

L'amateur dans le Tiers Cinéma (*Third Cinema*): cinéma de guérilla, cinéastes militants, films en quête de langage

Anna ETIENNE

Résumé

La quête des cinéastes du Tiers Cinéma, mus par des volontés révolutionnaires, est une recherche absolue, une quête de langage aussi. Plus qu'un choix seulement esthétique ou purement professionnel, le passage à l'amateur de ces cinéastes est l'expression d'un engagement politique intégral qui emporte dans son mouvement le spectateur de cinéma et crée de nouvelles représentations cinématographiques du peuple.

Mots-clés : peuple, expérience, imperfection, révolution, action.

Abstract

Third Cinema movie makers, driven by the desire for revolution, are on an absolute quest for forms and language. More than just an aesthetic or professional decision, the choice of amateur cinema is the expression of a complete political commitment which sweeps away the movie viewer and creates new cinematographic representations and of the people.

Keywords: people, experience, imperfection, revolution, action.

En Amérique latine, après les indépendances politiques, on ne peut voir au cinéma que des films occidentaux, et la production audiovisuelle encore influencée par un néocolonialisme culturel tente de calquer son modèle sur les studios hollywoodiens. Les cinéastes du Tiers Cinéma, qui nous permettront de penser la place de l'amateur dans un cinéma politique, veulent faire de leur art un instrument de lutte révolutionnaire. Il s'agit de permettre au peuple de se réapproprier les moyens d'expression culturelle jugés nécessaires pour l'existence d'un peuple et pour faire la révolution.

L'amateur est d'abord à envisager du point de vue de la pratique : bien que les cinéastes soient initialement issus de la sphère dite « professionnelle », le contexte politique impose certaines pratiques et des modes opératoires qui conduisent à une forme de passage à l'amateur. L'amateur étant aussi celui qui aime les films, celui qui les voit, la question de la place du spectateur se pose donc également dans ce cinéma. Ce point est d'autant plus intéressant qu'ici le premier spectateur visé par le Tiers Cinéma est l'homme du peuple, celui qui *ne connaît pas* le cinéma. Prétendument ignorant, cet amateur est alors le sujet d'un passage, ou plutôt d'une passation. Par ailleurs, la lutte des cinéastes pour rompre la partition du monde entre élite et peuple,

entre savants et ignorants, entre intellectuels cultivés et amateurs profanes, s'exprime à l'écran dans les films. L'amateur en tant qu'homme du peuple devient un topos narratif récurrent des films. En trouvant un corps à l'écran, l'amateur devient une figure cinématographique émergente dans le Tiers Cinéma. Quelques exemples nous aideront à développer ce dernier point.

Cinéastes et pratique cinématographique : l'amateur militant

L'existence d'un cinéma révolutionnaire n'est pas concevable sans l'exercice constant et méthodique de la pratique, de la recherche et de l'expérimentation. Bien plus, c'est l'obligation pour le cinéaste de s'engager, de s'aventurer dans l'inconnu, en faisant parfois un saut dans le vide, en s'exposant à l'échec comme le fait le guérillero qui s'engage dans des sentiers qu'il ouvre à coups de machette¹.

La quête des cinéastes du Tiers Cinéma est une recherche absolue, qui part d'une table rase, une quête de langage : il faut que les cinéastes acceptent et assument leur position de chercheurs, et par là même d'*ignorants*. Amateurs, chercheurs, expérimentateurs, car exempts de toute certitude sur les directions empruntées, en proie au risque d'un échec ou d'un inachèvement. Amateurs, car abandonnant volontairement les chemins balisés de la certitude, du connu. Plus qu'un choix seulement esthétique ou purement professionnel, le passage à l'amateur est l'expression d'un engagement politique intégral.

Les cinéastes du Tiers Cinéma sont loin d'être des praticiens amateurs, au sens où on l'entend communément : ils sont pour la plupart familiers de la culture cinématographique occidentale, formés à la technique cinématographique, et nombre d'entre eux ont commencé par travailler dans les circuits officiels de production audiovisuelle. Mais ils inventent une nouvelle manière de travailler qui puise dans la sphère des pratiques amateurs. Ce passage se fait en partie par nécessité, la position militante et anti-système entraînant une précarisation des conditions de production. Mais il répond également à des visées politiques claires, en premier lieu celle de s'opposer à un système professionnel et culturel exogène. C'est un amateurisme que l'on pourrait qualifier de volontaire, d'ambitieux, et de révolutionnaire.

Une posture de chercheur : l'ignorant éclairé

Puisque tout est à réinventer, les cinéastes assument une ignorance nécessaire à leur position de chercheurs, d'expérimentateurs. Le manifeste *Towards a Third cinema* écrit par les cinéastes argentins Fernando Solanas

1. SOLANAS Fernando, GETINO Octavio, « Towards a Third Cinema », *Tricontinental*, 1969, p. 107-132.

et Octavio Getino en 1969, et qui fonde le mouvement, vise à créer un nouveau modèle de production cinématographique. À l'heure où ce manifeste est écrit, le cinéma qui est diffusé en Argentine, est américain ou européen. Les cinéastes cherchent à s'opposer, d'une part, à ce qu'ils appellent le « premier cinéma », c'est-à-dire le cinéma d'Hollywood, défini par un système industriel et commercial, dont les films doivent être rentables, dont le modèle professionnel est structuré et balisé, et dont les standards de qualité sont importants. D'autre part, ils veulent se positionner par rapport à ce que les auteurs du manifeste nomment un « deuxième cinéma » : c'est le cinéma d'auteur européen. Si ce dernier s'est lui-même constitué en réaction au modèle commercial hollywoodien, Solanas et Getino lui reprochent de conserver une claire distinction des tâches et une prédominance du réalisateur, auteurisme dont ces deux derniers cherchent à se défaire. Le manifeste de Solanas et Getino vise à trouver une troisième voie. Les œuvres contestataires, si elles sont lancées sur les circuits de distribution classique, sont condamnées à être absorbées par le système, car elles sont toujours « les meilleures œuvres de gauche que la droite puisse admettre² ». Il faut donc tout inventer, créer un réseau neuf, s'engager dans l'instabilité.

Sur le plan esthétique, il s'agit de trouver des formes d'expression propres aux peuples encore inondés d'une imagerie occidentale qui les maintient dans leur situation de colonisés. Le langage visuel recherché doit être un outil de libération culturelle et intellectuelle. C'est donc un cinéma qui se cherche, qui cherche ses formes. Les cinéastes mettent de côté leur savoir technique pour se mettre dans la position de celui qui ne sait pas, qui doit apprendre. Amateurisme volontaire et réfléchi, où il s'agit véritablement d'apprendre à parler. De cette volonté d'oublier ce que l'on sait naissent de nombreuses œuvres qui prennent la forme du *work-in-progress*, notamment *L'Heure des brasiers*³ de Solanas, film fondateur du mouvement, qui a commencé à être projeté bien avant d'avoir atteint une forme définitive.

Contraintes politiques, précarité et amateurisme

Si le cinéaste est un guérillero pour Solanas, cela suppose d'organiser le groupe de travail comme un groupe de guérilla, selon une logique d'opposition politique, nécessairement surveillé et traqué par le pouvoir. L'organisation du travail dans un groupe de cinéastes est décrite par Solanas et Getino dans leur manifeste, et consiste à « prolétarianiser » le cinéaste.

2. *Ibid.*

3. SOLANAS Fernando, GETINO Octavio (réal.), *L'Heure des brasiers (La Hora de los hornos)*, 1968, 260 min.

Pour «renverser le mythe des techniciens irremplaçables», chaque membre doit pouvoir en remplacer un autre à tout moment. La méfiance étant de mise, il faut également faire semblant de travailler sur plusieurs projets en même temps, séparer le matériel en plusieurs parties et le stocker en différents endroits. Ce réseau informel, cette pratique *clandestine* du cinéma s'opposent à un professionnalisme qui serait cadré, reconnu socialement, rémunérateur. La lutte politique est aussi soumise aux lois de la censure et au poids du pouvoir en place. C'est, par exemple, dans des conditions de surveillance très dures que les cinéastes reçoivent des aides extérieures au pays, à l'image de Chris Marker qui envoya par cargo plusieurs bobines de pellicule vierge à Patricio Guzman au Chili.

Engagement politique et imperfection technique

La pratique cinématographique conçue par les cinéastes du Tiers Cinéma relève de l'urgence pour les peuples de s'exprimer, qu'importe si les moyens d'expression sont imparfaits. Il en résulte une esthétique inachevée, des formes esquissées, loin d'une perfection formelle.

Le cinéaste Tomas Gutiérrez Alea s'exprime au sujet de son film, *Les Douze chaises*⁴, de la manière suivante : « Nous avons la conviction que ce que nous étions en train de faire n'allait pas pleinement réussir, qu'il y aurait plein de défauts, de négligences, de passages "cochonnés", mais nous savions que nous irions jusqu'au bout⁵. » Ainsi les imperfections du film ne sont pas des problèmes majeurs. Ce qui importe, c'est la fondation d'un langage nouveau, d'une expression personnelle. Gutiérrez Alea parle également d'un « degré d'urgence dans l'ordre des choses à faire⁶ », et cette urgence est de créer ce langage nouveau dont le peuple a besoin pour lutter sur le plan politique. L'aboutissement formel et la qualité technique n'étant pas une priorité, on se rapproche avec beaucoup de ces films de ce qu'on appellerait aujourd'hui une « esthétique amateur » : caméra portée, tremblante, montage haché, acteurs non professionnels, tournages en décors réels.

Spectateurs et expérience du film : l'amateur citoyen

Puisque ces films sont vus et sont destinés à circuler, la notion d'amateur doit également être abordée du point de vue du spectateur. Spectateur

4. GUTIÉRREZ ALEA Tomás (réal.), *Les Douze chaises* (*Las Doce sillal*), 1962, 94 min.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

curieux mais profane, cinéphile passionné, ou simplement ignorant, ce sont autant de figures de l'amateur-spectateur que l'on retrouve dans le cinéma. Le Tiers Cinéma cherche à donner une place nouvelle au spectateur-amateur, à lui proposer un espace de réflexion, de parole et d'action à travers les films.

Usage social des films et éveil politique

Camarades, ceci n'est pas la simple projection d'un film, ceci n'est pas un spectacle, c'est un acte de libération⁷.

Avec ces films, le cinéma cesse d'être sa propre fin. Les films deviennent un support à la réflexion, dont le contenu va produire du débat, de l'apprentissage, etc. Dans *L'Heure des brasiers*, on remarque, par exemple, la présence de citations filmiques, comme celles de *Tire Die* de Fernando Birri qui est cité à titre d'exemple ou d'illustration. Solanas opère même un remontage du film avec ses propres images pour faire résonner les deux films ensemble. Son propre film *L'Heure des brasiers* est utilisé par des groupes militants marxistes, péronistes, socialistes. Lors des projections, il n'est pas forcément montré en intégralité mais parfois seulement par fragments. Ainsi le film perd son statut d'objet intouchable et inaltérable : c'est un matériau dont on peut se servir à souhait en le subordonnant à son objectif pratique.

La participation des spectateurs, nouveaux actants du cinéma

Solanas et Getino soulignent que le simple fait de venir assister à une projection est un acte militant, car cela suppose d'enfreindre les lois et de mettre en péril sa sécurité personnelle. Les projections, clandestines, ont lieu dans des maisons, presbytères, universités, centres culturels. Les contraintes matérielles qui obligeaient à un changement de bobine toutes les 50 minutes rendent très active la pratique du débat qui vient s'intercaler lors de ces changements : ainsi 10 minutes de discussion ponctuent régulièrement le film. Les limites techniques d'un cinéma militant ouvrent un espace libre pour le spectateur, espace de politisation et de libération de la parole. On connaît aussi quelques épisodes où la projection du film a donné lieu à des actions concrètes comme la construction spontanée de barricades, des manifestations de rue où résonnait l'air de *L'Internationale*... L'amateur spectateur ne se contente plus d'aimer : là où le connaisseur avale et consomme, l'amateur agit.

7. SOLANAS Fernando, GETINO Octavio (réal.), *L'Heure des brasiers*.

Figures de l'amateur dans les films : représentation du peuple

Le peuple est une notion souvent problématique dans les films du Tiers Cinéma. Prétendument ignorant, profane, méprisé par des élites intellectuelles, politiques, artistiques, il reste l'incarnation d'un amateurisme négatif, lié à un manque d'éducation et une incapacité à élever son esprit dans les sphères de l'intellect. L'opposition créée entre élite et amateurs dans les films génère d'intéressantes figures cinématographiques, que nous nous proposons d'analyser. Du peuple opprimé au peuple participant au film, nous verrons comment le cinéma construit la figure et la voix de l'amateur pour donner aux peuples opprimés une nouvelle représentation d'eux-mêmes, qui ne soit plus exogène.

Terre en transe: peuple bâillonné par une élite en crise

Ce film⁸ de Glauber Rocha met en scène le personnage emblématique de l'artiste écartelé entre l'art et l'engagement politique. Il est un aveu d'échec du monde artistique qui constate son incapacité à changer la société par l'art. Le poète, personnage principal, oscille entre le néocolonialisme assumé des riches et le socialisme populiste, démagogue et paternaliste de gauche. Il finit dans les trances de la poésie, perd pied et se coupe du monde. Le personnage du poète est hautement problématique dans le film, et, en symbolisant une classe instruite, politisée, qui projette ses désirs dans le peuple sans jamais le trouver à la hauteur, qui finit par en être écœuré, il incarne le paternalisme d'une classe intellectuelle partagée par les dirigeants politiques. La clef de voûte de l'opposition entre les élites et le peuple est l'ignorance : on reproche au peuple de ne rien savoir, d'être ignare, d'être amateur en politique. Néanmoins, c'est un défaut d'écoute, puisque toute parole est coupée, la voix est refusée à celui qui prétendument ne sait pas. On peut citer cette scène où un homme sort d'un cortège de manifestants pour enfin élever la voix, et où les leaders politiques dits révolutionnaires s'empressent de le bâillonner et de lui passer la corde au cou. Si ce film ne prend jamais le point de vue opposé à celui de l'artiste, il s'attache à en montrer toute la limite et incite à un passage à l'amateur, c'est-à-dire à l'action, même avec une part d'ignorance, d'imperfection.

8. ROCHA Glauber (réal.), *Terre en transe* (*Terra em Transe*), 1967, 111 min.

***Mémoires du sous-développement*: peuple méprisé par les intellectuels désorientés**

Tomás Gutiérrez Alea réalise *Mémoires du sous-développement*⁹ pour stigmatiser la classe bourgeoise socialiste qui a fait la révolution à Cuba, mais continue de mépriser le peuple et considère qu'il est encore trop ignare pour avoir accès à une culture dite noble. Une des premières séquences montre Sergio qui tourne en rond dans son grand appartement en haut d'une tour. Il déambule, mange avec lenteur. Sur son balcon, qui domine la ville, une cage avec des oiseaux : figure dépréciative des intellectuels, enfermés dans leur tour d'ivoire. L'un des oiseaux est mort, Sergio le jette avec détachement et le regarde tomber sur la ville. Un télescope est installé au balcon, signalant le pouvoir oculaire de l'intellectuel, dont le regard embrasse avec ennui la ville basse tel le monarque regardant la plèbe du haut de son trône. C'est le mépris profond des intellectuels pour le peuple que montre ce film. Le problème de Sergio, c'est qu'il n'est nulle part. Il ne sait pas où il doit être, car il refuse de quitter le pays et de rejoindre l'Occident cultivé et développé, mais ne supporte pas le peuple qu'il considère profane et vulgaire. Le film démontre son incapacité radicale à un passage à l'action, un passage à l'amateur. Le prétendu savant, finalement, n'agit pas. Cela dit, le film ne prend pas encore le point de vue de l'amateur lui-même : on voit peut-être ici le malaise des cinéastes eux-mêmes à opérer le passage qui nous intéresse.

***L'Heure des brasiers*: peuple à l'écran, peuple participant**

Ce film revient en trois volets sur la situation de l'Argentine, l'histoire de Perón, dirigeant socialiste chassé du pouvoir par le coup d'État militaire de Videla, et sur les années de dictature. *L'Heure des brasiers* est un grand film pamphlétaire avec des images d'archives documentaires ainsi que des entretiens avec des paysans et des ouvriers tournés par Solanas. Au générique de début, on trouve le carton suivant : « ont collaboré à la réalisation des paysans, des ouvriers, des camarades militants, des étudiants, des intellectuels révolutionnaires... ». Celui qu'on désigne habituellement comme amateur-profane par opposition à l'expert est ici central dans la réalisation du film : l'acte documentaire est une participation mutuelle. La figure créée à l'écran est celle d'un personnage éloigné du monde cinématographique, mais dont la parole doit être entendue et diffusée par le cinéma. Le peuple est, autant métaphoriquement que littéralement, traîné dans la boue, comme en témoigne une séquence du film où deux hommes tirent

9. GUTIÉRREZ ALEA Tomás (réal.), *Mémoires du sous-développement* (*Memorias del Subdesarrollo*), 1968, 104 min.

un troisième homme par les pieds dans une ruelle boueuse. Dans cette séquence, gros plans, accumulation de plans, hyperbole visuelle, sont le langage d'un cinéma qui veut montrer le sort réservé au peuple. Mais à cette violence sont opposées de nombreuses et longues séquences où des individus s'expriment, dans leur environnement de travail ou de vie : c'est leur corps et leur parole qui portent le film. Peut-être se trouve-t-il ici un glissement, opéré par le cinéma documentaire, vers l'amateur.

Conclusion

Qui est l'amateur ainsi rencontré à travers ces films et ces personnes ? C'est le peuple, sous des avatars divers. Il ne s'agit pas des amateurs qui, selon la définition stricte du terme, aiment les œuvres artistiques en les fréquentant en dilettante. Ce sont plutôt des amateurs actants, engagés dans une lutte politique. Ce sont des hommes qui se saisissent d'un médium artistique pour lutter politiquement. C'est le peuple, enfin, qui se constitue comme spectateur en assistant aux projections clandestines, le peuple représenté sur un écran de cinéma. L'amateur du Tiers Cinéma ne sait pas, mais ce n'est pas une infirmité. Il ne sait pas, mais cherche à savoir, et à créer un nouveau savoir, quitte à oublier l'ancien. C'est à la lumière de cette incertitude volontaire et choisie que naissent ces formes et ces pratiques. Dans un cinéma neuf, où tout se crée, c'est à tous les niveaux que s'opère le passage à l'amateur, et que celui-ci s'impose comme véritable nécessité, et non pas comme pose, politique et artistique.

Bibliographie

- ESPINOSA Julio García, « Pour un cinéma imparfait » (« *Por un cine imperfecto* »), *Cine Cubano*, décembre 1969.
- HENNEBELLE Guy, GUMUCIO-DRAGON Alfonso (dir.), *Les Cinémas de l'Amérique latine*, Paris, Lherminier, 1981, 544 p.
- PRÉDAL René, « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde », *CinémAction*, n° 101, octobre 2001.
- ROCHA Glauber, « Esthétique de la faim », *Positif*, n° 73, février 1966, p. 22-24.
- SOLANAS Fernando, GETINO Octavio, « Towards a Third Cinema », *Tricontinental*, 1969, p. 107-132.

Filmographie

- GUTIÉRREZ ALEA Tomás (réal.), *Mémoire du sous-développement (Memorias del Subdesarrollo)*, 1968, 104 min.
- ROCHA Glauber (réal.), *Terre en transe (Terra em Transe)*, 1967, 111 min.
- SOLANAS Fernando, GETINO Fernando (réal.), *L'Heure des brasiers (La Hora de los hornos)*, 1968, 260 min.