Non-fiction et ingénierie sociale à Porto Rico

Le cinéma documentaire de la *División de Cinema y Gráficas (1946-1949)*

Emmanuel VINCENOT
Université Gustave Eiffel

Résumé : Cet article s'intéresse à la production de films documentaires par une institution publique portoricaine, la División de Cinema y Gráficas (DCG), rattachée entre 1946 et 1949 à la Comisión de Parques y Recreos Públicos. Après avoir précisé le cadre historique très particulier dans lequel ce projet prit corps, le texte retrace les principales étapes de sa genèse, puis présente les principales caractéristiques de la production de la DCG, avant d'analyser la façon dont ce cinéma de non-fiction ne s'est pas contenté d'informer et de rendre compte d'une réalité (sociale, économique, politique) mais a très consciemment et volontairement cherché à transformer celle-ci, en lien avec le pouvoir politique de l'époque.

Mots-clés : Porto Rico, cinéma, non-fiction, documentaire, histoire

Le cinéma portoricain n'est sans doute pas le plus réputé ni le plus étudié des cinémas d'Amérique latine, mais il n'en possède pas moins une production digne d'intérêt, et certaines périodes de son histoire ont même donné lieu à quelques-unes des initiatives les plus ambitieuses au niveau continental, comparables aux projets de l'ICAIC cubain, pour ne prendre qu'un point de repère mieux connu. À partir des années 1940, en effet, les autorités insulaires, alors engagées dans un processus d'autonomisation politique vis-à-vis des États-Unis, ont souhaité mettre en place une structure publique de distribution, de diffusion et de production de films, purement portoricaine, initiative ambitieuse qui a fini par prendre corps en 1948 sous le nom de DIVEDCO (acronyme de División de Educación de la Comunidad). Pendant plus de 40 ans, cette institution a joué un rôle central dans le paysage cinématographique local, en réussissant à produire plus de 140 films, principalement des courts-métrages, ce qui représentait en soi un exploit pour un territoire aussi petit et presque dépourvu de tradition cinématographique propre avant la création de cette institution. Mais la DI-

VEDCO ne s'illustra pas seulement par sa capacité à maintenir un flux abondant et régulier de productions dans un contexte *a priori* peu favorable : elle le fit également par sa volonté de diffuser ses films auprès des populations les moins habituées à se rendre au cinéma, à savoir les masses paysannes de l'intérieur de l'île, qui avaient toujours vécu enclavées dans les montagnes, déconnectées de la modernité et de ses lumières (au propre comme au figuré). Ainsi conçu, le programme de la DIVEDCO fut avant tout un outil de modernisation socio-économique de la société portoricaine, cette modernisation étant indissociable du projet politique visant à doter Porto Rico d'un statut autonome, en association avec les États-Unis.

Les germes de ce programme furent plantés en réalité dès 1946, grâce à la création d'une première institution éducative cinématographique, baptisée División de Cinema y Gráficas[1] de la Comisión de Parques y Recreos Públicos[2]. Pendant les deux années au cours desquelles elle fut en activité, ses responsables mirent en place à la fois la structure matérielle à partir de laquelle fut bâtie ensuite la DIVEDCO, et le cadre théorique qui orienta l'activité de cette institution au cours des décennies suivantes. La División de Cinema y Gráficas (que nous désignerons dorénavant sous le sigle DCG pour des raisons de commodité) constitua donc un authentique laboratoire, cinématographique et éducatif, qui mit au point une méthode, sans cesse perfectionnée par la suite, visant à transformer en profondeur la société portoricaine au moyen de la diffusion de films documentaires (le recours au fictionnel fut introduit plus tardivement, après la création de la DIVEDCO). Après avoir précisé le cadre historique très particulier dans lequel ce projet prit corps, je retracerai les principales étapes de sa genèse, puis je présenterai les principales caractéristiques de la production de la DCG, avant d'analyser la façon dont ce cinéma de non-fiction ne s'est pas contenté d'informer et de rendre compte d'une réalité (sociale, économique, politique) mais a très consciemment et volontairement cherché à transformer celle-ci, en lien avec le pouvoir politique de l'époque.

1 De l'indépendantisme au projet autonomiste

Avant d'exposer plus en détail le parcours et les méthodes de la DCG, il convient de retracer brièvement les conditions historiques dans lesquelles l'institution est apparue, sa naissance étant étroitement liée à la situation politique dans laquelle se trouvait Porto Rico au milieu des années 1940. Depuis la conquête militaire de l'île par les Américains en 1898, ce territoire antillais avait cessé d'appartenir à la Couronne espagnole, et était passé sous contrôle exclusif des États-Unis, qui y exerçaient une nouvelle forme de tutelle coloniale. Au cours des décennies qui suivirent l'annexion, les autorités de Washington, pour parachever leur domination militaire, politique et économique, tentèrent de promouvoir une politique d'assimilation culturelle et linguistique accélérée, en cherchant notamment à évincer la langue espagnole au profit de l'anglais, mais ce programme de deshispanisation se heurta à de nombreuses résistances et contribua même à alimenter un courant indépendantiste de plus en plus actif,

[1] Il faut noter que, dans la documentation de l'époque, la dénomination de l'organisme est fluctuante, et que l'appellation « Sección de Cinema y Gráfica » était également usitée.

[2] Pour cette institution également, il est possible de trouver des désignations alternatives, en particulier celle de « Comisión de Parques y Recreo ».

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

suscitant à son tour une répression croissante de la part des autorités américaines. Parmi les opposants à la présence coloniale étatsunienne figurait un jeune leader, Luis Muñoz Marín, qui fonda en 1937 une nouvelle formation politique, le Partido Popular Democrático, appelée à devenir au cours des trois décennies suivantes le parti central de la vie politique portoricaine. Dans un premier temps, Luis Muñoz Marín se fit l'avocat d'une indépendance obtenue de manière pacifique et négociée, afin que la séparation avec les États-Unis soit la plus indolore possible pour les habitants de l'île (le chef du PPD refusait notamment de suivre le chemin de la violence armée, empruntée sans succès par d'autres indépendantistes plus impatients) ; cependant, avec le temps, sa position évolua progressivement vers un autre projet, celui de la négociation d'un statut d'autonomie approfondie, et il tourna le dos à toute idée de séparatisme.

Après l'occupation de 1898 et le gouvernement militaire provisoire, les États-Unis avaient doté l'île d'une autonomie de façade en 1901 avec la Loi Foraker, puis, en 1917, la Loi Jones avait assoupli légèrement la tutelle coloniale : tout en arrimant l'île à la métropole en accordant la citoyenneté américaine à ses habitants, le Congrès américain avait alors réformé les institutions portoricaines pour y introduire davantage de garanties démocratiques et davantage de pouvoir aux élus locaux. Les pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire avaient été clairement séparés, et un Sénat avait été créé, en sus de la chambre basse qui existait déjà. Ces changements restaient toutefois mineurs dans leur portée effective, car le gouverneur (nommé directement par Washington) et le Congrès des États-Unis conservaient leur droit de véto sur toutes les lois votées par les élus insulaires. Néanmoins, le chemin vers l'autonomie n'apparaissait jamais aussi bloqué que ceux de l'annexion et de l'indépendance. Muñoz Marín, tout en se déclarant officiellement favorable à l'indépendance, préféra donc agir dans ce cadre étroit, en essayant d'obtenir le maximum de concessions de la part des autorités américaines.

Lors des élections de 1940, le PPD arriva en tête et pendant 4 ans, Muñoz Marín, élu président du sénat, travailla en collaboration avec le gouverneur progressiste Rexford Tugwell, un proche de Roosevelt. Laissant en suspens la question du statut de l'île, il se concentra en priorité sur les questions socio-économiques, tentant de faire appliquer sur l'île des programmes inspirés du New Deal. Il parvint notamment à mettre en place un début de réforme agraire en redistribuant à des paysans pauvres des terres qui avaient été accaparées illégalement par quelques grandes compagnies sucrières, souvent américaines. La paysannerie, encore majoritaire dans la population de l'île, constituait le cœur de l'électorat du PPD, et d'ailleurs le logo du parti représentait une tête de *jíbaro* (paysans traditionnels) vu de profil, coiffé du traditionnel chapeau tressé. C'est à eux que Muñoz Marín, lors de la campagne électorale de 1940, s'adressa en priorité, parcourant inlassablement les campagnes, multipliant les meetings, apprenant à s'adresser à cette population, très souvent illettrée, au moyen de mots simples et sincères. C'est à leur contact qu'il prit progressivement conscience que la priorité de son action politique ne pouvait pas être la question, abstraite et juridique, de l'indépendance, mais concrète et économique, de la lutte contre la pauvreté. Celle-ci, malgré les aides versées par l'État fédéral américain, restait en effet endémique : en

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

1942-1943, par exemple, une étude montra que 20 % des enfants de l'île étaient en situation de malnutrition et présentaient des retards de développement sévères[3].

Le contexte international des années 1940, marqué par l'entrée en guerre des États-Unis contre les forces de l'Axe, fut paradoxalement bénéfique pour l'économie portoricaine car, du fait de sa position géostratégique privilégiée dans l'Atlantique, l'île bénéficia de nombreux investissements, l'armée américaine y construisant de nombreuses bases. L'industrie locale du ciment décolla et des dizaines de milliers de personnes trouvèrent du travail, dans le secteur de la construction et dans l'administration militaire. Dans ce contexte favorable, un projet d'industrialisation de l'île fut lancé avec un certain succès par un jeune homme extrêmement dynamique et entreprenant, Teodoro Moscoso, auquel Muñoz Marín avait confié la direction d'un organisme public, la Compañía de Fomento Industrial, chargé de développer une sorte de capitalisme d'État, pour remédier aux déficiences du secteur privé insulaire.

Porté par une conjoncture favorable et la mise en marche d'un cercle économique vertueux qui permettait d'améliorer les conditions de nombreux habitants, le PPD remporta haut la main les élections de 1944 et Muñoz Marín, poussant plus loin son avantage, chercha à obtenir des concessions politiques de la part de Washington : il demanda que le prochain gouverneur de l'île, dont la désignation revenait au président des États-Unis, soit un natif de l'île. Harry Truman accéda à la requête et, en 1946, nomma un des dirigeants du PPD, Jesús T. Piñero, à la tête de l'exécutif de l'île. Pour la première fois depuis 1897, un Portoricain se trouvait à la tête du gouvernement local, et pouvait compter sur la collaboration du président du sénat, Luis Muñoz Marín. Avec une équipe dirigeante entièrement issue du PPD et théoriquement acquise à la cause de l'indépendance, le déclenchement d'une procédure de séparation vis-à-vis des USA semblait à portée de main et l'organisation d'un référendum aurait pu déboucher sur un vote favorable. Pourtant, Muñoz Marín choisit de ne pas saisir l'occasion et commença au contraire à bâtir un plan bien différent, qui consistait à négocier l'autonomie la plus large possible sur le plan politique, sans renoncer à l'appartenance aux États-Unis, et en conservant le bénéfice d'une étroite union économique avec la métropole.

Ce changement de cap s'explique en grande partie par la lecture assidue de rapports d'économistes sur la situation de l'île, qui donnèrent à Luis Muñoz Marín la conviction que, sans un développement économique soutenu, un processus d'indépendance ne pouvait que déboucher sur un échec et que ce serait la population la plus pauvre, la plus démunie, celle des *jíbaros*, qui en paierait le prix le plus élevé. Le facteur démographique était une source prioritaire de préoccupation : déjà très densément peuplée à la fin de la période espagnole, avec près d'un million d'habitants pour une superficie d'environ 9 000 km2, l'île avait connu depuis lors une croissance exponentielle de sa population, qui frôlait désormais 2,2 millions d'âmes. Chaque année, il fallait fournir du travail et de la nourriture à des dizaines de milliers d'individus supplémentaires, une tâche qui s'annonçait de plus en plus insurmontable compte tenu de la faible capacité de production de l'île. Les terres arables étant insuffisantes, la nourriture

[3]Dietz, James L., *Economic History of Puerto Rico. Institutionnal Change and Capitalist Development*, Princeton Universiy Press, États-Unis, 1986, p. 204.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

devait en effet être importée et l'achat de ces denrées ne pouvait être financé que de deux façons : soit par de la richesse créée grâce à l'activité économique propre de l'île, soit par de l'argent versé sous forme d'aides par l'État fédéral américain.

En 1946, un rapport rédigé, à la demande du Congrès des États-Unis, par un économiste du nom du Ben Dorfman[4], fit l'effet d'un électrochoc auprès de Muñoz Marín : l'étude exposait très froidement les termes de l'équation économique que devait résoudre l'île et il en ressortait qu'obtenir l'indépendance avant d'avoir réalisé une profonde transformation des structures productives ne pouvait aboutir qu'à une catastrophe : sans appareil productif suffisant et sans accès privilégié au marché américain, l'île ne produirait pas assez de richesses pour financer ses achats de nourriture et, étant devenue indépendante, elle ne pourrait plus prétendre non plus recevoir des aides directes de l'État fédéral américain. S'ensuivrait donc une pénurie généralisée, puis une famine, avec son lot de morts et de troubles sociaux et politiques. L'étude terminait en évoquant la possibilité, à terme, d'une nouvelle intervention américaine pour rétablir l'ordre dans un pays livré au chaos ; son approche chiffrée et argumentée présentait suffisamment de garanties intellectuelles pour être prise au sérieux et la lecture de ce document eut, semble-t-il, un effet déterminant dans l'évolution politique de Muñoz Marín vers le choix de l'autonomie[5]. Peu après, le chef du PPD obtint une nouvelle concession de la part des autorités américaines et réussit à faire modifier la règle de désignation du gouverneur : celui-ci ne serait désormais plus nommé par l'autorité de tutelle coloniale, mais serait directement élu par le peuple portoricain. Le premier scrutin fut organisé en 1948, et Muñoz Marín, comme cela était prévisible, fut élu haut la main.

Luis Muñoz Marín ayant développé la conviction que l'indépendance pleine et entière de Porto Rico serait néfaste pour le peuple portoricain, il défendit, lors de son premier mandat en tant que gouverneur élu, un projet qui consistait à redéfinir le statut politique de l'île vis-à-vis des États-Unis. Il s'agissait d'en finir officiellement avec le statut colonial pour faire de Porto Rico non pas un État classiquement souverain mais un État Libre Associé (ELA, ou « *Commonwealth* » en anglais), négociant d'égal à égal une relation d'association avec les USA qui permettait aux Portoricains de conserver leur nationalité américaine (très utile aux candidats à la migration) tout en dotant l'île d'une constitution propre ainsi que de pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire aux compétences étendues, quoique placés en dernière instance sous la tutelle de la constitution et du Congrès américains. Ce statut très particulier commença à se dessiner à partir de 1950, et un premier projet fut présenté aux autorités de Washington, qui l'approuvèrent non sans introduire quelques modifications visant à limiter sa dimension progressiste, et lui donnèrent forme sous le nom de Loi 600. Ce texte permit d'organiser, le 4 juin 1951, un référendum en vue de former une assemblée constituante. Le peuple portoricain ayant répondu positivement lors de la consultation, une assemblée fut élue, qui se réunit à partir du mois d'août de la même année et, le 3 mars 1952, le projet de constitution fut soumis à l'approbation des électeurs. Avec 81,9 % de votes positifs, le scrutin déboucha sur une victoire massive des partisans

[4]Ressource électronique : https://catalog.hathitrust.org/Record/007884349 (consulté le 28/02/2021)

[5]Maldonado, A. W., *Luis Muñoz Marín : Puerto Rico's Democratic Revolution*, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, Porto Rico, 2006, p. 250.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

du nouveau statut et, le 25 juillet 1952, l'État Libre Associé devint une réalité[6]. La date n'avait pas été choisie au hasard : il s'agissait de la date anniversaire du débarquement des troupes américaines en 1898. Luis Muñoz Marín et les dirigeants du PPD souhaitaient ainsi symboliquement faire disparaître le statut colonial de l'île, la fiction politique voulant que l'association introduite par l'ELA change radicalement la nature du lien entre les États-Unis et Porto Rico.

En réalité, même si le nouveau statut dotait d'une autonomie accrue le gouvernement et le parlement locaux, notamment dans le domaine des impôts, de l'éducation, de la santé, du logement, de la culture et de la langue, le gouvernement fédéral américain continuait de garder la main dans l'essentiel des domaines régaliens, tels que la citoyenneté, les douanes, la défense, les transports, la monnaie, les communications, le commerce extérieur et la diplomatie[7]. D'après Jorge Duany, l'ELA a institué en fait un nouveau type de statut politique tout à fait paradoxal :

> Hoy día, Puerco Rico se asemeja a una « colonia poscolonial » que conjuga elementos de un régimen colonial clásico con cierta autonomía política. [...] El oxímoron « colonia poscolonial » alude a un pueblo con un fuerte sentido de identidad nacional pero con poco interés en establecer su propio estado soberano, así como a la sustitución de las formas tradicionales de control externo por formas indirectas de hegemonía[8].

2 Naissance de la División de Cinema y Gráficas

La décennie des années 1940 fut donc une période charnière dans l'histoire portoricaine, et l'évolution des positions politiques de Muñoz Marín et de la majeure partie du PPD fut décisive pour enclencher le projet de développement économique couplé à celui d'arrimage institutionnel aux États-Unis. Cette nouvelle dynamique fut théorisée et présentée par Luis Muñoz Marín à l'opinion publique portoricaine au moyen de formules simples et fortes, susceptibles de mobiliser efficacement les masses autour d'objectifs clairs : « *Operación Manos a la Obra* » (ou « *Operation Bootstrap* » en anglais) désigna ainsi communément le plan de développement industriel mis en place par Teodoro Moscoso, qui connut une nouvelle impulsion à partir de 1947, lorsque les autorités portoricaines multiplièrent les exemptions fiscales pour attirer de nombreuses entreprises étrangères, tandis que « *Operación Estado Libre Asociado* » (ou « *Operation Commonwealth* » en anglais) désignait le projet autonomiste qui déboucha en 1952 sur l'adoption du nouveau statut présenté plus haut. Bien entendu, les deux stratégies se complétaient et se renforçaient mutuellement.

Mais Muñoz Marín ne limita pas son action aux deux seuls volets économique et politique : conscient de la nécessité de convaincre les masses d'adhérer au projet de modernisation autonomiste, il veilla également à mettre en place un programme éducatif et culturel de longue haleine, dont le but était à la fois de faire la promotion des

[6] Ressource électronique : https://www2.pr.gov/SobrePuertoRico/Pages/Constituci%C3%B3ndelEstadoLibreAsociadodePuertoRico.aspx (consulté le 28/02/2021)

[7] Duany, Jorge, « Una colonia poscolonial : seis décadas del Estado Libre Asociado de Puerto Rico », *in* González Vales, Luis E. ; Luque, María Dolores, *Historia de Puerto Rico*, Ed. Doce Calles, Espagne, 2012, p. 722.

[8] *Ibid.*

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

changements promus par le PPD et de démocratiser l'accès à la culture et à la pratique artistique. L'année 1946, déjà marquée sur le plan politique par la désignation de Jesús T. Piñero au poste de gouverneur, fut particulièrement riche en initiatives, puisque les autorités insulaires (désormais dirigées exclusivement par des responsables portoricains) développèrent non seulement un réseau d'Escuelas Libres de Música, installées dans les villes de San Juan, Ponce et Mayagüez[9], mais elles lancèrent également une radio d'État, la WIPR. L'objectif affiché était clairement éducatif : jusqu'en 1962, cette chaîne publique, quoique autonome, fut placée sous la tutelle administrative du Département de l'Instruction Publique[10] et parmi les programmes diffusés par la radio, figuraient en bonne place des émissions didactiques, telles que la Escuela del Aire, destinée à compléter l'action du système scolaire traditionnel[11], ainsi que des émissions consacrées à la musique classique.

L'autre initiative marquante prise dans le domaine culturel cette année-là fut la création d'un institut public de cinéma, la División de Cinema y Gráficas, rattachée pour des raisons administratives et pratiques à une structure préexistante, la Comisión de Parques y Recreo de Puerto Rico, qui avait déjà une expérience dans le domaine de la projection de films de divertissement auprès du public rural, grâce à des unités mobiles qui sillonnaient l'intérieur de l'île. Pour Muñoz Marín, conseillé dans ce domaine par son épouse, Doña Inés Mendoza, la mise en place d'un organisme chargé de développer l'éducation de la paysannerie était une priorité, et faute de pouvoir compter sur un secteur cinématographique insulaire déjà formé et opérationnel (la production portoricaine était alors rachitique), il fit appel à un groupe d'artistes américains, Edwin Rosskam, Jack Delano et Irene Delano.

Il s'agissait d'intellectuels progressistes, qui se connaissaient depuis les années 1930 car Edwin Rosskam et Jack Delano avaient collaboré, en qualité de photographes à un vaste projet lancé aux États-Unis par la Farm Security Administration (FSA) au moment du New Deal. Entre 1935 et 1943, la section photographique de la FSA, dirigée par l'économiste Roy Stryker, avait dépêché aux quatre coins des USA une quarantaine de photographes professionnels afin de représenter les conditions de vie des fermiers touchés par la crise économique. Au-delà de la constitution d'une monumentale collection de clichés documentaires pouvant servir de témoignage historique, l'objectif était de faire connaître aux Américains la réalité de leur pays tout en légitimant le programme économique de l'administration Roosevelt, tout entier tendu vers la résorption de la crise[12]. Le projet de la FSA permit également de révéler le talent artistique de nombreux photojournalistes aujourd'hui considérés comme des géants de la photographie américaine, tels que Dorothea Lange ou Walker Evans, et

[9] Cruz Santos, Martín, *Afirmando la nación… Políticas culturales en Puerto Rico (1949-1968)*, Ed. Callejón, Porto Rico, 2014, p. 108.

[10] Rosario Albert, Luis, « Las comunicaciones públicas durante el proyecto *Operación Serenidad* », *in* Serra Collazo, Soraya (dir.), *Explorando la Operación Serenidad*, Fundación Luis Muñoz Marín/Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, Porto Rico, 2011, p. 35.

[11] Cette émission fut lancée par la Oficina del Comisionado de Educación de Gobierno Insular de Puerto Rico au début des années 1930, soit bien avant la création de WIPR-Radio, sur le modèle d'une émission éducative diffusée aux États-Unis par CBS, mais la reprise du programme par WIPR-Radio à partir de 1948 renforça sa visibilité. Cf. *ibid.* p. 23.

[12] Sur le programme photographique de la FSA, lire : Mora, Gilles ; Brannan, Beverly W., *Les photographes de la Farm Security Administration (1935-1943). Archives d'une Amérique en crise*, Ed. Seuil, France, 2006 ; Walther, Peter, *New Deal Photography, USA 1935-1943*, Ed. Taschen, Allemagne, 2016.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

mit en contact pour la première fois Edwin Rosskam (recruté en 1939) et Jack Delano (embauché en 1940).

Lorsque Rosskam et Delano se retrouvèrent à Porto Rico en 1946, Rosskam travaillait depuis quelque temps pour les autorités insulaires, car son ancien patron à la FSA, Roy Stryker, l'avait à nouveau engagé, cette fois-ci pour mettre en place dans l'île un projet photographique similaire à celui de la FSA américaine. L'initiative avait été encouragée par Rexford Tugwell, gouverneur de Porto Rico depuis 1941. En effet, Tugwell, proche de Roosevelt et l'impliqué dans la conception du New Deal, avait été, dans les années 1930, le principal artisan de la création de la FSA aux États-Unis, et il souhaitait lancer un projet similaire à Porto Rico, dans la continuité de la politique du New Deal. Tout naturellement, il chargea Roy Stryker de l'opération, lequel fit alors appel à Edwin Rosskam, ainsi qu'à sa femme, également photographe. Les deux époux, qui avaient déjà séjourné à Porto Rico en 1937 (ils avaient alors fait la connaissance de Muñoz Marín et de sa femme), acceptèrent de diriger l'initiative au sein de la Oficina de Información et vinrent s'installer dans l'île en 1945. Pendant plusieurs mois, ils prirent des milliers de photographies représentant la vie dans les zones rurales de l'île et organisèrent le fond d'images, puis, en 1946, ils firent appel à Jack Delano pour enrichir leurs collections. La proximité entre Rosskam, Stryker et le gouverneur Tugwell permit à Rosskam d'entrer en contact avec la classe politique portoricaine, en particulier les dirigeants autonomistes du PPD, soutenus par Tugwell, et c'est ainsi qu'il rencontra Muñoz Marín, alors président du Sénat, nouant avec lui une relation basée sur des affinités à la fois personnelles et idéologiques.

Quand Jack et Irene Delano arrivèrent à Porto Rico au début de l'année 1946, ils rejoignirent ce réseau d'amitiés et de collaborations professionnelles déjà établi, et participèrent à des échanges fructueux avec Muñoz Marín et sa femme. Dans un ouvrage autobiographique publié en 1992, *Photographic Memories*, Jack Delano a précisé la teneur des échanges qui eurent lieu entre le couple Muñoz Marín et le groupe d'Américains :

> In meetings, Muñoz and Doña Inés expressed their deep concern for the sad state of the educational system in Puerto Rico. Illiteracy was extremely high, especially among the rural population. The people's knowledge of the world around them came almost entirely from the radio. Those few who could read and write had no more than a third-grade education. As Muñoz put it to us, « Even if we used the entire island budget for traditionnal methods of education, the effect would hardly be noticeable. We must invent something new, a new way of teaching »[13].

Ce « *something new* » deviendrait, à partir de l'été 1946, la DCG, dont les grands principes de fonctionnement furent peu à peu définis, collectivement dans les souvenirs de Jack Delano[14]. Mais si l'on en croit le témoignage des Rosskam, c'est surtout à Edwin Rosskam que revient le mérite d'avoir eu l'idée, en 1946, de créer une agence

[13] Delano, Jack, *Photographic Memories*, Smithsonian Institution Press, États-Unis, 1997, p. 114. Je souligne.
[14] *Ibid.*

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

publique chargée de promouvoir l'éducation des populations rurales au moyen de documents visuels et audiovisuels[15]. Une fois que le principe du projet fut validé en théorie, Muñoz Marín trouva les ressources concrètes pour le mettre en place rapidement. Le leader du PPD, sans doute animé d'arrière-pensées électoralistes, souhaitait lancer aussi vite que possible la structure, et pour accélérer le processus, il eut donc l'idée de s'appuyer sur une structure existante, la Comisión de Parques y Recreos Públicos de Puerto Rico. Au cours du second semestre de l'année 1946, la DCG vit le jour, et ses locaux furent installés dans le sous-sol du bâtiment de la Comisión de Parques y Recreos Públicos, dans le quartier de Puerta de Tierra, à San Juan.

3 Le cinéma comme arme

Dès le départ, Edwin Rosskam fut nommé responsable de la División de Cinema y Gráficas (DCG), et il supervisa les aspects administratifs et organisationnels. Pour le seconder, il fit bien entendu appel à Jack et Irene Delano, le premier s'occupant de la production des films tandis que la seconde encadrait tout ce qui touchait aux affiches et aux arts graphiques. L'idée que les trois Américains s'efforcèrent de mettre en œuvre était simple : envoyer dans les campagnes des agents de la DCG afin de distribuer aux habitants des productions culturelles à visée éducative, sur des sujets ciblés. Il s'agissait de projeter un film, réalisé par la DGC, et de donner par ailleurs aux spectateurs un livret illustré, également conçu par la DCG, reprenant le même thème que celui du film. La venue des projectionnistes devait être annoncée au moyen d'affiches, toujours produites par l'organisme et placardées dans les villages visités et leurs alentours.

Les sujets abordés étaient très quotidiens et proches des préoccupations du public visé. C'est ainsi que les premiers films, des courts métrages documentaires, abordèrent des questions telles que le danger des maladies transmises par l'eau souillée et la nécessité de faire bouillir l'eau avant de la boire (*Una gota de agua* [Jack Delano, 1947]) ou bien les problèmes du secteur de la canne à sucre (*Caña* [Jack Delano, 1947]). La pratique consistant à fournir au public un documentaire et une brochure sur le même sujet, introduite dès le début par Rosskam, s'inspirait d'études menées le gouvernement fédéral américain, qui avaient montré que lorsque la projection d'un film était accompagnée de la distribution d'un livret combinant éléments visuels et textuels reprenant le message essentiel du film, la capacité de conviction du film était plus que doublée et le taux de mémorisation du message, davantage encore[16].

La planification générale du projet reposa sur les épaules d'Edwin Rosskam, qui rédigea un programme dactylographié de 32 pages, dans le courant de l'année 1946[17]. Le document, conservé à l'Archivo Luis Muñoz Marín de San Juan, ne porte aucune mention de destinataire, mais tout indique qu'il fut rédigé à l'intention de Muñoz Marín. Quant à sa date de rédaction, elle ne peut être déterminée avec précision,

[15] Doud, Richard, « Oral history interview with Edwin and Louise Rosskam, 1965 August 3 », Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington. Ressource électronique : https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edwin-and-louise-rosskam-13112#transcriptt (consulté le 28/02/2021)

[16] Rosskam, Edwin, *Program of People's Education and Information*, 1946, p. 14. Archivo de la Fundación Luis Muñoz Marín, Section V, Série 17, Sous-série 1.

[17] Rosskam, Edwin, *ibid.*, 1946.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

mais on peut déduire de la lecture du texte que le programme fut achevé avant août 1946 (Rosskam y déroule un agenda prévoyant la production d'un premier film entre août et novembre de la même année[18]).

Ce qui frappe immédiatement lorsque l'on parcourt le document, c'est la précision méticuleuse avec laquelle Rosskam envisage le fonctionnement à venir de l'institution qu'il propose de créer en liaison avec Julio Enrique Monagas, le directeur de la Comisión de Parques y Recreo : tous les aspects liés au lancement et à la gestion de la DCG sont exposés méthodiquement, son futur directeur allant même jusqu'à dessiner, dans la dernière page du programme, les plans des locaux. Un budget prévisionnel est inclus, la question du montant des salaires est discutée, de même que celle des coûts de fonctionnement ; le nombre initial d'employés est fixé à 14 personnes au total, et un organigramme indique exactement qui fera quoi, tandis que plusieurs pages sont consacrées à la définition des missions que chacun devra assurer[19]. Rosskam insiste sur l'importance de créer un groupe soudé, uni par un même objectif et partageant les mêmes valeurs progressistes ; à ce titre, il recommande de n'intégrer, au sein du personnel d'origine portoricaine qui devra être formé par les trois responsables américains, que de jeunes collaborateurs, et d'écarter les candidats plus âgés[20].

À plusieurs reprises, Rosskam insiste sur le fait que le nouvel organisme doit être mis au service du peuple, qu'il doit remplir une mission sociale émancipatrice, et le photographe ne fait pas mystère de ses convictions d'homme de gauche. Les aspects politico-idéologiques constituent le noyau dur de son projet, et c'est sur ces questions que le texte s'ouvre. Pour Rosskam, homme du *New Deal* rooseveltien, la démocratie ne peut fonctionner de manière pleine et entière que s'il existe un lien et un échange constants entre le gouvernement et le peuple, et que si ce dernier est en mesure de comprendre, d'analyser et, en dernière instance, de valider ou de sanctionner l'action de ses gouvernants[21].

Au centre des préoccupations de Rosskam, on trouve l'idée selon laquelle les agents de la future DCG ne doivent pas s'adresser de manière verticale et autoritaire à leur public, mais au contraire se mettre à son niveau et chercher constamment un retour dans la communication. Une telle démarche, qui semble conjurer le danger populiste, est une des conditions du succès final[22]. Rosskam enfonce le clou en livrant sa vision de la structure qu'il ambitionne de mettre sur pied :

> No language is duller than « govermentese. » A small producing unit of devoted people tied together by a common ideology and operating as an intellectual task force can give the people simultaneously what they want and what they need. In a relatively short time it can become an essential weapon in guaranteeing the continuity of a people's movement[23].

[18] *Ibid*, p. 23.
[19] *Ibid*, p. 25-30.
[20] *Ibid*, p. 25. C'est Edwin Rosskam qui souligne.
[21] *Ibid*, p. 1.
[22] *Ibid*, p. 6.
[23] *Ibid.* Je souligne.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

Le terme de « *weapon* » qu'utilise ici Rosskam s'articule à d'autres vocables militaires employés ailleurs dans le texte (il parle notamment de cibles, de stratégie et de tactique) et révèle la nature profonde de l'organisme gouvernemental qui est en train de se mettre en place, et qui deviendra officiellement la DIVEDCO en 1949. Au-delà des missions de service public et des préoccupations humanistes et démocratiques, qui sont souvent mises en avant dans les écrits de Jack Delano lorsqu'il évoque sa participation au projet, la DCG que Rosskam propose à Muñoz Marín est bel et bien une arme, audiovisuelle, de transformation sociale et politique. L'image évoque bien entendu celle de la caméra-fusil, popularisée dans les années 1960 et 1970 par de grandes figures du Nuevo Cine Latinoamericano, comme Raymundo Gleyzer[24], ainsi que par l'ICAIC cubain, qui célébra son dixième anniversaire en éditant une affiche représentant une caméra à l'optique fumante, comme s'il s'agissait d'une mitraillette, et, par ailleurs, l'idée selon laquelle le cinéma peut être utilisé comme une arme politico-idéologique a déjà été formulée en Union Soviétique dans les années 1920 (c'est notamment ce qu'affirmaient les résolutions de la conférence sur le cinéma organisée en mars 1928 par le Parti Communiste soviétique[25]). Ici, cependant, les objectifs politiques visés ne sont ni la lutte contre l'impérialisme américain ni la victoire mondiale du prolétariat, mais une modification radicale de la société portoricaine, afin de l'amener à accepter l'industrialisation de l'île, tout en liant les classes populaires au PPD et à son projet autonomiste, dans le cadre d'une démocratie libérale à l'américaine.

4 La División de Cinema y Gráficas à la manœuvre

Dès le départ, la DCG se montra particulièrement dynamique, et un rapport rédigé pendant l'été 1947 fait un premier point positif sur les débuts de la jeune institution : en 8 mois de travail intensif, l'équipe dirigée par Edwin Rosskam a réussi à produire trois courts métrages, dix affiches en couleurs, avec des tirages allant de 1 000 à 12 000 exemplaires pour un total de 64 000 exemplaires ; elle a également publié un fascicule de quatre pages en couleurs, tiré à 200 000 exemplaires. Pour Rosskam, le bilan était d'ores et déjà positif : « *We are now operating as well as we can expect to operate in government as an agency which has its hands free to move quickly in any direction which may be required* »[26].

Entre sa création au milieu de l'année 1946 et son remplacement par la DIVEDCO en 1949, la DCG réussit à produire en tout cinq documentaires, en suivant scrupuleusement la ligne éditoriale qui lui était fixée. Ces films, dont la liste complète est présentée ci-dessous, mêlent en effet un travail d'éducation, notamment en matière d'hygiène (lutte contre la dysenterie, entre autres), avec celui d'information, en présentant les actions menées par les autorités gouvernementales (construction d'écoles,

[24] Sur le cinéma de Raymundo Gleyzer, lire : Martínez Peña, Fernando ; Vallina, Carlos, *El cine quema : Raymundo Gleyzer*, Ed. de la Flor, Argentine, 2000.

[25] Cf. Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, Royaume-Uni, 1979, p. 152.

[26] Rosskam, Edwin, *Report on the Operation of the Division of Motion Pictures and Graphic of the Commission of Parks and Recreation since December, 1946-July, 1947*, p. 8, cité dans : Marsh Kennerley, Catherine, *Negociaciones culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico de estado muñocista*, Ed. Callejón, Porto Rico, 2009, p. 32.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

de dispensaires, etc.) tout en expliquant au public les droits et les devoirs des Portoricains[27].

LISTE DES FILMS PRODUITS PAR LA DCG

Jesús T. Piñero (Jack Delano, 1946) – N&B – 26'
Genre : documentaire
Scénario : Ángel Rigau, Edwin Rosskam

Una gota de agua (Jack Delano, 1947) – N&B – 10'
Genre : documentaire
Scénario : Edwin Rosskam

Informe al pueblo n° 1 (Jack Delano ?, 1948) – N&B – 10'
Genre : documentaire
Scénario : non précisé

La voz del pueblo (Jack Delano, 1948) – N&B – 13'
Genre : documentaire
Scénario : Edwin Rosskam

Caña (Jack Delano, 1949) – N&B – 11'
Genre : documentaire
Scénario : Edwin Rosskam

Il convient de signaler que toutes ces productions relèvent de ce que les anglo-saxons désignent sous le terme de « *non fiction cinéma* », expression à laquelle notre langue préfère généralement le terme de cinéma documentaire. Dans un essai intitulé *A Cinema of Non fiction* [28], traduit en français en 2001, William Guynn définit ainsi le genre cinématographique qu'il se propose d'analyser :

> Le genre de films dont il est question appartient à la classe des discours sociaux – juridiques ou historiques – qui cherchent à rendre compte d'occurrences réelles dans le monde des phénomènes. De tels films prennent pour référents des événements perceptibles, qui ont été observés, et qui peuvent être localisés spécifiquement dans le temps et dans l'espace. Les films documentaires sont constitués de documents, au sens où ce mot a cours dans les sciences humaines : des représentations fidèles (ici, filmées plutôt qu'écrites) d'événements qui existent en dehors de la conscience du documentariste. En outre, l'appellation de film de non-fiction (qui, dans la plupart de l'appareil critique, est synonyme de documentaire) suggère qu'il existe une bipolarité. Le film de non-fiction se distingue par cela même à quoi il s'oppose : il exclut par définition tous les éléments évoquant ces champs de référence imaginaire que nous appelons fictionnels. Le film documentaire s'aligne ainsi sur les sciences historiques en leur an-

[27] Rosskam, Edwin, *ibid.*, p. 8, cité dans : Marsh Kennerley, Catherine, *ibid.*, p. 33.
[28] Guynn, William, *A Cinema of Nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, États-Unis, 1990.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

> tagonisme présumé envers la littérature d'imagination, à laquelle le film narratif classique fait pendant dans le cinéma[29].

Comme le souligne plus loin le chercheur, l'opposition avec le cinéma de fiction n'interdit toutefois pas le recours au narratif :

> Les documentaires sont remplis de narration, et […] pour conter leurs histoires ces textes font très « naturellement » appel aux structures signifiantes que le film de fiction a créées à son propre usage[30].

Le cinéma documentaire n'est pas non plus incompatible avec une part de mise en scène, et il peut arriver que certains cinéastes demandent aux sujets qu'ils filment d'accomplir pour les besoins de la caméra des gestes ou des actions qu'ils n'auraient pas eus en l'absence de l'équipe de tournage, c'est-à-dire qu'il est possible pour un réalisateur de provoquer le réel qu'il souhaite montrer (l'exemple le plus célèbre de ce type de démarche est sans doute celui de Robert Flaherty qui, pour pouvoir tourner plus à son aise, demanda aux Inuits qu'il filmait dans *Nanouk l'Esquimau* [1922] de construire un igloo deux fois plus grand que celui qu'ils construisaient habituellement). Ces distorsions ou manipulations de la réalité ont régulièrement été dénoncées par les partisans d'une approche beaucoup plus puriste du cinéma documentaire, qui a culminé, à la fin des années 1950, avec l'apparition du courant du cinéma direct : celui-ci reposait sur l'idée d'une discrétion absolue du réalisateur, qui devait se faire oublier du sujet filmé et se contenter de capter aussi spontanément que possible le réel en train de se produire devant l'objectif de sa caméra[31].

Dans tous les films produits par la DCG, même si quelques scènes peuvent être mises en scène (par exemple, les soins apportés par une infirmière à un malade dans *Una gota de agua* ou les interventions des sénateurs dans *La voz del pueblo*) le caractère non-fictionnel du texte est clairement affiché, et les auteurs ne cherchent pas à introduire d'ambiguïté générique. Les courts métrages produisent bien sur le spectateur l'effet recherché habituellement par le cinéma documentaire, tel que nous le présente William Guynn :

> Le documentaire ne possède pas les mêmes pouvoirs d'illusion que le film de fiction ; il ne conduit pas le spectateur à fantasmer la présence des actions, des objets, des personnes. La sensation de réel est forte dans le documentaire, mais son effet s'accomplit par une modification de la conscience qu'a le spectateur de la relation entre présence et absence. Le signifié du documentaire a le statut de document ; son signifiant conserve dans le présent les traces d'événements qui ont déjà eu lieu. La projection d'un film documentaire est toujours une redite. […] Comme la photographie, le film

[29] Guynn, William, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Publications de l'université de Provence, France, 2001 (1990), p. 15.

[30] Guynn, William, *ibid.*, p. 80.

[31] Sur ce mouvement, lire Saunders, Dave, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Columbia University Press, États-Unis, 2007.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

> documentaire n'est pas ressenti comme illusion : il n'évoque pas chez le spectateur la conscience de l'être-là des choses. Son signifié n'appartient pas à l'ici-et-maintenant mais plutôt à l'*avoir-été-là*[32].

Il faut souligner que cette dimension non-illusionniste du cinéma documentaire permettait aux films de la DCG de se parer d'une forme d'autorité, mais aussi de transparence, auprès des spectateurs à qui ils étaient projetés. Cette caractéristique n'a bien entendu rien de propre à ces films, mais elle peut permettre de mieux comprendre pourquoi Edwin Rosskam et Jack Delano ont privilégié le cinéma de non-fiction, au moins dans un premier temps, pour mener la mission d'éducation de la paysannerie qui leur avait été confiée. Si le but affiché de la DCG était de diffuser un savoir moderne, notamment en matière d'hygiène, aux *jíbaros* des montagnes afin d'améliorer leurs conditions de vie, l'objectif final était d'accompagner les transformations socio-économiques et politiques enclenchées par le PPD, et de mettre en place, grâce à des moyens audiovisuels, une ingénierie sociale[33] visant à faciliter le déploiement de l'opération « *Manos a la Obra* ».

Le travail de promotion cinématographique du projet de modernisation de Luis Muñoz Marín aurait pu être articulé autour de films fictionnels, comme cela avait été le cas par exemple, à partir de 1917, en Union Soviétique, où le passage rapide d'une société agraire à une société industrielle s'est accompagné d'une abondante production de longs métrages de fiction, qui ont collectivement légitimé le nouveau régime révolutionnaire et cherché à susciter l'adhésion des masses à son projet de modernisation accélérée du pays en leur proposant de nouveaux mythes politiques (la Révolution, le Parti, la collectivisation, etc.). Dans le cas de la DCG, le choix de passer exclusivement par le documentaire peut s'expliquer bien entendu par des contraintes et des limitations (économiques, techniques, humaines) mais il s'avère surtout particulièrement adaptée au type de discours modernisateur et démocratique que cherchait à véhiculer l'institution. Le film documentaire, parce qu'il se présente comme chargé de réel, et donc de vérité, exerce une forme de magistère qui rend son contenu moins contestable. Dans le même temps, il semble jouer la carte de la communication franche et directe (son discours n'avance pas masqué, enrobé dans la fiction) et s'avère plus à même de susciter la confiance.

Il faut souligner que, même si chacune des productions de la DCG possède sa propre unité thématique (la prise de fonctions du premier gouverneur portoricain dans *Jesús T. Piñero* ; la lutte contre les maladies propagées par l'eau souillée dans *Una gota de agua* ; l'évolution de l'économie de la canne à sucre dans *Caña*, etc.), tous les films se recoupent et contribuent à développer un seul et même discours, et la présence répétée de plans identiques d'un court métrage à un autre (notamment d'ouvriers

[32] Guynn, William, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Publications de l'université de Provence, France, 2001 (1990), p. 80.

[33] Alexander, Jon et Schmidt, Joachim K. H. W. définissent ainsi l'ingénierie sociale : « *Social engineering means arranging and channelling environmental and social forces to create a high probability that effective social action will occur. The word engineering suggests the designing and erecting of structures and processes in which human beings serve as raw material* ». Cf. Alexander, Jon ; Schmidt, Joachim K. H. W., « Social engineering : genealogy of a concept », *in* Podgórecki, Adam ; Alexander, Jon ; Shields, Rob (dir.), *Social Engineering*, Carleton University Press, Canada, 1996, p. 1.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

travaillant dans des usines) contribue à insérer l'ensemble de la production dans un même réseau de sens.

De manière générale, les films de la DCG font la propagande de la politique du PPD, mais ils évitent de mentionner directement cette organisation, préférant se présenter comme des films institutionnels publics (le premier carton qui apparaît au générique de chaque titre montre le logo de la Comisión de Parques y Recreos Públicos sur fond de carte de l'île) qui expliquent à la population l'avancée des réformes engagées par le gouvernement depuis 1940. Depuis cette position de (pseudo) neutralité, tous les films tiennent un discours factuel et rationnel, et accumulent des informations chiffrées afin de montrer au spectateur que la situation économique et sociale de l'île ne cesse de s'améliorer, même si les défis à relever restent importants. À chaque fois, un narrateur présente des données ou des faits qui sont corroborés visuellement par des prises de vues réelles ou bien, plus rarement, par de petites animations, le même message étant exprimé deux fois, par deux canaux complémentaires, afin de favoriser la compréhension et la mémorisation. Dans *Caña*, des graphiques commentés montrent ainsi l'augmentation des salaires des ouvriers agricoles ; dans *Una gota de agua*, le fonctionnement et le taux de grossissement des microscopes utilisés pour observer les parasites qui grouillent dans une goutte d'eau sont expliqués en détail ; dans *Informe al pueblo n° 1*, le narrateur insiste sur le nombre de kilomètres de routes nouvelles construites par l'administration en place, et multiplie les données statistiques pour chaque programme de travaux présenté (écoles, habitations, dispensaires, etc.). Le discours des différents films s'appuie sur la légitimité de l'expertise scientifique et économique, mais ne cherche pas pour autant à imposer une autorité intellectuelle intimidante : c'est plutôt celle, bienveillante, du maître d'école qui cherche à transmettre un savoir à ses élèves pour leur permettre de mieux comprendre le monde qui les entoure et leur donner les moyens de s'émanciper de leur condition initiale.

Il est frappant de constater qu'aucun film ne présente joue sur des émotions négatives comme la peur, la colère ou la jalousie (la misère qui affecte la majeure partie de la population et que cherche à éliminer la politique gouvernementale n'est pas attribué à tel ou tel facteur, tel ou tel groupe social ; aucun ennemi de classe, interne ou externe, n'est désigné) et que le gouvernement est uniquement présenté comme l'acteur d'une politique visant à protéger (la santé, les enfants, l'économie) et à construire en prévision de l'avenir. Le seul danger que pointent plusieurs films, et notamment *Jesús T. Piñero* et *La voz del pueblo*, est celui de la bombe démographique : il est dit explicitement que l'augmentation de la population est une source de tensions économiques, et qu'il convient de mettre en place aujourd'hui une politique de développement qui permette de nourrir, d'éduquer et de donner un travail au million de Portoricains supplémentaires dont la naissance est anticipée pour les années à venir. C'est au nom de cette pression démographique que les réformes économiques sont justifiées, ce qui renvoie d'ailleurs directement aux analyses faites à la même époque par Luis Muñoz Marín et ses conseillers économiques.

Les éventuelles craintes que pourraient susciter les réformes en cours sont écartées directement ou indirectement : dans *La voz del pueblo*, qui fait l'éloge de la démocratie parlementaire et de la participation des Portoricains à la vie électorale, le do-

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

cumentaire se termine sur une séquence dans laquelle le narrateur égrène les libertés fondamentales que garantissent les autorités, tandis qu'apparaissent des images illustrant son propos : liberté de croyance (plans de fidèles dans des lieux de culte), égalité de tous devant la loi (plans d'un procès), liberté d'expression et d'association (plans de meetings et de discussions animées). Les réformes ne menacent donc personne, et n'impliquent aucun renoncement ou reniement à des convictions profondes, ni même de menace culturelle (les traditions ancestrales ne sont pas pointées du doigt). Le discours que déploient les films de la DCG vise davantage à mettre en confiance, à accompagner le spectateur dans un processus de changement présenté comme exclusivement positif, qu'à le séduire ou à le mobiliser grâce aux émotions. Dans la droite ligne de leur discours à teneur scientifique et économique, les documentaires insistent exclusivement sur les bénéfices matériels, concrets, qu'il est possible d'obtenir grâce aux réformes : moins de chômage, de meilleurs salaires (c'est l'argument central de *Caña*), de meilleures infrastructures, un meilleur accès aux soins et à l'éducation.

L'idée centrale qui structure le discours de la DCG est que le progrès s'est mis en marche, que la modernisation est enclenchée et que ce processus est irréversible (même si ce dernier point n'est pas verbalisé en ces termes). Il s'agit d'un effort collectif, auquel tout le monde peut, et doit, participer, et il s'agit aussi d'une course de vitesse, qui est en train d'être gagnée, contre la croissance démographique. De ce point de vue, le commentaire sur lequel s'ouvre *Informe al pueblo n° 1* pour accompagner une section intitulée « *La obra del gobierno* » résume bien le propos général des documentaires de la DCG :

> Puerto Rico aumenta la producción. El gobierno ha aumentado la producción de nuestra isla con nuevas industrias, nuevas cosechas, la cría de mejor ganado y demás productos agrícolas. Este aumento ha sido más rápido que el aumento de la población. En la isla entera se notan los efectos de este gran esfuerzo. La Compañía de Fomento Industrial está haciendo frente a la dura tarea de industrializar la isla y lo hace en esta forma : levantando y manejando sus propias industrias y ayudando a las industrias privadas a establecerse en la isla. Las industrias establecidas por la Compañía son : la fábrica de vidrio [...], la fábrica de papel [...], la fábrica de zapatos [...], la fábrica de cerámica [...], la fábrica de cemento, produciendo ahora dos veces más que en 1940. Estas cinco fábricas aumentan en más de 8 millones de dólares al año la riqueza de Puerto Rico. 17 fábricas como ésta de Maricao se establecieron con la ayuda de la Compañía de Fomento Industrial, la producción de todas ellas aumenta en 30 millones de dólares la riqueza anual de la isla. Recientemente, la Compañía ha firmado contratos con 10 nuevas industrias privadas para establecerse en Puerto Rico. La compañía agrícola está usando métodos nuevos para aumentar los productos de la tierra. Cultiva piñas en Vieques, cría aves en gran cantidad y huevos de mejor calidad. Está mejorando las razas y el ganado. En la agricultura y la industria, Puerto Rico aumenta su producción.

Il est intéressant de noter que, dans ce discours, l'industrie n'est pas opposée à l'agriculture, mais que, au contraire, les deux secteurs sont réunis dans un même élan

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

modernisateur, et tendus vers la même quête productiviste. Néanmoins, la modernisation de l'agriculture est une forme d'industrialisation car les « *métodos nuevos* » auxquels le narrateur fait référence consistent, comme le montrent différent plans, en une mécanisation, grâce à l'introduction de tracteurs et de machines agricoles, et à une rationalisation/intensification de la production (travail de sélection génétique, transformation des fermes traditionnelles en unités de production massive de ressources alimentaires, selon un schéma similaire à celui que connaissait à la même époque l'agriculture française et européenne). La politique de modernisation ne pouvait donc que déboucher sur une disparition progressive de la paysannerie traditionnelle, d'autant plus que l'exode rural allait être encouragé pour alimenter en main d'œuvre la croissance industrielle, mais cette conséquence inéluctable reste hors champ et n'est jamais abordée par les narrateurs des différents films. L'autre point qui n'est jamais évoqué est celui du statut politique de l'île : des documentaires comme *Jesús T. Piñero* ou *La voz del pueblo* portent en priorité sur des questions politiques, mais il s'agit à chaque fois de célébrer des vertus démocratiques (la liberté d'opinion, la confrontation non violente des projets, le principe du vote, le respect de la majorité, etc.) sans défendre ouvertement telle ou telle option : rattachement étroit aux États-Unis, indépendance complète, ou nouveau statut d'autonomie élargie.

Pourtant, le projet qui devait déboucher en 1952 sur la création du statut d'Etat Libre Associé était déjà envisagé par Luis Muñoz Marín, et les responsables de la DCG l'avaient forcément intégré. L'attitude adoptée par Edwin Rosskam et Jack Delano renvoie à celle du leader du PPD lui-même, qui privilégiait l'action économique à court terme pour créer, à plus moyen terme, les conditions favorables à l'abandon du projet indépendantiste au bénéfice d'un projet autonomiste. Les documentaires de la DCG constituaient un élément important de cette stratégie : diffusés massivement dans les campagnes, accompagnés de matériel graphique et de brochures explicatives pour renforcer leur impact, ils devaient, en syntonie avec d'autres médias, comme la radio notamment, contribuer à éduquer le spectateur, non seulement pour améliorer ses conditions de vie matérielles, mais aussi, et surtout, pour faire de lui un acteur social mieux préparé à affronter la modernisation en cours. Les films de la DCG servaient également à faire la propagande de l'action gouvernementale auprès de populations isolées dans les montagnes, dans un but électoraliste favorable au PPD, mais leur objectif supérieur, ou à plus long terme, était de créer un lien de confiance entre les autorités et les populations rurales pour que celles-ci s'engagent sans crainte dans la politique de modernisation et d'industrialisation. Des films comme *Una gota de agua* ou *Caña* ou *La voz del pueblo*, tout en écartant une remise en question des structures sociales, culturelles ou religieuses traditionnelles, cherchaient à transformer leurs spectateurs en sujets modernes, sensibilisés au savoir scientifique et à l'hygiène, ouverts aux discours et aux choix rationnels chers à la théorie économique classique, capables et même désireux d'occuper des emplois industriels peu qualifiés dans un premier temps, puis de se projeter, grâce au développement de l'éducation scolaire, dans des trajectoires socialement ascendantes, capables également d'agir individuellement mais aussi de s'organiser collectivement dans le cadre d'une économie de marché (*La voz del pueblo* insiste ainsi sur la liberté syndicale). En bref, le cinéma documentaire de la DCG cherchait à façonner un nouveau type d'individu, mieux adapté à la société

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

moderne que le paysan d'antan. De fait, le monde rural portoricain ne tarda pas à se transformer, et les *jíbaros* se mirent à adopter progressivement de nouveaux modes de vie et à abandonner chaque jour davantage leurs montagnes ancestrales.

5 Conclusion

Après trois années d'existence, le bilan des activités de la División de Cinema y Gráficas de la Comisión de Parques y Recreos Públicos fut jugé tellement positif que Luis Muñoz Marín, devenu entre temps le premier gouverneur élu directement par la population portoricaine, décida de prolonger l'expérience en lui attribuant un budget nettement plus important et un personnel beaucoup plus nombreux. Au passage, l'organisme gagna son indépendance administrative et changea de nom pour s'appeler désormais DIVEDCO (División de Educación de la Comunidad). Son organisation interne fut revue afin de lui permettre de produire et de diffuser encore plus de contenus, audiovisuels et imprimés, auprès d'un public rural toujours plus vaste. Cette expansion de la DCG originelle se fit d'abord sous la houlette du trio fondateur (Edwin Rosskam, Jack et Irene Delano), mais celui-ci passa assez vite le relais à une nouvelle génération de cinéastes, portoricains cette fois-ci, épaulés par une équipe d'écrivains-scénaristes, également portoricains. Cette « nationalisation » permit d'élaborer des contenus plus finement adaptés aux besoins de la communication avec les *jíbaros*, qui continuèrent à être ciblés en priorité, le but des autorités restant la modernisation et l'industrialisation de l'île, articulées à un projet autonomiste.

Au cours des années 1950 et 1960, la DIVEDCO poursuivit ainsi inlassablement l'effort d'ingénierie sociale que la DCG avait entamé, en introduisant de nouveaux contenus (les documentaires institutionnels classiques laissèrent de plus en plus de place à des docudrames et des courts métrages fictionnels, ainsi qu'à des petits films musicaux) mais aussi de nouvelles pratiques (les séances de projection furent de plus en plus systématiquement encadrées par des débats invitant à stimuler la prise de parole des spectateurs). L'expérience fondatrice de la DCG, qui ne dura que trois ans, doit donc être replacée dans une perspective plus large, dont l'étude dépasse les limites de cet article, mais le travail pionnier de cet organisme constitue assurément un exemple éclairant des pouvoirs du cinéma non-fiction, tout aussi susceptible que le cinéma fictionnel d'agir sur le monde social.

Bibliographie

Alexander, Jon ; Schmidt, Joachim K. H. W., « Social engineering : genealogy of a concept », *in* Podgórecki, Adam ; Alexander, Jon ; Shields, Rob (dir.), *Social Engineering*, Carleton University Press, Canada, 1996.

Cruz Santos, Martín, *Afirmando la nación… Políticas culturales en Puerto Rico (1949-1968)*, Ed. Callejón, Porto Rico, 2014.

Delano, Jack, *Photographic Memories*, Smithsonian Institution Press, États-Unis, 1997.

Dietz, James L., *Economic History of Puerto Rico. Institutionnal Change and Capitalist Development*, Princeton Universiy Press, États-Unis, 1986.

Duany, Jorge, « Una colonia poscolonial : seis décadas del Estado Libre Asociado de Puerto Rico », *in* González Vales, Luis E. ; Luque, María Dolores, *Historia de Puerto Rico*, Ed. Doce Calles, Espagne, 2012.

Guynn, William, *A Cinema of Nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, États-Unis, 1990.

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062

Guynn, William, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Publications de l'université de Provence, France, 2001 (1990).

Maldonado, A. W., *Luis Muñoz Marín : Puerto Rico's Democratic Revolution*, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, Porto Rico, 2006.

Martínez Peña, Fernando ; Vallina, Carlos, *El cine quema : Raymundo Gleyzer*, Ed. de la Flor, Argentine, 2000.

Rosskam, Edwin, *Report on the Operation of the Division of Motion Pictures and Graphic of the Commission of Parks and Recreation since December, 1946-July, 1947*, cité dans : Marsh Kennerley, Catherine, *Negociaciones culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico de estado muñocista*, Ed. Callejón, Porto Rico, 2009.

Mora, Gilles ; Brannan, Beverly W., *Les photographes de la Farm Security Administration (1935-1943). Archives d'une Amérique en crise*, Ed. Seuil, France, 2006.

Rosario Albert, Luis, « Las comunicaciones públicas durante el proyecto *Operación Serenidad* », *in* Serra Collazo Soraya (dir.), *Explorando la Operación Serenidad*, Fundación Luis Muñoz Marín/Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, Puerto Rico, 2011.

Rosskam, Edwin, *Program of People's Education and Information*, 1946, p. 14. Archivo de la Fundación Luis Muñoz Marín, Section V, Série 17, Sous-série 1.

Saunders, Dave, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Columbia University Press, États-Unis, 2007.

Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, Royaume-Uni, 1979.

Walther, Peter, *New Deal Photography, USA 1935-1943*, Ed. Taschen, Allemagne, 2016.

Sitographie

Constitución de Puerto Rico

https://www2.pr.gov/SobrePuertoRico/Pages/Constituci%C3%B3ndelEstadoLibreAsociadodePuertoRico.aspx (consulté le 28/02/2021).

The economy of Puerto Rico, with special reference to the economic implications of independence and other proposals to change its political status under the general provisions of section 332, part II, title III, Tariff act of 1930.

https://catalog.hathitrust.org/Record/007884349 (consulté le 28/02/2021).

Doud, Richard, « Oral history interview with Edwin and Louise Rosskam, 1965 August 3 », Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edwin-and-louise-rosskam-13112#transcriptt (consulté le 28/02/2021).

Published in : CAPLAN, Raúl (dir.), *Ecritures de non fiction en Amérique latine. (XXe-XXIe siècles)*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004062, doi : 10.17184/eac.9782813004062