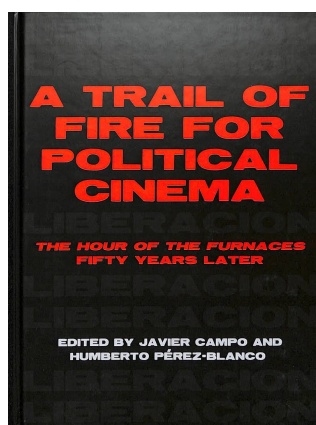


## Raviver l'incandescence du cinéma politique

Mickaël Robert-Gonçalves\*

Javier Campo & Humberto Pérez-Blanco (eds.) (2019). *A trail of fire for political cinema. The hour of the furnaces, fifty years later*. Bristol & Chicago : Intellect. ISBN : 9781783209163.



Dans le chapitre conclusif de cet ouvrage collectif dédié au film *L'heure des brasiers* (*La hora de los Hornos*, Fernando Solanas et Octavio Getino, 1968), Michael Chanan demande de façon presque provocante : « Pourquoi célébrer le cinquantième anniversaire d'un documentaire militant qui défend une idéologie dépassée de la violence révolutionnaire ? » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 247). Des réponses, multiples et diffractées, sont en effet proposées comme autant de lectures possibles d'un film emblématique du « Troisième cinéma », un classique de l'histoire du cinéma documentaire et un modèle de cinéma d'intervention sociale et politique.

Ce recueil de textes dirigé par Javier Campo et Humberto Pérez-Blanco prend à bras le corps, en les nommant, en les endossant, plusieurs problèmes que pourrait poser une telle entreprise et que souligne en creux la question de Michael Chanan. Étudier un film aussi combatif que celui de Solanas et Getino reste une gageure pour plusieurs raisons : *L'heure des brasiers* fut envisagé comme un acte à même de participer au soulèvement populaire, donc

---

\* Université de Picardie Jules Verne, UFR Arts, ATER en Études Cinématographiques. 80025, Amiens, France. E-mail : mickael.robertgoncalves@gmail.com

« teinté » par le temps et par son idéologie, en outre, c'est un film qui sort de son cadre habituel, parce qu'il a été produit clandestinement et diffusé alternativement. Pourquoi alors autant d'intérêt pour un film qui devrait être cerné dans son contexte et serait replié sur un discours obsolète ?

D'abord, les auteurs soulignent tous l'abondante littérature déjà existante autour du film. Cela fait même l'objet d'un chapitre en soi, puisque Pablo Piedras opère un retour historiographique sur les « traces d'encre » qu'a produit le film de Solanas et Getino. Néanmoins, par la diversité des approches représentées (histoire, esthétique, sémiotique entre autres) et la richesse des sources utilisées (hispanophone, anglophone et francophone notamment), *A Trail of Fire for Political Cinema* se pose d'emblée comme une étape importante dans l'étude du cinéma militant. Ensuite, les auteurs assument dès le texte introductif leur ancrage comme « sujets politiques de gauche, militants culturels pour un monde meilleur » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 16) pour justifier l'intérêt de travailler sur un objet du passé tout en ayant en perspective ce qui pourrait résonner dans le présent et l'avenir. Un autre souci d'ordre politique pourrait continuer de gêner l'étude du film : le rapport au péronisme que produit le discours du film. Pour certains, Solanas et Getino ne prennent pas assez de précaution pour évoquer le mouvement politique initié par Juan Péron dans les années 1940 vu comme populiste et intégrant des concepts ou des pratiques de droite, pour d'autres, le film laisse, par différents moyens, la discussion ouverte. Toutes ces questions sont ainsi traitées et évoquées sans ambages afin de pouvoir se saisir des « ouvertures », ou des polysémies, offertes par le film.

Dès le texte introductif, plusieurs hypothèses sont suggérées. Dans l'histoire du cinéma, *L'heure des brasiers* doit être perçu comme un moment-clé, mais pas comme une création insolite et isolée : il est à la conclusion de mouvements antécédents et en annonce d'autres à venir. C'est ce que Dominique Noguez nommera le « cinéma prospectif » parmi les modes d'efficacité politique du cinéma (Noguez, 1987 : 60) pour évoquer des films qui permettraient des glissements vers l'avant. Le film émerge aussi à un moment où le contexte du cinéma argentin est particulier, puisqu'en plus du Grupo Cine Liberación duquel émerge *L'heure des brasiers*, d'autres collectifs militants ont existé (Grupo Cine de La Base et Realizadores de Mayo, notamment). Au-delà du contexte historique, il s'agit également d'un moment vital de la vie culturelle argentine et mondiale. Accompagné rapidement du texte « Vers un troisième cinéma », Solanas et Getino ont ainsi participé au débat sur le rôle de l'artiste et de l'intellectuel durant une période marquée par les luttes de libération et par les révolutions dans de nombreuses parties du monde : leur contribution, un film puis un texte, montrait qu'il fallait s'engager, agir, puis

repenser à partir de l'expérience. Le premier chapitre écrit par Javier Campo semble à la fois prolonger l'introduction par une analyse formelle du film, tout en faisant le mouvement inverse du geste prôné par Solanas et Getino ; Campo part de l'étude du film pour agir à son tour en pensant esthétique et politique de concert. Réfléchissant aux différents rôles (informatif, persuasif, parodique) de la *voice-over*, en s'appuyant sur les textes antérieurs de Robert Stam, Vicente Sanchez-Biosca ou de Louis Marcoelles qui, selon leurs interprétations et leurs choix, jugeront de l'ouverture ou de la clôture, voire de la manipulation, du propos du film, il replace tous les usages en termes de voix (*voice-over*, *voice-off*, intertitres, musique) et resitue l'inventivité du film dans le champ du documentaire politique argentin de la période. Ainsi, il reprend à son compte les mots de Solanas (« inventer notre révolution ») qui résonne ici comme « inventer notre esthétique ».

Une première grande partie de l'ouvrage rassemble quatre textes creusant chacun à leur façon une des strates du film ; la philosophie, la littérature, la musique et la sémiotique sont ainsi convoqués et ne génèrent pas, dans l'ensemble, de dérives disciplinaires. Au contraire, il y a parmi ces chapitres de nombreuses pistes stimulantes – parfois seulement ébauchées certes – qui méritent d'être soulignées.

Ignacio Del Valle Dávila analyse ainsi les liens entre *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (1961) et *L'heure des brasiers*. Le dernier livre de Fanon est en effet le seul ouvertement cité, rappelle l'auteur, même si l'influence d'autres textes de Fanon est sensible. Cette influence provient de diverses sources et en cela l'auteur reprend à son compte les concepts développés par Robert Stam autour de la « lecture » et de la « traduction » pour élucider les rapports complexes d'intertextualité entre tout un corpus de textes militants anticolonialistes et révolutionnaires et le film de Solanas et Getino (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 51-52). Après le relevé minutieux de la présence textuelle des mots de Fanon dans le film, Del Valle Davila essaie de montrer à quel point c'est aussi la structure de la pensée de Fanon qui influe sur la construction même du film. Ici, ce chapitre se détache d'une simple étude comparative pour révéler à quel point la lecture de Fanon par Solanas et Getino peut aussi s'avérer critique voire même se détacher des propos de Fanon. Ceux-ci peuvent être court-circuités par d'autres propos qui traduisent potentiellement un désaccord : il en est ainsi de l'usage de la haine et de la violence dans l'émancipation, et de la critique de l'universalisme culturel du film qui est plus radicale que les trois temps du développement d'une culture nationale chez Fanon. Fanon décrit ces trois temps : le premier consiste en l'assimilation de la culture dominante européenne, le deuxième est un retour à la culture traditionnelle,

et le troisième est l'art révolutionnaire ; pour Solanas et Getino, il semble y avoir un art pour ou contre la nation. En revanche, sur le constat radical d'une dichotomie campagne-ville, le film et l'ouvrage de Fanon semble proche à l'image des plans sur les statues de Buenos Aires qui font écho au passage de Fanon sur les statues comme symboles du pouvoir colonial. L'auteur pressent en conclusion que les différences d'analyse sur la situation sociale et politique proviennent d'une question de positionnement ou de méthode : Fanon part de l'observation pour construire un socle théorique, alors que le Grupo Cine Liberación part d'un schéma théorique pour construire son observation (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 62).

De façon assez cohérente, le chapitre suivant étend les références littéraires au-delà du seul Fanon. María Amelia García et Teresita María Victoria Fuentes cherchent ainsi à saisir le rapport à une littérature préexistante et son appropriation (ou le défaut d'appropriation) dans *L'heure des brasiers*. L'exemple du personnage du gaucho, illustré par le poème *Martin Fierro* de José Hernandez, et repris par Fernando Solanas dès son premier film, *Los hijos de fierro*, révèle un glissement de nature politique : « le protagoniste n'est pas le solitaire et marginal gaucho introduit par Hernandez, mais il est organisé, prêt à défendre ses droits » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 72). La tentative de rapprochement entre le réalisme magique des auteurs latino-américains semble ouvrir des possibilités riches d'analyse, mais elles ne sont ici qu'esquissées.

La proposition de Tomás Crowder-Taraborrelli suscite rapidement un intérêt en souhaitant rapprocher musique populaire, identifiée de façon plus ou moins équivoque au rock, et film militant. Ce texte s'appuie sur une analyse solide des usages de la musique dans le film – en s'appuyant sur les travaux de Robert Stam et Catherine Malabou – et notamment du rôle de la percussion comme *leitmotiv* du film. La concomitance des événements politiques de la fin des années 1960 et l'avènement des grands concerts de rock forment une sorte de caisse de résonance pour justifier la puissance de cette musique durant la période. Par un fil qui pourrait être tenu (la formation préalable de Solanas en musique), l'analyse glisse vers le rôle possible du rock et son influence dans le film. L'auteur analyse autant l'usage du jazz en général pour insister sur l'appropriation ambiguë par l'élite d'une musique issue de la communauté afro-américaine, que l'utilisation spécifique d'une chanson de Ray Charles, révélant ainsi un usage différent, en choisissant ici une musique rappelant une forme de résistance ou de contre-culture. Ainsi, l'auteur finit par conclure que le rock n'est pas choisi par Solanas et Getino pour accompagner leur démarche militante parce qu'il fallait une distance temporelle pour saisir

ce que cette nouvelle génération aurait pu apporter au « combat » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 91-92).

Le chapitre de Guillermo Olivera est sans doute tout à la fois l'un des plus ambitieux, polémique et stimulant. Ce texte extrêmement dense, complexe, faisant appel à des références que l'auteur a la bienveillance de resituer (Mouffe, Laclau, Agamben) cherche à dépasser le simple cadre critique en appuyant la démonstration sur des analyses précises de segments du film révélant l'homophobie et le sexisme structurels du film. Dans cette lecture qui s'appuie sur la sémiotique, un des écueils du film serait mis en lumière : les choix de Solanas et Getino ne laissent pas transparaître d'autres luttes internes que celle d'une opposition binaire de classe (ou de nations/ethnies). Un premier segment analysé est centré sur la figure de l'écrivain Mujica Lainez, qui incarne pour le film, le représentant d'une élite culturelle bourgeoise et européanisée ; par ailleurs, ce dernier est gay. Associant de façon paradigmatique le néocolonialisme à l'homosexualité, « l'espace assigné aux diversités de genre et de sexe est réduit (...) à une scène essentielle et moralisatrice : la trahison » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 111). L'autre exemple – la séquence du film intitulé « The Models » – s'appuie sur les images des corps féminins vus par l'art européen que la séquence finit par renforcer ou par ne pas contester. Olivera en conclut que le film ne parvient pas à distinguer l'exemplarité de la singularité, ce qui renvoie à cette réduction finale à des modes sexistes et homophobes de représentation.

Dans une deuxième grande partie, *A trail of fire for political cinema* se projette sur le parcours du film et ses impacts – puisqu'il était pensé comme un film-acte, il convient d'en analyser ses effets.

Laura E. Ruberto et Kristi M. Wilson reviennent d'abord sur la présence de *L'heure des brasiers* au Festival international du film de Pesaro en 1968. Le duo d'auteurs revient sur ce festival relativement unique, pensé comme une réponse politico-culturelle au prestigieux Festival de Venise né pendant le fascisme et observe dans un premier temps la sélection du festival en 1968, montrant ainsi une prégnance de l'influence néoréaliste ; en cela, *L'heure des brasiers* pouvait représenter une forme plus radicale et expérimentale en provoquant les spectateurs. Pour l'illustrer, est évoquée l'anecdote de la foule envahissant la place de la ville après la projection, causant une intervention policière et des arrestations. Cette anecdote, citée par d'autres auteurs de cet ouvrage, devient symptomatique de la réelle influence du film mais permet également de penser la projection comme une performance, un débat, et potentiellement un acte politique. Une autre hypothèse avancée dans ce chapitre et qui mériterait d'être développée plus avant, désigne le passage par Pesaro

comme ayant eu des conséquences sur l'écriture ou la construction du texte « Vers un troisième cinéma » par Getino ainsi que sur le montage final de *L'heure des brasiers*, puisque Solanas l'a retouché par la suite.

Dans un chapitre qui chevauche presque une partie du précédent, Mariano Mestman confirme également l'importance du festival de Pesaro et évoque la diffusion du film à l'échelle internationale. De l'étude de la distribution à la lecture de la réception critique, l'auteur dégage avec précision l'idée que les projections du film – au sein desquelles la première partie de *L'heure des brasiers* était souvent l'unique à être montrée, car jugée comme la moins péroniste – ont souvent légitimé et provoqué des débats. Plus qu'un succès chiffré, l'efficacité du propos et la force esthétique du film se confondaient ainsi au sein de ce qu'il faudrait appréhender comme une « circulation » dans ce que Ramon Lobato décrit comme un « éventail de canaux informels rarement documentés » (Lobato, 2012 : 2).

Afin de compléter les essais précédents, Pablo Piedras explore en quatre temps les différentes analyses produites autour du film durant près de cinquante ans. Une première approche, dite constitutive, fait écho aux textes précédents, mais les démarches suivantes soulèvent plusieurs questions. C'est notamment le cas de la dimension formaliste pour laquelle l'auteur concède un moindre intérêt des critiques et des universitaires puisque peu d'analyses formelles du film existent. Si la première justification par le défaut d'accès au film en VHS ou en DVD jusque dans les années 1990 s'entend aisément (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 168-169), Piedras élude assez rapidement d'autres raisons possibles, révélant en creux un problème des études cinématographiques : la place encore marginale et minorée des analyses esthétiques. C'est sans doute d'autant plus remarquable lorsqu'il s'agit d'un film comme *L'heure des brasiers*. Légitime est l'intérêt des historiens, des sociologues, des anthropologues – et à bien des égards, la complémentarité des pratiques et des regards paraît évidente –, mais primordiale reste la mobilisation des esthètes afin de ne pas complètement oblitérer que les enjeux politiques se situent aussi fondamentalement dans des choix esthétiques.

La dernière partie de l'ouvrage sort *L'heure des brasiers* de son contexte et de son parcours pour l'interroger au regard du contemporain. Dans le dernier chapitre de la partie antérieure, Pablo Piedras annonçait déjà par la mention de recherches nouvelles autour du film, qu'il était nécessaire de continuer à réfléchir à ce que le film peut encore dire. Il prenait pour exemple des analyses de David Oubiña qui compare *L'heure des brasiers* à d'autres travaux contemporains ou le travail de Laura Podalsky qui a étudié le film à travers le rôle de la ville – Buenos Aires – comme pôle de développement du néocolonialisme.

D'autres voies sont explorées ici : Clara Kriger repart d'observations sur l'historiographie autour de la pratique de cinéma documentaire en Argentine avant les années 1960, pour questionner l'usage des archives filmiques par Solanas et Getino. En rappelant d'où viennent les images (des courts et des documentaires institutionnels durant l'ère péroniste), et en analysant comment les réalisateurs les utilisent (suppression ou altération de la bande sonore, choix de montage), l'auteure cherche à montrer que ce faisant les réalisateurs pourraient valoriser un corpus de films difficilement visibles.

Magalí Mariano et María Emilia Zarini s'attaquent à la filmographie récente de Fernando Solanas, dans un texte en deux temps : elles relèvent d'abord l'influence théorique de *L'heure des brasiers* sur les projets futurs de Solanas puis elles tentent de repérer la continuité esthétique entre le film de 1968 et les réalisations de Solanas durant les années 2000-2010. Le rapport au contexte de production n'est pas évacué. Entre la période de production de *L'heure des brasiers* (clandestinité, longue et laborieuse production) et la situation des années 2000-2010, Fernando Solanas était devenu en effet un cinéaste reconnu ainsi qu'un homme politique important. Sur ce dernier point – la présence physique et la reconnaissance par le public de la figure de Solanas dans les films plus récents –, la discussion mériterait d'être poursuivie, peut-être en lien avec la forme du film-essai que commente Humberto Pérez-Blanco dans le dernier chapitre. Exemple de convergence de l'esthétique et du politique, la comparaison sur l'usage des témoignages entre *L'heure des brasiers* et les films suivants de Solanas dénote le passage du collectif déjà organisé (syndicats, groupes ouvriers) à un agrégat d'individus formant un tout. (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 202). Les auteures concluent sur une forme d'hypertextualité de *L'heure des brasiers*, qui serait fomentée par les nouveaux films qui continuent de s'adresser aux spectateurs, de les provoquer et d'ouvrir ainsi un espace de débats. Entretemps, il semble néanmoins que forme et contenu ont évolué. La question reste en partie ouverte : comment expliquer le fait que la forme palimpseste de *L'heure des brasiers* soit moins privilégiée, et que ce faisant, les films semblent moins percutants ?

Partant d'une phrase troublante de Claudio Caldini, pionnier du cinéma expérimental en Argentine, qui voyait *L'heure des brasiers* comme de la télévision, Clara Garavelli resitue son analyse : « le terme "expérimental" implique un questionnement du processus qui rend visible des créations audio-visuelles » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 214). L'auteure reprend des discussions intéressantes sur les « deux » avant-garde, l'une formelle, l'autre théorico-politique. *L'heure des brasiers* ferait se réunir les deux selon Robert Stam. Garavelli remarque cependant que les cinéastes du Goethe Group (dont faisait

partie Caldini) pouvait se réclamer d'un « Quatrième cinéma », purement expérimental, contrairement au « Troisième » de Solanas et Getino, clairement ramené au seul enjeu politique. Dans le détail, l'auteure identifie les points de contacts et d'éloignement entre la pratique de Solanas et Getino et celle des artistes vidéo. Les rapprochements sont parfois assez rapides (la comparaison entre le travail collectif sur *L'heure des brasiers* et celui des collectifs Guerilla Television aux Etats-Unis d'Amérique reste à développer), mais le paradoxe que sent l'auteure justifie cette étude : alors que l'art vidéo émerge contre la télévision et que le film de Solanas et Getino est un modèle dans les usages de l'image à des fins de contre-information, comment expliquer une sorte de méfiance des derniers envers la scène artistique locale ? Garavelli se base sur la séquence du film identifiant l'Institut Di Tella comme un symbole du monde bourgeois alors que le lieu a été selon l'auteure le bastion de l'art avant-gardiste en Argentine depuis sa fondation en 1958. En prenant des exemples d'artistes vidéo (Wolf Vostell pour le collage et le décollage, Jaime Davidovich pour sa volonté de déconstruire le rapport au dispositif télévisuel), l'auteur propose finalement d'inscrire *L'heure des brasiers* dans un réseau d'influences plus dense, dans une sorte d'histoire de l'art ouverte, puisque le film « prolonge » selon elle, les expériences de Vostell, de Nam June Paik ou de Bruce Nauman pour ne citer qu'eux.

Assez logiquement, la question du film-essai, suggérée dans plusieurs chapitres précédents, finit par être discutée en fin d'ouvrage par Humberto Pérez-Blanco. La notion, toujours fluctuante, dans une « zone d'indétermination » (Moure in Liandrat-Guigues & Gagnebin, 2004 : 36-38), reste relativement fragile mais Pérez-Blanco la cristallise en analysant plusieurs aspects de *L'heure des brasiers*. Deux retiennent l'attention : l'interpellation des protagonistes pour « compléter » le film puisque les cinéastes ne seraient que des « facilitateurs » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 238) et la provocation du débat car comme l'écrit Pérez-Blanco, même si le film invite à « penser de “la bonne façon” », cela « n'équivaut pas à un dogme ou à l'impossibilité de penser différemment » (Campo & Pérez-Blanco, 2019 : 244). Dans les deux cas, il y a une croyance et une confiance en l'intelligence des spectateurs, une propension à penser l'ouverture du film comme une interface entre la vie réelle et l'art. En outre, l'efficacité du film militant, à même de provoquer une action du spectateur a été attestée sinon par des engagements dans la lutte (difficilement identifiables) par les nombreux débats qu'a suscité le film (et l'ouvrage dirigé par Campo et Pérez-Blanco en est un réceptacle passionnant). Ces dernières remarques font écho à ce que Rancière nomme l'expérience du « dissensus » qui permet une efficacité de l'art politique ; évidemment, pour le



philosophe, un art réellement critique « pense ses formes » mais surtout opère une « distance esthétique » (Rancière, 2008 : 56-92). Un autre auteur semble avoir repris à son compte la notion de « distance esthétique » pour qualifier un certain cinéma de « profane ». Thomas Voltzenlogel décrit ainsi les films profanes comme des « propositions sensibles qui, d'une part, luttent contre les formes dominantes du cinéma narratif et représentationnel imposant aux spectateurs un certain mode d'attention, et qui, d'autre part, militent en faveur de la transmission de méthodes de création cinématographique » (Voltzenlogel, 2018 : 17). Les observations de Rancière et Voltzenlogel se concentrent sur des exemples issus du cinéma contemporain, mais leur façon de penser un rapport égalitaire au spectateur et l'idée que le film puisse être repris à son compte par les spectateurs, résonnent étonnamment avec les objectifs du Troisième cinéma. Le débat autour de l'ouverture (ou non) du film pourrait ainsi se glisser dans les discussions autour de l'art politique et pourrait inscrire la « distance esthétique » dans une histoire enrichie par les expériences militantes.

En somme, l'ouvrage *A trail of fire for political cinema* ne fait pas que célébrer l'anniversaire d'un film emblématique, il ne le sacralise pas non plus, mais il fait le pari d'une certaine pédagogie, sensible dans la plupart des chapitres, au risque parfois de quelques redondances et répétitions entre les textes, et semble constituer une constellation de réponses aux nombreuses questions posées (encore) par *L'heure des brasiers*. Lorsque Pérez-Blanco analyse les nuances variées de la voix off révélant la présence et la réflexivité de Solanas et Getino, il discute avec Campo qui, dans le premier texte, avait cartographier les modes d'utilisation des voix et complète la proposition de Crowder-Taraborrelli sur les usages musicaux du film. Cette foisonnante intertextualité de l'ouvrage révèle peut-être que l'influence de *L'heure des brasiers* tient également à sa forme : chaque auteur a ainsi ajouté sa trace au palimpseste débuté il y a plus de cinquante ans par Fernando Solanas et Octavio Getino.

### Références bibliographiques

- Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (2004). *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Champ Vallon.
- Lobato, R. (2012). *Shadow economies of cinema : mapping informal film distribution*. Basingstoke : BFI / Palgrave Macmillan.
- Noguez, D. (1987). *Le cinéma, autrement*. Paris : Éditions du Cerf.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Voltzenlogel, T. (2018). *Cinemas profanes : Straub-Huillet, Harun Faroki, Pedro Costa : une constellation*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.