



LIASSE 4 - intervenir par l'image

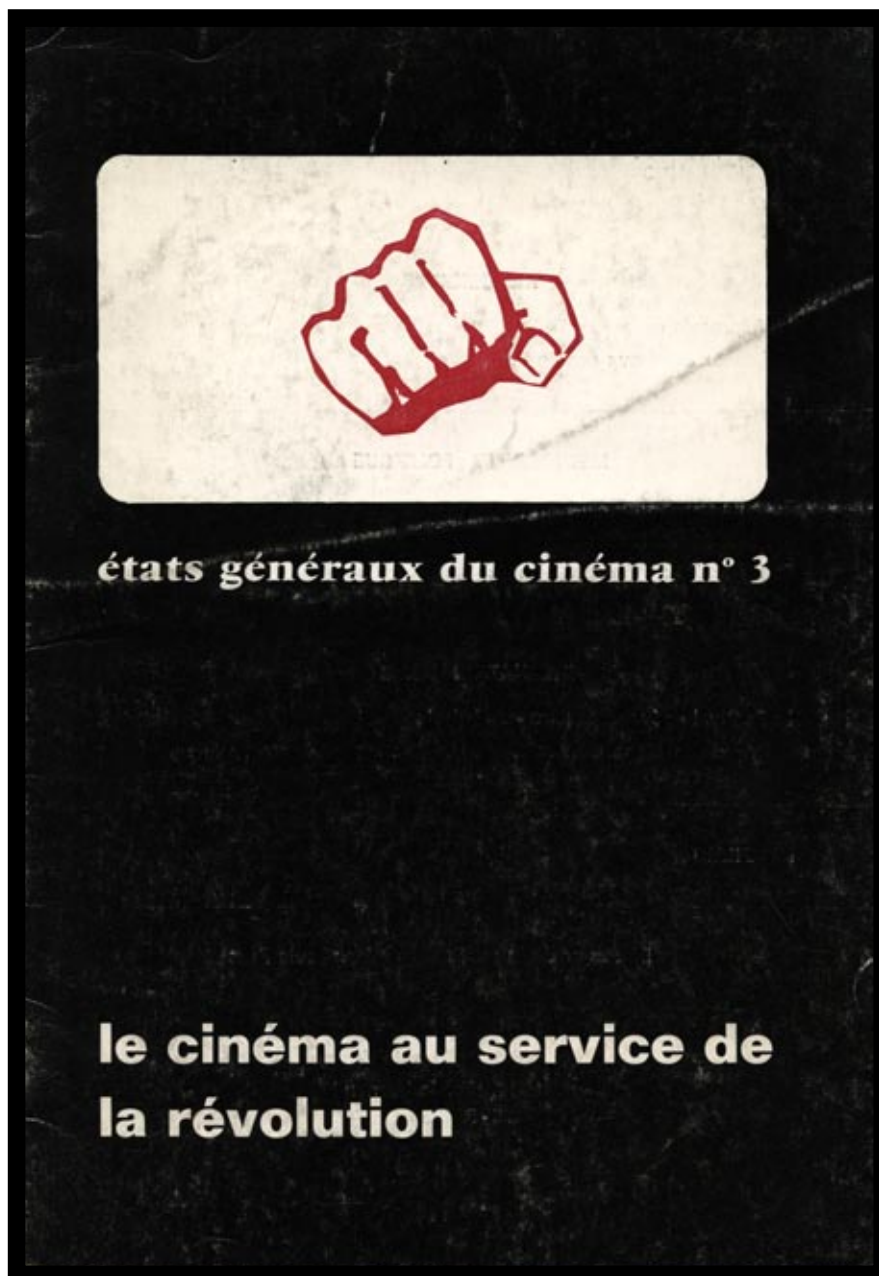
1 - débats autour du film militant

Cinéma militant, d'intervention, politique, progressiste... les dénominations s'affrontent et avec elles différentes conceptions de l'intervention par l'image. Pour beaucoup le cinéma militant est « chiant », quoi qu'il en soit un consensus se dégage autour des années 72-73 : le cinéma militant né autour de 1968 a fait son temps. Les textes ici réunis, chacun à leur manière, posent la question : comment et dans quelles perspectives faire, autrement, des films à même d'intervenir dans le champ politique ? C'est à partir de là que les positions divergent. Solanas (un réalisateur argentin) s'engage en 1969 pour un « troisième cinéma », cinéma « au service du peuple », après le premier, « cinéma industriel » et le second, « cinéma d'auteur ». La revue *Cinéma Politique* publie ses textes et lui répond en proposant un « quatrième cinéma », qui ne serait plus « au service du peuple » mais « au service des luttes ». La rencontre avec cette revue publiée par le collectif du même nom à partir de 1974 a été déterminante dans ce travail, c'est pourquoi on trouvera ici beaucoup de texte qui en proviennent. Cette revue retrace ces débats tout en se positionnant clairement pour un cinéma non professionnel, qui reste au plus près des luttes et à leur service. La première partie de cette liasse vise à restituer les enjeux de ces débats théoriques, elle doit être accompagnée de la deuxième qui réunit des éléments concernant les films et les pratiques de fabrication et de diffusion. Alors, quelles images pour quelles interventions ? Qu'est-ce qu'un bon film de lutte ? Qu'est-ce que nous apporte aujourd'hui la confrontation avec ces matériaux, images et textes ? Cette liasse doit servir de support pour se poser ensemble toutes ces questions et d'autres encore.



ARCHIVES GETAWAY

Brochure n° 3 des États Généraux du Cinéma, titrée « Le Cinéma au service de la révolution », décembre 1968,
« Pour un cinéma Militant ».



POUR UN CINÉMA MILITANT

Résolument engagés aux côtés du prolétariat et de ses alliés dans leur lutte anti-capitaliste et anti-impérialiste, les États Généraux du Cinéma se sont concrètement posé le problème de la fonction du cinéma dans notre société.

Voici les premières réponses qu'ils sont en mesure d'apporter :

La dictature bourgeoise sévit à tous les niveaux. Le cinéma, la télévision, industries et spectacles, ne sont pas seulement une source de profit pour quelques-uns, mais ils constituent aussi une arme idéologique aux mains de la classe au pouvoir. Aussi les capitalistes tiennent-ils à ce que le cinéma reste, comme toutes les branches de l'activité sociale, un de leurs monopoles. Ils ont à cet effet installé un système qui s'exerce comme contrainte pour les travailleurs de la profession et comme orientation idéologique pour le public.

CE SYSTEME COMPORTE DEUX ASPECTS :

l'un répressif :

- censure gouvernementale entraînant souvent l'auto-censure,
- cloisonnement sociaux, économiques, idéologiques dans la production et dans la distribution.

l'autre libéral mais en réalité destiné à renforcer leur emprise :

- mascarade des soi-disants professionnels de la critique qui ne sont rien de plus que des publicistes défendant ou attaquant des produits concurrentiels,
- mascarade d'une prétendue intelligentsia en réalité frange d'esthètes coupés de la réalité sociale.

Les festivals qui se rattachent à l'aspect libéral du système par leur masque d'effervescence culturelle sont en fait des foires commerciales. Quant à leur prétendue signification culturelle, elle se réduit par le jeu des prix et des campagnes de presse à des tentatives d'intégration d'œuvres qui choquent momentanément les valeurs admises.

Il découle de cela que tout film qui ne se situe pas intégralement et de la façon la plus claire et la plus précise sur les position de lutte du prolétariat est inéluctablement récupéré par la bourgeoisie.

Pour réaliser cette rupture idéologique nous nous prononçons pour l'utilisation du film comme arme de lutte politique.

COMMENT LE FILM PEUT-IL ETRE UNE ARME DE LUTTE POLITIQUE ?

- il peut donner des informations que la presse bourgeoise, écrite et parlée, ignore délibérément (grèves locales, licenciements, lutte révolutionnaire de tous pays).

— il peut aider à analyser les mécanismes du système capitaliste afin d'en révéler les contradictions et par-là, aider à les combattre,

— il peut servir à populariser, à comprendre, à tirer des enseignements de toutes les formes de lutte révolutionnaires,

remplissant dans tous ces cas une fonction critique et mobilisatrice.

Dès lors, il est nécessaire de lier la plus possible, en fonction des situations objectives et des possibilités d'action qu'elles impliquent, cette rupture idéologique à une pratique militante.

C'EST POURQUOI NOUS DEFENDONS :

1. l'utilisation des films comme arme de lutte politique telle que nous l'avons définie plus haut et sur lesquels tous les militants concernés par ce film exercent un contrôle politique aussi bien dans la réalisation que dans la diffusion.
2. l'utilisation de films comme base d'échanges d'expériences politiques, d'où nécessité de faire suivre chaque film de débats à partir des problèmes concrets qui l'ont suscité.
cette méthode doit permettre aux travailleurs d'orienter d'autres réalisations selon les nécessités de la lutte et permettre d'y inclure les solutions qu'ils proposent.
3. l'utilisation et la réalisation de films en liaison avec des actions politiques (meetings, manifestations, grèves, etc.).
4. la diffusion parallèlement à ces films d'une information qui les expliquent, les complète ou les provoque.

Il est bien évident que la nécessité pour les travailleurs de la profession de continuer à travailler dans le système afin de gagner leurs moyens de subsistance, ne serait-ce que pour se permettre par ailleurs une vie militante, n'est pas remise en cause.

La définition d'un cinéma militant tel que nous le proposons, n'exclut en rien la lutte syndicale dans la profession au contraire, surtout dans le contexte actuel où la bourgeoisie déclenche une attaque générale contre le mouvement ouvrier.

Toutes les attaques que nous avons portées contre les chiens de garde du système seront plus amplement développées par des analyses diffusées dans nos divers moyens d'information.

Trois types de films militants

Il semble que nous pouvons tirer quelques conclusions de cette pratique de diffusion. Nous distinguons pour notre part sur la foi de notre expérience trois modes de fonctionnement du film militant :

a) Lorsque c'est la fonction de propagande qui est jugée prioritaire par les organisateurs de la projection, ceux-ci sont alors d'une exigence extrême sur le plan de *la ligne développée par le film qui devra « coller » au cadre du discours organisationnel* dans lequel s'insère la projection. Le public est alors caractérisé par son homogénéité idéologique et les discours des organisateurs accompagnant le film jouent un rôle primordial : le film leur permet d'illustrer leur ligne théorico-politique. « Illustrer » car il faut bien tenter de rendre vivante une analyse quand le discours n'y suffit pas.

Mais il serait naïf de considérer le film comme une simple « illustration » car entre lui et le porteur du discours parlé, s'instaure une autre relation que la simple juxtaposition de leurs énoncés : chacun se trouve légitimé par l'autre. Le militant trouve dans un autre lieu, le film, la confirmation de ses thèses, et le film en rencontrant le public pour lequel il a été produit, y trouve aussi la vérification de ses énoncés et la raison de son existence.

b) Quand l'aspect jugé principal par les organisateurs est un objectif *d'agitation*, on insiste beaucoup plus sur l'aspect informatif du film en lui demandant d'apporter des informations précises, la plupart du temps sur une lutte en cours qu'il s'agit de populariser en la « montrant ». La composition du public est alors beaucoup plus disparate et on n'attend pas de la projection le même type de rentabilité. Il s'agit autour des éléments d'information contenus dans le film et que peuvent compléter des récits ou des témoignages de rassembler le public le plus large.

c) Enfin, et l'on pouvait s'y attendre, à l'extrême-gauche comme ailleurs, on a bien souvent tendance à n'utiliser le film que comme « *supplément artistique* » à l'intervention politique. Cette attitude pose la question de la fonction spectaculaire du cinéma, fût-il « militant ».

En proposant une *relation active* entre le film et son public, nous entendions effectivement lutter contre les pratiques

bourgeoises de consommation du film comme spectacle. Si cela fondait en partie le clivage que nous établissions entre diffusion militante et commerciale, il était quand même erroné de rejeter globalement la fonction spectaculaire du cinéma. C'était lui dénier sa spécificité artistique en le privant de son impact majeur, le réduire à une simple technique de communication. En fait ce qui nous manquait, c'était une analyse de cette fonction spectaculaire du cinéma, une analyse qui dépasse l'assimilation simpliste : « spectacle = outil de la bourgeoisie ». Il nous fallait en fait assumer politiquement et de façon déculpabilisée la question culturelle. Il nous fallait reconnaître que le cinéma militant devait aussi être pensé comme cinéma, c'est-à-dire comme objet culturel, comme objet de plaisir : ce que toute une période du « gauchisme » s'était refusée à voir, aveuglée qu'elle était par son ouvriérisme et sa défiance envers tout ce qui pouvait relever du domaine de « l'intellectuel », par conséquent de l'artiste.

Le bilan de notre pratique nous entraîne également à ne plus considérer l'étape de la diffusion comme moyen d'enquête pour la production de films militants. L'expérience nous a montré les limites de la démarche qui voulait que « la diffusion commande à la production ». En effet l'enquête se heurte à une difficulté difficilement surmontable : le débat qu'elle se propose d'engager sur la production est déjà *balisé* par la conception du cinéma militant que véhiculent les films qui lui servent de base, même si les « enquêteurs » ont une attitude critique vis-à-vis des films. Car la pratique de réalisation (les rapports de production dans l'équipe, la place de la caméra face à la réalité reflétée, les rapports entre « filmants » et « filmés », etc.) a une répercussion sur la forme de « savoir » véhiculée par le film et donc sur le rapport à ce savoir qui s'établira avec « son public ».

En effet :

— ou bien il s'efforcera de *synthétiser les expériences de luttes des masses* en liaison étroite avec ces luttes, par l'analyse concrète de situations concrètes mettant en évidence le développement des contradictions dans une lutte ou dans une conjoncture politique ;

— ou bien il tendra à *organiser la parole des masses* en dégagant sa propre ligne politique à travers le jeu des contradictions ou des différences qui décalent les diverses interviews des acteurs de la situation politique.

MANIFESTE POUR UN CINEMA PARALLELE

De jeunes réalisateurs, auteurs en particulier de *J'ai huit ans*, écrivent en 1962 :

Ce film est le premier d'une série que se propose de produire et de réaliser un groupe de jeunes techniciens de cinéma qui ont décidé d'aborder de front quelques sujets tabou, en France du moins, depuis bien longtemps.

L'Algérie ou l'avortement, l'armée ou les communistes, les ouvriers ou le clergé, la sexualité ou les vieillards, autant de sujets qui heurteraient un conformisme béat et contre lesquels veille la Censure, la censure du pouvoir comme la censure de l'argent. Notre cinéma en est devenu le plus bête, le plus inoffensif et le plus craintif du monde.

Les Resnais, les Marker, les Autant-Lara et autres cinéastes courageux doivent, pour voir leurs films distribués, choisir l'ambiguïté. Leurs secrètes intentions n'ont, c'est le moins que l'on puisse en dire, aucune chance d'être comprises par le public. Et puis, y aura-t-il même quelque chose à comprendre ?

Veulent-ils, ces cinéastes, se jeter à l'eau et réaliser Les Statues meurent aussi, Cuba si, Morambong ou Tu ne tueras point ? La répression, l'interdiction, s'abattent. La victime est le seul juge légitime : le public.

C'est à ce public de nous aider. Il doit protester, réclamer un spectacle qui ne désire pas seulement le distraire mais aussi lui dire la vérité.

La production cinématographique est, en France, puissamment structurée. Depuis le Centre National de la Cinématographie jusqu'aux manitous de la distribution en passant par la Banque nationale et les maisons de production, notre « moyen d'expression » passe par une série de laminoirs au bout desquels il se retrouve tel que l'a décidé le Prince.

Nous ne voulons pas être laminés. Est-ce une prétention vaine ? Oui, si nous agissons seuls. Avec le public, non. Un cinéma parallèle, qui répondrait à ces exigences, qu'il soutiendrait, quitte le domaine du rêve pour le domaine de la réalité des possibilités concrètes.

La France de 1962 fourmille de petits organismes culturels : ciné-clubs, sections de comités d'entreprises, amicales, sections de syndicats, comités de défense, groupes, groupuscules et chapelles. Ces organismes sont privés. Ils sont libres, chez eux, de dire et voir ce que bon leur semble. Ils sont placés en dehors du circuit de l'argent, de l'étau du profit et échappent ainsi, ne serait-ce que partiellement, à ces contraintes qui étranglent la liberté d'expression.

Nous faisons le pari :

Nous n'avons ni argent, ni autorisation mais nous voulons faire un cinéma de vérité.

Nous avons les compétences nécessaires.

Le public nous donnera les idées et les moyens.

Les spectateurs choisiront eux-mêmes les sujets. Ils nous écriront. Ils discuteront avec nous.

S'ils le peuvent, ils nous apporteront une aide financière.

Que dix mille spectateurs nous envoient chacun dix nouveaux francs, voilà pour nous la possibilité concrète de produire six films de court métrage. Plus encore. Que cent organismes privés nous achètent chacun une copie de nos films et voilà ces films rendus PUBLICS, malgré tous les chiens de garde.

Puisse ce premier film être la promesse de beaucoup d'autres. Ils seront ceux que vous voudrez que nous fassions.

ARCHIVES GETAWAY

Document préparatoire à la rencontre du cinéma militant à Paris les 29 et 30 octobre 1977, par Cinéma Politique.



F E D E R E R Q U I ? P a r J . B . Z I M M E R M A I N :

Suite aux Rencontres de Rennes et de Utrecht et face à la mise en place de la FECIP, je voudrais faire entendre un avis qui, s'il a été peu exprimé jusqu'à présent, me semble ne pas être simplement le mien, mais aussi, partiellement ou sur l'ensemble, celui de bien d'autres gens.

Rennes ou l'apparition de deux évolutions:

A Rennes avaient lieu en Juin dernier les journées du Cinéma Militant français à l'initiative de la Maison de la Culture. Si je tiens à tirer mon chapeau pour la remarquable organisation et l'excellent accueil que nous avons reçu, il me faut dire un certain nombre de points qui m'ont particulièrement frappé.

A Rennes nous retrouvions, membres d'un certain nombre de collectifs français, un peu comme des spécialistes de n'importe quelle discipline scientifique par exemple, dans un colloque. La plupart des groupes se connaissaient et il est vrai que si à Paris, nous avons peu l'occasion de nous voir et de discuter, c'était là une fort intéressante occasion pour confronter nos idées et points de vue et visionner les productions des uns et des autres.

Mais justement les gens que l'on rencontrait à Rennes ne m'ont pas semblés très différents de ceux que l'on pourrait rencontrer à Paris, c'est à dire que nous nous retrouvions dans un milieu relativement clos de "spécialistes".

Témoin en est, entre autres, le peu de petits groupes locaux présents à cette rencontre et le malaise évident qu'ont pu y ressentir des groupes comme "Contraste" (groupe Vidéo de Rennes).

Était-ce là la conséquence d'un manque d'information sur la multitude des collectifs qui à travers le pays tentent d'utiliser le cinéma dans leur combat politique et social? Il est vrai qu'un recensement de ces groupes est peu aisé mais le problème à mon avis va bien au delà. C'est un problème de fond dont on ne peut accabler les organisateurs et qui est apparu de façon flagrante à travers les débats, à savoir l'apparition d'une contradiction entre "professionnalistes" et "amateuristes" (sans connotation péjorative de ma part) dont les chemins, les objectifs et les moyens me semblent devoir diverger de plus en plus...

Les débats qui ont eu lieu traduisent à mon sens la démarche qui a pu amener les uns et les autres à deux types d'évolutions différentes. Tout le monde est d'accord pour reconnaître que le cinéma "soixante-huitard" a fait son temps, Cinéma "chiant", mal fait sous prétexte de refuser l'esthétique bourgeoise, dogmatique (rôle des cartons et du discours off) ou endormant (pseudo cinéma direct basé sur une mise bout à bout d'interviews et dont le style est encore profondément ancré dans les productions actuelles). Alors, chez ceux qui veulent rompre avec ce type de cinéma, que les gens en ont assez de voir, apparaissent deux "courants":

- Les "professionnalistes": Pour eux il faut continuer à faire des films cherchant à acquérir une grande audience. La conséquence en est d'une part la nécessité d'une meilleure élaboration technique, donc un cinéma de techniciens, un cinéma nécessitant des moyens coûteux. Cela signifie professionnalisation, recherche de fonds (demande d'aide au CNC etc), rentabilisation-élargissement de l'audience (accès aux circuits télévisés, aux salles commerciales etc). Cela signifie aussi reconnaissance par le pouvoir d'un statut de "cinéaste d'intervention" comme l'est celui de journaliste par exemple.

Alors bien sûr se pose le problème de l'extériorité du cinéaste par rapport au sujet (problème qui se posait déjà et se posera de façon de plus en plus cruelle dans ce type d'évolution) et l'on sera parfaitement conscient de la nécessité que ce cinéma soit profondément ancré dans les réalités sociales nationales.

Ce courant était très largement dominant à Rennes et à Utrecht, et pour cause.

- Les "amateuristes": Pour eux les défauts du cinéma militant soixante-huitard sont plutôt à rechercher dans l'extériorité du cinéaste ou des collectifs: Il ne s'agit pas pour autant pour eux de retomber dans le slogan démagogique et ouvriériste de "donner la caméra aux ouvriers". Les raisons profondes de l'existence de ce courant (dont Cinéma Politique se sent très proche) tiennent dans l'apparition d'un phénomène nouveau (lié en partie au développement du Super 8) d'appropriation populaire des moyens d'expression audio-visuels. Un peu partout des gens prennent conscience du fait qu'une caméra peut leur servir à filmer autre chose que les premiers pas de bébé ou le mariage du cousin, que le "cinéma de famille" lancé par Kodak peut devenir un cinéma de communication, un cinéma de la vie, au service de ce pour quoi ils se battent. Alors apparaissent çà et là des films réalisés par des individus ou des collectifs locaux relatant la vie quotidienne ou des instants de

ARCHIVES GETAWAY

Document préparatoire à la rencontre du cinéma militant à Paris les 29 et 30 octobre 1977, par Cinéma Politique.

lutte. Ces films sont évidemment destinés à avoir une diffusion assez limitée (non pas à cause de leur qualité technique qui est souvent bien meilleure qu'on ne le pense). Mais on peut se demander qu'est-ce qui est le plus important par exemple un film global sur le nucléaire en France ou un petit film réalisé par des gens qui se battent contre l'implantation d'une centrale et le montrent à d'autres villages dans une situation semblable afin de leur expliquer leur détermination contre de telles implantations ni chez eux, ni ailleurs. Cela ne signifie pas la disparition des collectifs de cinéma militant mais implique une transformation de leur rôle (information, aide technique etc) et de leur insertion dans les réalités sociales.

Que des films de bonne élaboration technique et de large diffusion aient leur importance est incontestable, mais ce qui est certain c'est que ce type de cinéma va tendre de plus en plus à se rapprocher de ce que nous avons coutume d'appeler le cinéma progressiste, dont je ne nie pas l'intérêt (cf. ma prise de position dans CP N°7 dans le débat sur le 3° Cinéma).

Mais je dis que le risque est grand que ce type de courant, déçu par les espoirs qu'il avait mis dans le mouvement issu de Mai 68, oublie un peu cet autre "cinéma populaire" en construction. N'est-il pas significatif d'ailleurs que l'on veuille remplacer l'expression "cinéma militant" par "cinéma d'intervention"; ou que le type d'organisation adopté à Rennes ait fait des salles combles pour "La Spirale", "Nucléaire danger immédiat" ou "Quand tu disais Valéry", pendant que l'on ne retrouvait que quelques isolés à la projection d'un film lycéen sur une cité de transit ou d'une bande vidéo de la MJEP de Saint-Nazaire sur la résistance à l'implantation d'une centrale au Pellerin?

Utrecht: Fédérer qui?

Je n'étais pas à Utrecht et ne peux donc en parler que d'après ce que j'en ai su par les membres de CP présents là-bas et à travers les nombreux textes que j'ai pu lire à propos de ces Rencontres.

Qui était à Utrecht? Les mêmes qu'à Rennes, mais à l'échelle européenne cette fois.

Alors je pose la question: la FECIP regroupera-t-elle d'autres gens? D'après ce que je lis, il ne me semble pas que les petits groupes locaux puissent se sentir concernés par un tel projet (sous sa forme actuelle). Et n'est-il pas une fois de plus significatif que les premiers appels d'élargissement de la FECIP soient adressés non pas

ARCHIVES GETAWAY

Document préparatoire à la rencontre du cinéma militant à Paris les 29 et 30 octobre 1977, par Cinéma Politique.

à ces groupes, mais aux cinéastes progressistes travaillant dans le système commercial. Il me semble qu'à Utrecht, il y a tout un courant qui n'a pas eu, ou pas pris, la parole:

Si je ne conteste pas la nécessité d'initiatives tendant à permettre l'information, la discussion l'analyse ou la réflexion (témoin ma participation au travail de rédaction de CP), je dis qu'il faut être vigilant et que mettre tant de priorités dans des rencontres, des colloques et des conférences avec conférenciers, c'est aussi risquer un point de non retour à savoir croire que l'on est au contact des réalités sociales en se retrouvant dans des festivals. Une des plus grandes priorités est au contraire à mon avis de se poser la question de savoir qu'est ce que l'on peut faire pour aider ce phénomène nouveau d'appropriation populaire de l'audio-visuel à se développer. Vouloir à tout prix prendre exemple sur les modèles latino-américains ou panafricains d'organisation du cinéma progressiste est à mon avis une profonde erreur car la situation ici et là-bas n'a rien de comparable, ne serait-ce que par l'absence là-bas du phénomène que j'ai essayé de décrire chez nous.

Je sais que je vais m'attirer par ce texte des critiques acerbes. Mais si je l'ai écrit, c'est non pas pour saboter le projet de FECIP, mais parce que je crois qu'il est des problèmes fondamentaux qui ont jusqu'à présent été laissés de côté.

Je n'étais pas à Utrecht, et les représentants de CP ont voté la FECIP. Ils étaient censés représenter l'ensemble de CP et donc moi-même en particulier. Mais ne nous leurrions pas: d'abord nous avons souvent dit qu'à Cinéma Politique nous n'étions pas toujours d'accord entre nous en tout et sur tout. Et puis je crois que des délégués ne pourront jamais représenter un ensemble d'individus et qu'aussi la fédération telle qu'elle a été définie ne pourra jamais représenter tout ceux qui luttent par et pour les moyens d'expression audio-visuels.

Le centralisme, qu'il soit "démocratique" ou pas reste le centralisme. Il serait peut-être temps de chercher à inventer autre chose...

Jean-Benoît ZIMMERMANN (Membre du collectif Cinéma Politique).

PS: Il y aurait également beaucoup de choses à dire sur le manque de pratique préalable à la Fédération. Il faudra y revenir.

LE GROUPE DE CINEMA MILITANT :

Peut-on considérer comme militants un cinéaste ou un groupe de cinéma quand ils ne sont pas intégrés à une organisation politique ou à un domaine politique organisé?

Nous pensons que non car le caractère militant n'est déterminable que par rapport au travail et à la pratique, réalisés à partir d'un encadrement organique de la militance. En marge d'une relation organique effective, un cinéaste ou un groupe de cinéma peuvent sans aucun doute réaliser certains types de films "politiques", mais ceux-ci ne pourront pas se définir plus qu'en un projet de cinéma militant. Un projet de travail, qui à la fois peut réaliser des oeuvres considérées comme militantes (par l'usage qui en est fait), mais pas au delà de conjonctures précises, tant qu'il existe une marginalité organique.

Le travail d'un groupe de cinéma pourra-t-il avoir une efficacité politique et une cohérence révolutionnaire quand sa pratique politique est partielle et que par moments, elle peut réaliser simplement dans le fait de monter un film à partir de matériaux épars en y ajoutant un texte "révolutionnaire"?

Sans aucun doute, les niveaux d'efficacité et de cohérence, dépendent de l'engagement de la part du groupe ou du réalisateur dans une pratique politique concrète dépassant le simple cadre du travail cinématographique. Ainsi en est-il pour un groupe de cinéma ou d'intellectuels, car il n'est (du moins ne serait) pas possible de vérifier dans les faits le caractère correct ou incorrect d'une proposition idéologique ou politique. Car, ce qui définit la justesse d'une stratégie, c'est la pratique quotidienne vécue à travers une méthodologie concrète de travail.

Sans aucun doute, la pratique du groupe de cinéma intégré à une organisation ou à un projet politique, est une pratique de complémentation qui s'exerce fondamentalement au plan superstructurel.

Cependant la responsabilité principale n'en incombe en aucun autre front au "commando cinématographique" de l'organisation.

Partant de sa "spécificité", c'est à dire de celle qui lui a été confiée par l'organisation, il satisfait les besoins de matériel audio-visuel pour la propagande, l'agitation, la conscientisation etc.

Sa plus grande responsabilité est la bonne connaissance des moyens qu'il utilise et qui le définit comme "groupe militant de cinéma".

Ceci n'implique pas pour autant que le groupe dans sa totalité (ou en partie), ne puisse, hors de sa responsabilité cinématographique,

s'impliquer dans des activités sur d'autres fronts, non nécessairement superstructureaux ou de complémentation. Mais dans ce cas il n'agit plus en groupe militant de cinéma; mais en groupe militant d'un front déterminé dans lequel les relations, les compromis, les tâches, les responsabilités et les objectifs seront précisément ceux de ce nouveau front,

et non celles du travail audio-visuel.

Il devra être militant cinéaste pour se convertir en militant syndical, étudiant etc., sans nécessairement pouvoir atteindre différents fronts simultanément. Ce qui importe c'est de faire ressortir la spécificité et les problèmes de chacun d'entre eux, en somme de ne pas mélanger les rôles.

Le groupe militant de cinéma ne cherche pas à gagner des gens à sa cause, mais à celle de son organisation ou du domaine où il agit. Les camarades ralliés par le travail de complémentation auquel ils participent doivent s'intégrer aux divers fronts de l'organisation ou du domaine. Pendant que ceux-ci accumulent pour eux toute forme de développement, le groupe de cinéma le fait avec certains aspects qui sont liés à sa spécificité, à la condition que cela soit nécessaire à l'organisation.

Le groupe de cinéma militant ne forme pas pour autant des militants politiques. Les militants se forment à travers une pratique politique générale développée par les organisations, pratique dans laquelle le cinéma est depuis très peu de temps un instrument de complémentation parmi beaucoup d'autres. Le cinéma contribue à la politisation et à la formation idéologique du militant, mais celle-ci ne se définissent qu'à travers l'organisation, qui elle détient la pratique globale exercée sur de multiples fronts de travail.

Ceci n'implique pas que dans différentes étapes de transition, le groupe de cinéma ne puisse élaborer lui-même sa ligne politique pour arriver à une définition supérieure (individuellement ou en groupe), mais ces lignes devront confluer obligatoirement, pour leur développement à l'intérieur des organisations politiques.

Un cadre militant qui opère par le cinéma, synthétise deux expériences complémentaires: la militance politique de base (en tant qu'intégrée ou en projet dans l'organisation) et la militance spécifique à l'outil qu'il utilise (l'audio-visuel), aux caractéristiques particulières. Le processus propre de la libération nationale déterminera graduellement le rôle qui incombe au groupe de cinéma à chaque instant. Ce rôle, de premier ordre dans certaines circonstances, peut se voir reléguer à un niveau secondaire dans d'autres étapes, voire devenir inutile.

SOLANAS.

Cinéma Militant: ce qu'en parler veut dire

GUY HENNEBELLE

« Le film doit refléter la réalité sociale au lieu des mensonges et des fables par lesquelles le cinéma bourgeois de masse séduit et trompe la classe ouvrière. Etant donné que la réalité sociale est constituée par les luttes de classes entre le prolétariat et la bourgeoisie ainsi que par les effets de ces luttes, il importe que le film de contenu révolutionnaire active la connaissance de la situation de classe du prolétariat et développe sa conscience de classe, qu'il réveille et renforce la détermination et la disponibilité au combat révolutionnaire ».

Clara ZETKINE

Le cinéma qu'on appelle « militant » est presque aussi vieux que le cinéma lui-même. Très tôt en effet, s'apercevant que, selon le mot de Vertov, « le cinédrame devenait l'opium du peuple », des cinéastes ont entrepris de lutter contre le monopole de la bourgeoisie sur le 7^e art en mettant leur caméra au service des masses opprimées.

La première section du présent dossier évoque, précisément, les multiples expériences de cinéma militant qui se sont déroulées un peu partout dans le monde à différentes époques.

Mais qu'entend-on exactement par l'expression « cinéma militant » ? Reconnaissons d'emblée que tout comme l'expression « cinéma politique », elle peut éventuellement prêter à équivoque : il est clair en effet que tout film, (toute œuvre d'art), est nécessairement « politique » et « militant » dans la mesure où il reflète toujours, à un degré ou à un autre, une conception du monde donnée pour laquelle il « milite », qu'il l'avoue ou qu'il cherche à le dissimuler. C'est en ce sens que l'on dit qu'« il n'y a pas d'art au-dessus des classes ».

Il est méthodologiquement utile, cependant, de distinguer les films, de droite ou de gauche, qui ont un contenu politique « latent » et ceux, de droite et de gauche également, qui ont un contenu politique manifeste.

Le cinéma militant avoue, lui, de façon « éclatante » le rôle qu'il entend jouer sur le plan idéologique, ou sur le plan politique ; ou encore sur le plan culturel. Si l'adjectif « militant » n'est pas le « meilleur », disons alors qu'il est le moins mauvais. En effet, toutes les autres dénominations qui ont été parfois proposées sont encore moins univoques : « Cinéma parallèle » ? Il y a des films parallèles qui ne sont pas militants au sens « éclatant » que nous venons de préciser. « Cinéma non commercial » ? Outre qu'il existe dans ce cas aussi des films non commerciaux qui ne sont pas militants, il peut arriver (c'est même l'objectif de beaucoup) que des films militants

finissent par trouver un petit créneau dans la programmation commerciale. « Cinéma politique » ? On vient de le dire, tous les films sont par quelque manière politiques, et par surcroît cette appellation recouvre aussi des films destinés au grand public (tel *Z* par exemple). « Cinéma populaire » ? Si tous les films militants cherchent à atteindre le plus large public possible, peu y parviennent soit à cause des entraves du système soit à cause de leur structure intrinsèque. Et puis de Funès n'est-il pas « populaire », lui ?

Nous alignant sur la majorité des choix effectués en France et ailleurs, nous avons donc opté pour l'expression « cinéma militant ». Nous entendons par-là un cinéma qui présente généralement les trois caractéristiques suivantes :

1) C'est un cinéma qui, dans les pays capitalistes, développés (en Occident) ou exploités (dans le tiers monde), est le plus souvent tourné en marge du système commercial de production-distribution. Non pas en vertu d'un vain purisme mais parce qu'on fait tout pour le confiner dans ce purgatoire. Cependant, il peut exister un cinéma militant dans certains pays socialistes ou socialisants qui ont compris que cette forme de cinéma conserve son utilité dans le contexte d'une lutte des classes qui, l'exemple de la Chine le prouve, continue après la révolution. C'est dans cet esprit d'ailleurs que travaillaient Vertov et Medvedkine dans la jeune Union Soviétique.

2) C'est un cinéma qui, par la force des choses en régime capitaliste, est presque toujours produit avec de petits moyens : en 16 mm, en Super 8, ou encore en vidéo. Cette contrainte pèse beaucoup sur la destinée des films militants qui peuvent rarement prétendre au niveau technique des films commerciaux. En France, c'est souvent au prix d'astuces acrobatiques que les groupes parviennent à mener à bien la réalisation d'un film. Les courts métrages et même les longs sont réalisés au prix de revient de la pellicule et des laboratoires. Et tout à l'avenant.

3) C'est un cinéma de combat, qui se met d'emblée, et par définition, au service de la classe ouvrière et des autres classes ou catégories populaires en s'assignant une fonction de contre-information, d'intervention ou de mobilisation. C'est un cinéma qui, globalement, lutte contre le capitalisme et l'impérialisme. Nombreux sont les cinéastes militants qui travaillent bénévolement ou se contentent d'une rétribution dérisoire, et en tout cas inférieure à celle que leur aurait valu un travail analogue au tarif syndical dans la « grande » production.

GUY HENNEBELLE

Maître d'œuvre de ce numéro, Guy Hennebelle collabore régulièrement à la revue mensuelle « *Ecran* » (76), ainsi qu'à de nombreuses autres publications françaises et étrangères.

Il a fait paraître par ailleurs les ouvrages suivants :

- « *Les Cinémas africains en 1972* » (Société africaine d'édition)
- « *Quinze ans de cinéma mondial : 1960-75* » (Editions du Cerf)

— « *Guide des films anti-impérialistes* » (Editions du Centenaire)

En préparation :

- « *La Palestine au cinéma* »
- « *Joris Ivens* »
- « *Éléments pour une nouvelle critique de cinéma* »

Telles sont donc les grandes lignes qui définissent, à notre avis, le cinéma que l'on dit militant. La plupart des collectifs qui interviennent ci-après, et à qui nous avons soumis ce schéma l'ont accepté, quitte à formuler remarques et réserves, naturellement, sur quelques points particuliers. Au total, cette forme de cinéma se veut alternative : ce n'est pas par hasard que le premier collectif connu (ou répertoire) s'est appelé « Le cinéma du peuple » (France, 1913) et que par la suite d'autres groupes se sont appelés « Cinéma libre » ou, comme en Belgique et en Hollande, « Fugitive cinema », ou encore comme à Londres « Other cinema ». Toutes ces expressions traduisent le sentiment que le cinéma dominant n'est ni libre ni au service du peuple. Comme le disait encore Vertov : « *La caméra n'a pas eu de chance, elle est née alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital* ».

Deux points, dans le cours de notre travail, ont fait problème :

Fallait-il prendre en considération le « problème du parti » ? Ou si l'on préfère : peut-il exister un cinéma militant sans parti communiste ? Question compliquée par le fait que presque tous les collectifs d'extrême gauche contestent que l'actuel P.C.F. justifie encore ce titre.

Question subsidiaire : fallait-il proposer la parole à tous les groupes existants ? Entre le risque d'être accusé de « sectarisme » et celui d'être taxé de « libéralisme bourgeois » ... nous avons choisi la seconde éventualité ! Excusez du peu ! Pourquoi ?

Premièrement parce que nous pensons, surtout à l'étape où en est encore en France ce cinéma-là par rapport à la situation politique, qu'il fallait d'abord informer, attirer l'attention sur le phénomène « cinéma militant » — lequel reste le parent pauvre, voire le cousin maudit, aux yeux de la grande presse et des cinéphiles traditionnels (public qu'il s'agit aussi de toucher).

Deuxièmement, parce que si ennemis il y a mieux vaut connaître exactement leurs positions pour les combattre avec plus d'efficacité ! Nous ne pensons pas, selon l'heureuse expression de Yann Le Masson, que « *tout ce qui bouge est rouge* » mais nous partageons avec... Mao Tsé-toung cet avis : « *Les idées justes, si elles sont cultivées en serre, si elles ne sont pas exposées au vent et à la pluie, si elles ne sont pas immunisées, ne pourront triompher des idées erronées quand elles les affronteront* ».

Par ailleurs, il y avait une autre manière d'aborder le cinéma militant français, c'était d'examiner le degré de pertinence politique de chaque film par rapport à son contexte et par rapport au contexte général de la lutte des classes en France. Autrement dit de tout juger en fonction d'une ligne préétablie. Il nous a paru préférable, à l'étape où nous en sommes, encore une fois, de ne pas adopter cette démarche prématurée. On peut envisager par la suite un « guide des films militants » ; tel n'était pas, ici, notre objet.

Pour l'immédiat, puisse cet ensemble — le premier du genre — contribuer à ce que le cinéma militant soit reconnu à sa juste valeur en France (où il est le seul, ou presque, à traiter des véritables problèmes des Français) et jouer son rôle de « petite vis », comme disait Lénine, dans l'avènement d'une société socialiste, à visage à la fois humain et révolutionnaire — de préférence...

Guy HENNEBELLE

QUEL CINÉMA POLITIQUE ?

On a longtemps considéré le cinéma comme un art neutre en soi, produit d'un instrument technique: la caméra. "Reproduction de la réalité" par le biais de la perspective cavalière et de l'utilisation du phénomène de la persistance rétinienne, il tendrait à se rapprocher de plus en plus de cette réalité, "en-soi objectif", à mesure qu'évolue la technique (cinéma parlant, couleur, panavision, cinémascope, son direct etc....).

Cette thèse longuement développée par André BAZIN et reprise entre autres par le P.C.F ("Cinéma et Idéologie" de J.P LEBEL), nous paraît camoufler deux choses essentielles:

- négation de la valeur idéologique du produit filmique, comme étant un pur objet, hors de tout contexte politique et social. C'est ce qui permet à la bourgeoisie d'utiliser "à volc" toute forme de cinéma en dissimulant son caractère aliénant (du reportage "objectif" au film pornographique).
- scientisme du P.C.F qui considère le progrès technique comme neutre en soi, le seul problème étant de savoir l'utilisation qui en est faite. Ainsi pour le cinéma seul compte en définitive celui qui est derrière la caméra et le camp qu'il a choisi.

Il faut préciser ici que, quand nous parlons globalement de la caméra comme "instrument technique", nous comprenons à la fois:

- Les appareils qui permettent de réaliser le produit filmique (caméra, objectifs, matériel de prise de son, table de montage, projecteur...etc....).

- La technique cinématographique proprement dite.

Or nous estimons que, s'appliquant à l'une et à l'autre, la thèse précédente doit être violemment réfutée. En effet, de pareilles affirmations nient en définitive tout rôle de l'histoire, un peu comme si la technique était une "réalité objective", hors du temps. C'est là un piège grossier dans lequel beaucoup sont tombés.

Seule une analyse replaçant l'apparition et l'évolution du cinéma dans leur contexte historique peut donner une approche correcte à nos yeux. Ceci est d'autant plus important que le cinéma est, de tous les moyens d'expression, celui qui est le plus intégré au mode de production capitaliste (et ce n'est pas par hasard que les premiers mètres de pellicule tournés représentaient la sortie des usines Lumière). Car de tous les moyens d'expression

seul le cinéma est aussi lié à l'industrie, constitue lui-même⁷ une industrie: l'industrie cinématographique. Il s'agit de réviser l'évolution des techniques cinématographiques est donc une évolution proprement industrielle, soumise à la loi du marché et du profit. Elle répond donc aux intérêts de la bourgeoisie. Nous nous étendrons plus loin sur les différentes phases de cette évolution parallèlement à un aperçu historique du "cinéma militant".

Il nous faut encore ajouter quelques remarques à ce qui précède: tout autant que possible au niveau du mode (en fait, il faut

- Le cinéma EST dans le mode de production capitaliste à toutes ses phases: de la réalisation (et même en amont: fabrication du matériel, de la pellicule...etc..) à la distribution et même à la consommation.
- Le film n'est pas un produit directement consommable (salle, écran, projecteur)
- Nul ne peut y échapper totalement (nécessité au minimum d'acheter du matériel et de la pellicule et de faire développer cette dernière)

Il n'est donc pas exagéré d'affirmer: TOUT CINEMA EST POLITIQUE.

Nous allons essayer de dégager à présent quelques niveaux de "politique" au cinéma. Nous distinguerons:

- Le film de pure consommation, possède déjà un caractère politique aliénant de par l'idéologie du "consommateur-jouisseur" qui en constitue le support (le film est un spectacle qui exige la passivité).
- Le film de "détournement" qui tend à désamorcer ou à détourner les pulsions du spectateur sur un objet de fixation, pulsions sexuelles, pulsions de violence qui pousseraient l'individu à briser ses chaînes. Films pornos, films policiers, westerns, films de guerre, la classe dominante peut dormir tranquille, la "population" a eu son compte (Du pain et des jeux!)
- Le film "à thèse", plus ou moins ouvertement politique,
- Le film de propagande.

Alors, quel est-il ce cinéma militant que nous voudrions faire? Il relève de ce qui précède que, pour nous, ce doit être un cinéma EN RUPTURE et ce sur trois plans:

8.

* Rupture avec la "fiction démobilisatrice": il s'agit de réinsérer clairement le produit dans son contexte historique et social (ce qui n'exclut en aucun cas des possibilités de films de fiction).

* Rupture au niveau de la forme (en particulier par rapport au montage auquel il faut redonner son véritable rôle) pour briser ce rapport mythifié "écran-réalité"/"spectateur-jouisseur passif".

* Rupture autant que possible au niveau du mode ^{de production} (en particulier remise en cause de la division du travail, remise en cause de la technique réservée aux spécialistes) et du marché.

Alors dans ce cas, et dans ce cas seulement, l'effort des cinéastes militants aura un véritable rôle à jouer dans les luttes, un véritable impact révolutionnaire.

Alors dans ce cas, et dans ce cas seulement, l'effort des cinéastes militants aura un véritable rôle à jouer dans les luttes, un véritable impact révolutionnaire.

Mai 68 fut, en France, le catalyseur de cette situation.

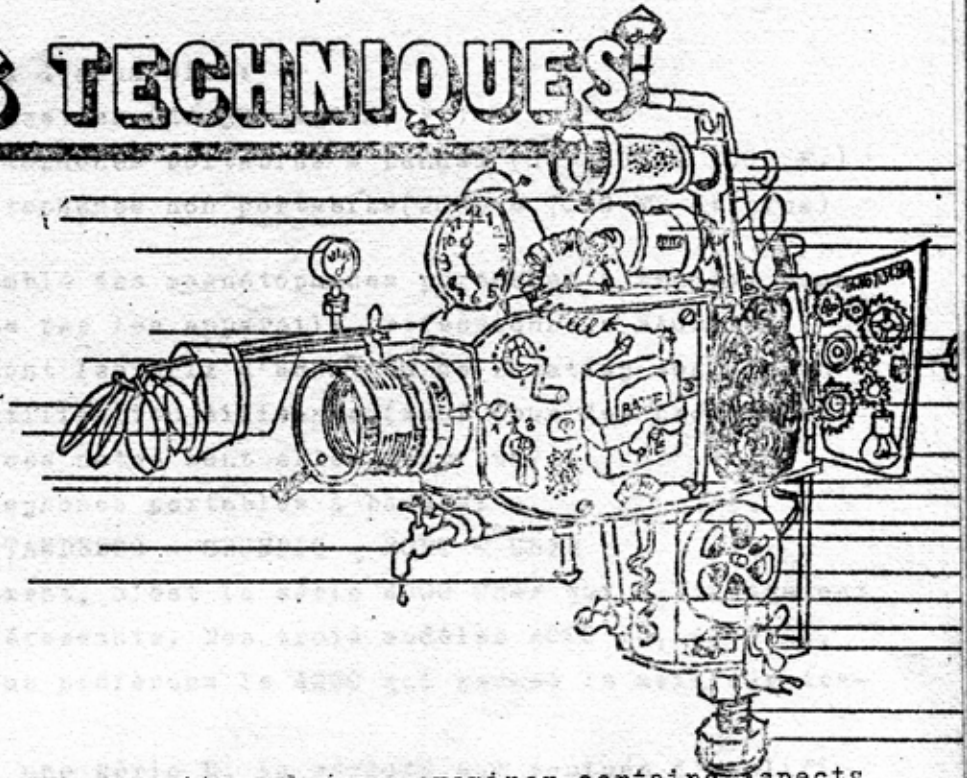
Les courants d'extrême-gauche (Trotskyistes, M.L., anarchoistes) remontaient un certain écho auprès de jeunes cinéastes politisés. Déjà, au début de 68, l'ARC, groupe de tendance trotskyste, réalisa d'après un texte de Che Guevara, "1 2 3", prépare un film sur les manifestations de soutien au Vietnam, filme à Berlin Rudi Dittmann. Dès le début de Mai, il peut, en groupe organisé, recueillir les premières images, mais, Mai 68 dépasse les manifestations habituelles et le cinéma professionnel décide lui aussi la greve illimitée.

Organisé en ETATS GENERAUX DU CINEMA FRANCAIS, la presque totalité de la profession, d'un côté, construit les statuts d'un nouveau cinéma bourgeois, et de l'autre, organise le tournage de films sur les événements.

Malgré tout, matériel, pellicules, fric, il était possible dans ces deux cas d'enregistrer soixante-dix mille mètres de pellicule qui pouvaient servir de sinémathèque centrale. La notion d'auteur était appropriée, les images recueillies étaient mises en ordre, elles pouvaient y puiser.

Malgré tout, matériel, pellicules, fric, il était possible dans ces deux cas d'enregistrer soixante-dix mille mètres de pellicule qui pouvaient servir de sinémathèque centrale. La notion d'auteur était appropriée, les images recueillies étaient mises en ordre, elles pouvaient y puiser.

FICHES TECHNIQUES



Nous voulons dans cette rubrique examiner certains aspects de la technique particulière du cinéma militant.

Pour nous le cinéma militant n'est pas seulement un déplacement du cinéma en général, mais une nouvelle façon de produire. Produire dans un contexte non commercial, non professionnel mais en essayant d'apporter à cette marginalité tout ce que nous avons pu découvrir, inventer, mettre au point dans notre activité de technicien de cinéma, et ainsi faire progresser la technique des films militants. Nous avons décidé de partager cette série d'articles en trois rubriques: SON . IMAGE . PROJECTION

Au fur et à mesure des bilans techniques de production, nous interviendrons sur chacun des sujets aux niveaux technique, pratique, matériel.

A- MATERIEL D'ENREGISTREMENT:

Il est possible de trouver maintenant des enregistreurs de son à des prix et qualités très différents, de 300 à 7000 F. S'ils peuvent tous enregistrer et reproduire, les différences entre eux et par là leurs possibilités, orientent vers certains choix en fonction du travail à effectuer.

Vers un troisième cinéma Notes et expériences pour un cinéma de libération dans le Tiers Monde.

Il n'y a pas si longtemps, cela aurait semblé une folle aventure que de vouloir créer, dans les pays colonisés ou néocolonisés et même dans les métropoles impérialistes, un cinéma en marge du système et contre le système, un cinéma de décolonisation. Cinéma était jusqu'alors synonyme de spectacle, de divertissement : objet de consommation. Dans le meilleur des cas, le cinéma pouvait aller jusqu'au témoignage de la décomposition des valeurs de la bourgeoisie ou des injustices sociales, mais d'une manière générale, il ne dépassait pas le cadre d'un cinéma des effets, jamais il n'était un cinéma des causes, il restait le cinéma de la mystification, en dehors de l'histoire : le cinéma de la plus-value. Prisonnier de cette situation, le cinéma, l'instrument de communication le plus efficace de notre époque, était destiné uniquement à satisfaire les intérêts idéologiques et économiques des propriétaires des firmes cinématographiques, c'est-à-dire, des maîtres du marché mondial du cinéma, pour la plupart nord-américains.

Était-il possible de sortir de cette situation ? Comment aborder un cinéma dont le coût devait atteindre plusieurs milliers de dollars, alors que les chaînes de distribution et de projection étaient dans les mains de l'ennemi ? Comment assurer la continuité du travail ? Comment arriver au peuple avec ce cinéma ? Comment vaincre la répression et la censure imposées par le système ? On peut multiplier les questions dans tous les sens, elles aboutissaient et elles aboutissent encore pour beaucoup au scepticisme ou bien à des alibis tels que : « il ne peut pas y avoir de cinéma révolutionnaire avant la révolution », « le cinéma révolutionnaire n'a été possible que dans les pays libérés », « sans le soutien du pouvoir politique révolutionnaire, un cinéma ou un art de la révolution sont impossibles ». L'erreur vient de ce qu'on abordait la réalité et le cinéma avec la même optique que la bourgeoisie. On ne proposait pas d'autres modèles de production, de distribution et de projection que ceux que fournissait le cinéma hollywoodien, précisément parce que, sur le plan idéologique et politique, on n'était pas encore parvenu, dans le cinéma, à une différenciation par rapport à l'idéologie et à la politique bourgeoises. Une politique réformiste, qui se traduisait par un dialogue avec l'adversaire, par la coexistence, par l'assujettissement des contradictions nationales aux contradictions entre deux blocs supposés uniques : l'U.R.S.S. et les États-Unis, et cela ne pouvait et ne peut encourager autre chose qu'un cinéma destiné à s'insérer dans le système, au maximum, un cinéma qui pourrait être l'aile « progressiste » du cinéma du système ; en fin de comptes, un cinéma condamné à attendre que le conflit mondial soit pacifiquement résolu en faveur du socialisme pour changer alors de signe qualitatif. Les tentatives les plus audacieuses de ceux qui ont essayé de s'attaquer à la forteresse du cinéma officiel ont fini, comme le dit si bien Godard, « par se faire prendre à l'intérieur de la forteresse ».

Le deuxième est la synthèse des données ayant produit les sensations, leur ordonnancement et l'élaboration, l'étape des concepts, des jugements, des déductions (dans le film, le commentateur, les reportages, les explications ou le narrateur qui dirige la projection-manifestation). Et la troisième étape celle de la connaissance. Le rôle actif de la connaissance ne s'exprime pas seulement par un saut actif de la connaissance sensible à la connaissance rationnelle, mais ce qui est encore plus important, par le saut de la connaissance rationnelle à la pratique révolutionnaire (...) La pratique de la transformation du monde (...) Telle est dans son ensemble la théorie matérialiste dialectique de l'unité du savoir et de l'action. 16 (dans la projection du film-manifestation, la participation des camarades, les propositions d'actions qui surgissent, les actions mêmes qui se produisent par la suite).

D'autre part chaque projection de film-manifestation suppose une mise en scène différente, étant donné que l'espace dans lequel elle se réalise, le matériel qui la compose (acteurs-participants) et le temps historique dans lequel elle a lieu ne sont pas toujours les mêmes. Cela veut dire que le résultat de chaque projection dépendra de ceux qui l'organisent, de ceux qui y participent, du lieu et du moment où elle se fera et où les possibilités d'y introduire des variantes de complément, les modifications qui pourront intervenir n'auront pas de limites. La projection d'un film-manifestation exprimera toujours d'une manière ou d'une autre, la situation historique dans laquelle elle aura été réalisée ; ses perspectives ne s'épuisent pas avec la lutte pour le pouvoir, on pourra la poursuivre après la conquête de celui-ci et pour affermir la Révolution.

L'homme du troisième cinéma, que ce soit à partir d'un cinéma-guérilla ou d'un cinéma-manifestation avec l'infinité de genres qu'ils peuvent impliquer (cinéma-lettre, cinéma-poème, cinéma-essai, cinéma-pamphlet, cinéma-information, etc.) oppose à toute une industrie un cinéma artisanal ; au cinéma de fiction, un cinéma scientifique ; au cinéma de personnages, un cinéma de thèmes ; au cinéma d'individus, un cinéma de masses ; au cinéma d'auteurs, un cinéma de groupe ; au cinéma de désinformation néo-colonial, un cinéma d'information ; à un cinéma d'évasion ; un cinéma qui rend la vérité ; à un cinéma passif un cinéma d'agression ; à un cinéma institutionnalisé un cinéma de guérillas ; à un cinéma spectacle, un cinéma manifestation, un cinéma d'action ; à un cinéma de destruction, un cinéma simultanément de destruction et de construction ; à un cinéma fait pour le vieil homme, pour eux, un cinéma à la mesure de l'homme nouveau : celui de la possibilité que chacun de nous représente.

La décolonisation du cinéaste et du cinéma seront des faits simultanés dans la mesure où l'un et l'autre nous apportent la décolonisation collective. La bataille commence au dehors contre l'ennemi qui nous agresse, mais aussi au dedans, contre les idées, les modèles de l'ennemi qui existent en chacun de nous. Destruction et construction. L'action décolonisatrice consiste à retrouver dans leur praxis les impulsions les plus pures et les plus vitales ; à la colonisation des consciences elle oppose la révolution des consciences. Le monde est scruté, approfondi, redécouvert. On assiste à un continuel étonnement, une espèce de seconde naissance. L'homme retrouve son innocence première, sa capacité d'aventure, sa capacité d'indignation aujourd'hui léthargique.

Libérer la vérité proscrite signifie libérer une possibilité d'indignation, de subversion. Notre vérité, celle de l'homme nouveau qui se construit en se débarrassant de tous les vices qu'il traîne encore est une bombe au pouvoir inépuisable et en même temps, la seule possibilité de vie. Au sein de cette tentative, le cinéaste révolutionnaire s'aventure, avec son observation subversive.

16) Mao Tsé-Toung, *De la pratique*.

Hors de cet espace que les films aidaient momentanément à libérer, existait seulement la solitude, le manque de communication, la méfiance, la peur ; dans l'espace libre la situation en faisait des complices de l'action qu'ils étaient en train de faire. Les débats naissaient spontanément. A mesure que les expériences se succédaient nous introduisions au cours des projections divers éléments (une mise en scène) qui devaient renforcer les thèmes des films, le climat de la manifestation, l'expression des participants, les dialogues : musique ou poèmes enregistrés éléments plastiques, affiches, un meneur des débats qui dirigeait les discussions, présentait les films et les camarades qui prenaient la parole, un verre de vin, du maté, etc. Et nous avons ainsi pu nous rendre compte que ce que nous avions entre les mains de plus valable était :

- 1) Le camarade participant, l'homme acteur-complice qui participait à la réunion
- 2) L'espace libre dans le cadre duquel l'homme exposait ses inquiétudes et ses propositions, se politisait et se libérait ;
- 3) Le film, qui importait à peine, juste en tant que détonateur ou prétexte.

Nous avons déduit de ces données qu'une œuvre cinématographique pourrait être beaucoup plus efficace si elle en prenait pleinement conscience et si elle était disposée à soumettre sa forme, sa structure, son langage et ses buts à ces manifestations et à ces manifestants. Cela revient à dire, si elle cherchait sa propre libération en se soumettant aux autres, en s'insérant parmi les principaux protagonistes de la vie. En partant de la correcte utilisation du temps que ce groupe d'acteurs-personnages nous accordait avec ses histoires diverses, de l'utilisation de l'espace que nous offraient certains camarades et des films eux-mêmes, il fallait essayer de transformer temps, espace et œuvre en énergie de libération. C'est ainsi qu'est née la structure de ce que nous avons appelé, cinéma-manifestation, cinéma-action, une des formes qui à notre avis prend une grande importance pour affirmer la ligne du troisième cinéma. Un cinéma dont nous avons fait la première expérience, peut être au niveau du balbutiement, avec la deuxième et la troisième partie de L'heure des brasiers (« Manifestation pour la libération », surtout à partir de « La résistance » et « Violence et libération »).

Camarades (disions-nous au commencement de « Manifestation pour la libération », il ne s'agit pas là simplement de la projection d'un film, il ne s'agit pas non plus d'un spectacle, il s'agit avant tout d'une MANIFESTATION. Une manifestation d'unité anti-impérialiste ; il n'y a de place, dans cette manifestation, que pour ceux qui s'identifient avec cette lutte car il ne s'agit pas ici d'un espace pour spectateurs, ni pour des complices de l'ennemi, mais pour les seuls auteurs et protagonistes dont ce film essaye, d'une certaine manière, de témoigner et qu'il essaye d'approfondir. Ce film est un prétexte au dialogue, à la recherche de volontés et doit permettre d'en trouver. C'est une information que nous vous présentons pour en discuter après la projection.

Les conclusions que vous pourrez tirer (disions-nous au moment de la deuxième partie) en tant qu'acteurs réels et protagonistes de cette histoire sont importantes. Les expériences que nous avons recueillies, les conclusions que nous avons tirées ont une valeur relative ; elles servent à quelque chose dans la mesure où elles sont utiles au présent et à l'avenir de la libération que vous représentez. Ce qui importe surtout, c'est l'action qui peut naître de ces conclusions, l'unité sur la base des faits. C'est pourquoi le film s'arrête ici pour que vous puissiez le continuer.

Avec le cinéma-manifestation on arrive à un cinéma inachevé et ouvert, un cinéma essentiellement de la connaissance. Le premier pas dans la connaissance c'est le premier contact avec les choses du monde extérieur, l'étape des sensations (dans un film, la fraîcheur vive de l'image et du son).

QUESTIONS SUR LE TEXTE LE SOLANAS :

Solanas a publié ce texte en 1969, c'est à dire à une époque où le mouvement révolutionnaire en Amérique Latine était fortement dominé par la conception guévariste. Ce texte est donc dans la droite ligne de la pensée guévariste; une démarche volontariste menée par des intellectuels "élite politique" du peuple, qui mène tout droit à la conception de cinéma-guérilla ("La caméra est une mitrailleuse qui crache 24 images par seconde" /idée de l'échange caméra-mitrailleuse, mitrailleuse-caméra).

Certes les conditions du cinéma militant en Amérique Latine sont fortement différentes de celles que nous pouvons rencontrer en Europe (ou tout au moins en France). Cependant un certain nombre de réflexions de Solanas (vers la fin du texte), un certain nombre de questions, se posent pour nous de manière similaire: comment diffuser les films le "mieux" possible? -Le financement d'une projection-comment changer le rapport à l'écran (passer du spectateur passif au spectateur-acteur)? -Comment élargir le "public" au delà des militants? ...

Le point fondamental qui sous-tend tout le texte est le problème du rôle des intellectuels (ici les cinéastes). Ici, les intellectuels apparaissent comme l'élite, l'avant-garde des masses, dont la capacité d'analyse, qui amène à la détermination de "la ligne juste", permet d'aller vers les masses pour les "conscientiser".

Solanas fait une analyse qui nous paraît tout à fait satisfaisante de ce qu'il appelle le premier et le deuxième cinéma, auxquels il oppose l'idée d'un troisième cinéma. A la constatation que le cinéma bourgeois impose une pseudo-objectivité mystificatrice, Solanas oppose le concept de redonner aux choses et aux faits leur vraie signification qui est alors donné comme en-soi subversif. C'est à dire qu'à la pseudo-objectivité bourgeoise, il

25.

répond par une "vérité révolutionnaire".

Mais en quoi un tel concept est il plus juste qu'une prétendue objectivité? Ne vaudrait il pas mieux voir les choses sous l'angle d'une subjectivité (toute analyse est subjective) dans un but révolutionnaire? Et qui fait l'analyse, qui décide de cette vérité? Car il n'y a pas de faits bruts, tout enregistrement d'image ou de son est une analyse implicite.

C'est donc le cinéaste, c'est à dire l'intellectuel qui impose sa propre subjectivité.

Il n'y a donc aucune remise en cause du mode de production du produit film. C'est la porte close au contrôle des masses sur le travail de l'intellectuel.

Ne pourrait-on pas envisager la démarche inverse, l'intellectuel mettant simplement ses connaissances et (ou) sa technique au service des exploités? Faut-il en rester à cette conception d'un cinéma fait par les intellectuels pour les masses?

N'Y AURAIT IL PAS UN QUATRIEME CINEMA?

C'est autour de ces questions que nous voudrions ouvrir un débat avec tous ceux qui, à divers titres, s'intéressent au cinéma militant.

E C R I V E Z - N O U S !