à alléger la succession linéaire de batailles (Erausquin E., 2008 : 145). Ces scènes de la vie privée font du « père de la Nation » un homme marié, amoureux, un chef de famille selon le modèle traditionnel et catholique.
- 34 Dans ce sens, son principal sacrifice au nom de la nation a été de s'absenter du foyer, mais toujours avec l'intention de rentrer une fois sa mission accomplie. Ce sacrifice se termine de manière tragique dans le film, car son épouse va mourir en 1823, avant le retour de San Martín à Buenos Aires. De son côté, Remedios est une femme dévouée et fragile qui éprouve une véritable dévotion pour son mari et se charge des tâches traditionnellement attribuées à son genre : broder (parfois pour les soldats) et élever sa fille dans l'espace privé. D'une part, le film renforce donc une conception traditionnelle du rôle de la femme au moment où elle commençait à avoir un peu plus d'indépendance sociale (Tal T., 2004 : 25). D'autre part, *El santo de la espada* présente la famille du « père de la Nation » comme un modèle de famille et, surtout, comme une métaphore des origines de la « famille nationale ».
- 35 La famille de San Martín est la famille fondatrice de la Nation, ce qui renforce le rôle de « père de la Nation » attribué au général. Le motif de la descendance est présenté à travers la grossesse de Remedios, la naissance de la fille du couple, les images du bébé dans le berceau et celles de la petite fille âgée de trois ou quatre ans en train de jouer dans les jardins de la maison. Nous remarquons que la fille de San Martín est le premier enfant à apprendre, dans le film, l'histoire officielle de la nation : l'un des premiers mots qu'elle prononce est « Chacabuco », le nom de la première victoire de l'armée de San Martín contre les Espagnols au Chili (1817).

Conclusion

- 36 *El santo de la espada* est un monument audio-visuel qui regarde simultanément vers le passé et vers le présent. Il a été conçu comme un grand spectacle cinématographique pour le grand public argentin. L'exaltation patriotique s'exprime au moyen d'un budget très élevé pour une production nationale. Avec l'exhibition de nombreux décors, de somptueux costumes, le recours aux vedettes et les reconstitutions de grandes batailles, le film se veut digne des gloires militaires du passé tout en exaltant le temps présent où le cinéma argentin peut avoir accès à cet arsenal technique.
- 37 San Martín est représenté comme la synthèse mythique des valeurs traditionnelles de la nation et sa famille comme l'origine de celle-ci. Selon la logique hiérarchique du film, la communauté nationale doit honorer ce père et s'inspirer de ses sacrifices. Cependant, honorer le père signifie aussi honorer l'autorité des institutions militaires – celles-là mêmes qui ont contrôlé de très près tout le processus de production. Le film laisse très peu de marge à la communauté pour faire autre chose. Il n'y a pas de place pour des manières de concevoir le collectif basées sur la construction d'un espace public, hors de la vie privée. Ce n'est pas dans la masse populaire – ce groupe indifférencié de figurants du film – que le public doit se reconnaître ou aller chercher son identité collective, mais dans le foyer du héros, foyer présidé par la figure de l'autorité d'un grand militaire.

BIBLIOGRAPHY

- Aguilar, Gonzalo, "La generación del 60", in Claudio España (dir.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, 82-97.
- Aimareti, María, « Memorias culturales heterogéneas, una aproximación comparada a las representaciones de las revoluciones independentistas », in Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras et Silvana Flores (éd.), *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2014, p. 271-288.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Bustamante, José, « Publicidad de la cinta *El santo de la espada* », *Mémorandum*, Panamá, 9 septembre 1970.
- Clarín, « "Prohibido" de Torre Nilsson apto para todo el mundo », *Clarín*, Buenos Aires, 25 mai 1972.
- Clarín, « Sans titre », *Clarín*, 24 mai 1978.
- Couselo, Jorge Miguel, (org.) *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1985.
- Crónica, « La espada del comentario », *Crónica*, Buenos Aires, 2 avril 1970.
- Erausquin, Estela, *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- Juan-Navarro, Santiago, « ¿Cien años de lucha por la liberación?: las guerras de la Independencia en el cine de ficción del ICAIC » in Nancy Berthier, (éd.) *Cine y revolución cubana: luces y sombras, Archivos de la Filmoteca*, n. 59, Valence, 2008, p. 142-161.
- La Prensa, « Consejos útiles para los padres », *La prensa*, Buenos Aires, 9 avril 1970.
- La Razón, « Regreso de Torre Nilsson », *La Razón*, Buenos Aires, 19 août 1976.
- Lusnich, Ana Laura, « El cine criollista-histórico », in Carlos España (dir.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 410-419.
- Napolitano, Marcos, *A escrita fílmica de história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton*, in Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Elias Thomé Saliba, *História e cinema*, Sao Paulo, Alameda, 2007, p. 65-83.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire: La République*, (vol. 1), Paris, Gallimard, 1984.
- Ormaechea, Luis, « El ciclo folklórico-histórico de Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antín », *Revista Afuera*, n° 4, Buenos Aires, 2008. Disponible en ligne : <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.cine.ormaechea.htm&idautor=73> Page consultée le 15 mai 2014.
- Paladino, Diana, Maranghello, César, « San Martín en el cine. Representaciones del siglo XX », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 18, Toulouse, 2010, p. 28-40.
- R. de C. « La poesía de la milicia », *Periscopio*, Buenos Aires, 31 mars 1970.
- Radetich, Laura, « El cine y la enseñanza de la Historia. El panteón nacional a partir de los años '70. Algunas diferencias entre la Historia investigada y la enseñada », *Clio y Asociados* n° 9/10, Santa Fe, La Plata, 2005/2006, p. 56-70. Disponible en ligne: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32657/Documento_completo.pdf?sequence=1 Page consultée le 15 juin 2015.

Rodríguez, Alejandra Fabiana, « Las representaciones de la revolución y la independencia en el cine argentino. Tres versiones de San Martín en busca de su contexto ». in *Independencias - Dependencias - Interdependencias*, VI Congrès CEISAL 2010, Toulouse, 2010, p. 1-22. Disponible en ligne: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496928> Page consultée le 15 mai 2014.

Sánchez, Alfonso, « Torre Nilson [sic] hará un film sobre el general San Martín », *Mi columna*, Madrid, Madrid, 16 octobre 1968, p. 19.

Tal, Tzvi, « San Martin, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character », *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 34.1, Appleton, 2004, p. 21-30.

NOTES

1. Luis Ormaechea utilise le terme « cycle historico-folkloriste » (2008), Ana Laura Lusnich a donné au cycle une autre dénomination, « cine criollista-histórico ». Nous avons opté pour le terme « historico-fondateur » afin de souligner, en même temps, l'intérêt de ce cinéma pour des événements historiques marquants (selon la tradition positiviste) et pour des récits fondateurs qui font partie de la tradition littéraire argentine – par exemple le poème *Martín Fierro* de José Hernández (1872-1879). Lusnich reconnaît deux variantes du cycle : un cinéma « institutionnel-hégémonique » encouragé par les organismes d'État pendant la dictature et un cinéma « marginal-transgresseur » réalisé de manière plus ou moins clandestine par des cinéastes militants et qui essaye de déconstruire l'histoire officielle. (Lusnich A. L., 2005 : 410-419). Dans cet article je me concentrerai exclusivement sur l'analyse de la première variante.
2. Après aussi, car le film a été programmé plusieurs fois à la télévision en Argentine.
3. Le 9 septembre 1970, José Bustamante, secrétaire général du ciné-club Luis Buñuel, a envoyé en Argentine un memorandum intitulé « Publicidad de la cinta *El santo de la espada* » (le destinataire est nommé « le colonel »). Le document contient des renseignements sur l'événement et des coupures de presse. (Bustamante J., 1970).
4. Lors du 26ème Congrès Mondial de Publicité organisé par l'International Advertising Association, selon le journal *Clarín*, la délégation argentine et l'Asociación Cívica Pro Exaltación de las Virtudes Heroicas del General San Martín ont organisé une projection du film (*Clarín*, 1978).
5. Ceci a été consigné dans un article du journal *Periscopio*, signé par « R. de C. » fin mars 1970. (R. de C. 1970).
6. Ulyses Petit de Murat, Luis Pico Estrada et Beatriz Guido ont collaboré à l'écriture de l'argument et du scénario des autres films historiques-fondateurs de Torre Nilsson. L'écrivain Beatriz Guido était la compagne du cinéaste et scénariste de ses films.
7. Le personnage historique souffrait de troubles gastriques.
8. Il est intéressant de souligner que le leader chilien, Bernardo O'Higgins, joue un rôle secondaire dans les parties consacrées à la campagne chilienne, notamment en ce qui concerne la préparation de l'armée des Andes. Au Chili, O'Higgins a été considéré traditionnellement comme le « libertador » du pays, alors qu'en Argentine la « libération » chilienne est attribuée à San Martín. Le film montre O'Higgins comme un homme brave et souligne son amitié avec José de San Martín, cependant son importance est secondaire. Nous remarquons que le général chilien est interprété par Lautaro Murúa, l'un des principaux comédiens et réalisateurs du cinéma argentin des années 1960-1970 et qui était d'origine chilienne.
9. Dans son analyse de cette séquence, Ormaechea a souligné le changement de l'ordre chronologique par rapport au texte de Rojas (Ormaechea L., 2008).
10. À l'origine le titre est un jeu de mots fait à partir du nom du héros.

11. Estela Erausquin propose une autre lecture. Pour elle, le San Martín de Torre Nilsson est un « héros tragique » solitaire et obstiné. Mais à la différence de l'histoire d'autres « héros tragiques » il n'y a pas de chute à la fin, le héros ne succombe pas au destin. Il se retire, simplement, pour le bien de la patrie. (Erausquin E., 2008 : 147-148).

12. Dans le film, les attributs et les actions de San Martín ne semblent pas le fruit du « politique » selon Barthes : « ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde ». (Barthes R., 1957 : 217).

13. Santiago Juan-Navarro a souligné la tentation de « mythification » du passé – au sens de Barthes – du cinéma cubain qui représente l'Indépendance, à la même époque que le cycle historique argentin. (Juan Navarro S., 2008 : 143).

ABSTRACTS

This article intends to analyze the representation of the Independence of Argentina in the fiction feature film *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970). Throughout this period, the film production was strongly controlled by the State – especially by the censorship laws –, at the same time, it led to the growth of the historical cinema. This genre spread an official version of history and of the foundational narratives that fit well with the nationalist speech of the dictatorship (1966-1973). These films give monumental aspect to the past in which the public could think, in an implicit or an explicit way, that the regime would be the successor and the guardian of the foundational values of the nation. Consequently, these films propose an exaltation of the Independence heroes' military virtues and, at the same time, they don't valorize the role played by the popular segments in the emancipation. *El santo de la espada* is undoubtedly the most popular successful film of this cycle (Radetich L., 2005/2006 : 60, 61).

Cet article se propose d'analyser comment est représentée l'Indépendance argentine dans le long-métrage de fiction *El santo de la espada* (*Le saint à l'épée*), réalisé par Leopoldo Torre Nilsson en 1970. Le film, qui traite des campagnes militaires du général José de San Martín, a été produit dans un contexte de contrôle de l'État sur le cinéma – notamment grâce aux lois de censure – et d'émergence du cinéma historique argentin. Notre hypothèse est que ce cinéma diffusait une version officielle de l'histoire et des récits de fondation nationaux en accord avec le discours nationaliste et conservateur de la dictature au pouvoir (1966-1973). Nous soutenons que ces films monumentalisent le passé et suggèrent directement ou indirectement que le régime militaire est l'héritier et le garant des valeurs fondatrices de la nation. Par conséquent, les films proposent une exaltation des vertus militaires des héros de l'Indépendance et, en même temps, ignorent le rôle joué par les couches populaires dans le processus d'émancipation. *El santo de la espada* est sans doute le film de cette vague du cinéma historique qui a connu le plus grand succès commercial (Radetich L., 2005/2006 : 60, 61).

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo se representa la Independencia de Argentina en el largometraje de ficción *El santo de la Espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970). El film, sobre las campañas militares del general José de San Martín, fue producido en un contexto de control del Estado sobre el cine –gracias principalmente a las leyes de censura– y de auge del cine histórico argentino. Nuestra hipótesis es que ese cine difundió una versión oficial de la historia y de los relatos fundacionales acorde con el discurso nacionalista y conservador de la dictadura

(1966-1973). Postulamos que se trata de filmes que monumentalizan el pasado y sugieren de manera implícita o explícita que el régimen militar es el heredero y garante de valores fundacionales de la nación. En consecuencia, los filmes proponen una exaltación de las virtudes militares de los héroes de la Independencia y, al mismo tiempo, ignoran el rol jugado por los estratos populares en el proceso de emancipación. *El santo de la espada* es, sin duda, el filme de este ciclo de cine histórico que tuvo el mayor éxito comercial (Radetich L., 2005/2006 : 60, 61).

Este artigo tem como objetivo analisar a representação da Independência levada a cabo no longa-metragem de ficção *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970). O filme, sobre as campanhas militares do general José de San Martín, foi produzido em um contexto de controle do cinema pelo Estado – especialmente por meio das leis de censura – e de emergência do cinema histórico argentino. Esse cinema difundiu uma versão oficial da história e dos relatos fundacionais em acordo com o discurso nacionalista e conservador da ditadura (1966-1973). Trata-se de filmes que levaram a cabo uma monumentalização do passado, na qual sugeria-se de maneira implícita ou explícita que o regime era herdeiro e guardião dos valores fundacionais da nação. Consequentemente, os filmes propõem uma exaltação das virtudes militares dos heróis da Independência e, ao mesmo tempo, não valorizam o papel desempenhado pelos estratos populares no processo de emancipação. *El santo de la espada* é, sem dúvida, o filme desse ciclo de cinema histórico que teve o maior sucesso comercial (Radetich L., 2005/2006 : 60, 61).

INDEX

Palabras claves: cine histórico, dictadura, censura, Independencia, Argentina, José de San Martín, Leopoldo Torre Nilsson

Palavras-chave: cinema histórico, ditadura, censura, Independência, Argentina, José de San Martín, Leopoldo Torre Nilsson

Keywords: historical cinema, dictatorship, censors, Independence, Argentina, José de San Martín, Leopoldo Torre Nilsson

Mots-clés: cinéma historique, dictature, censure, Indépendance, Argentine, José de San Martín, Leopoldo Torre Nilsson

AUTHOR

IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

D'origine espagnole et chilienne, il est docteur en cinéma (Université de Toulouse – Jean Jaurès) et a réalisé un post-doctorat en histoire à l'Université de São Paulo. Il est actuellement professeur de troisième cycle de l'Institut d'Art de l'Université de Campinas (Unicamp) où il poursuit ses recherches sur le cinéma latino-américain avec une bourse de post-doctorat CAPES. Auteur des livres *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago du Chili, Cuarto Propio, 2014) et *Le Nouveau Cinéma latino-américain (1960-1974)* (Rennes, PUR, 2015), il est membre du groupe de recherche CNPq « História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação » et du conseil de rédaction de la revue *Cinémas d'Amérique latine*.