

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Perspective : le Troisième Cinéma revisité : persiste et signe : le Voyage de Fernando Solanas / *Le Voyage*

Jeanne Deslandes

Volume 12, numéro 3, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33975ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslandes, J. (1993). Perspective : le Troisième Cinéma revisité : persiste et signe : le Voyage de Fernando Solanas / *Le Voyage*. *Ciné-Bulles*, 12, (3), 42-45.

Persiste et signe: le Voyage de Fernando Solanas

par Jeanne Deslandes

Le Voyage

35 mm / coul. / 150 min /
1992 / fict. / Argentine-France

Réal. et scén.: Fernando Solanas

Image: Felix Monti

Son: Anibal Libenson

Mus.: Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Fernando Solanas
Mont.: Alberto Borello, Jacqueline Meppiel

Prod.: Envar El Kadri - Cinesur et Djamilia Olivesi - Films du Sud

Dist.: Malofilm Distribution

Int.: Walter Quiroz, Soledad Alfaro, Ricardo Bartis, Cristina Becerra, Dominique Sanda

Filmographie de
Fernando Solanas:

1966: *l'Heure des brasiers*

1975: *les Fils de Fierro*

1979: *le Regard des autres*

1985: *Tangos, l'exil de Gardel*

1988: *le Sud*

1992: *le Voyage*

Quand les cinéastes Fernando Solanas et Octavio Getino ont déclaré que le Troisième Cinéma pouvait tout aussi bien s'appliquer à une fiction qu'à un documentaire, il n'était pas simple d'imaginer à quoi pourrait ressembler une fiction qui relèverait d'une telle approche. Fiction et conscientisation font en effet un curieux mélange, pourtant, après que plusieurs années se sont écoulées, voilà que sous la fiction, l'ombre du Troisième Cinéma réapparaît.

Après 20 ans d'exil en France, Solanas revient sur sa terre natale, l'Argentine. Après *le Sud*, son premier long métrage de fiction depuis son retour, il signe, avec *le Voyage*, une satire digne de Buñuel.

Le Voyage est véritablement un film singulier. Il s'agit d'une œuvre éclatée, au ton ironique et à la facture surréaliste. Solanas nous présente le jeune Martin qui décide, un bon matin, d'enfourcher sa bicyclette et de partir à la recherche de son père à travers l'Amérique latine. Par son propos, souvent métaphorique, tenant à la fois du *road-movie* et d'une quête intérieure, Solanas oscille constamment entre le crédible et le grotesque. Cette allégorie audacieuse s'inscrit parfaitement dans la perspective du Troisième Cinéma.

Qu'est-ce que le Troisième Cinéma?

Dans le Manifeste intitulé *Vers un Troisième Cinéma*, Fernando Solanas et Octavio Getino distinguent trois types de cinéma. Le premier est le cinéma commercial hollywoodien, il s'agit d'un «cinéma de la plus-value», soit d'un cinéma de consommation où, sous prétexte de divertir, on véhicule abondamment l'idéologie capitaliste et impérialiste.

Le second cinéma se distingue du premier en ce qu'il est un cinéma d'auteurs. Ce cinéma fait preuve d'une agréable liberté d'expression, il utilise un langage non standardisé par les magnats d'Hollywood. Au début des années 70, l'appellation fait principalement référence à la Nouvelle Vague française, au *cinéma novo* brésilien et au *free cinema* de Grande-Bretagne. Aux yeux de Getino et Solanas, ce sont autant de courants éphémères, qui auront tôt fait d'être récupérés par le cinéma dominant. Le deuxième cinéma ne peut se prévaloir de durabilité, pas plus que d'idéologie politique.

Pour sa part, le Troisième Cinéma est fondamentalement un cinéma contestataire. Cinéma populiste, il devient le porte-voix du peuple opprimé; cinéma politique, il se déclare ouvertement au service de la libération nationale et sociale. En somme, le Troisième Cinéma est un cinéma politique qui mène un combat pour la démocratie.

Le Troisième Cinéma rompt avec la passivité du cinéma dominant, ainsi il permet au spectateur de se forger une opinion. Il s'exprime dans une esthétique particulière ayant pour objectif de «changer les rapports écran/public, spectateur/film (...), transformer le spectateur, le forcer à abandonner ce rôle de passivité auquel depuis toujours la culture bourgeoise et coloniale l'avait réduit.»¹

À l'opposé du premier cinéma qui divertit et endort la conscience de son spectateur, le Troisième Cinéma est un cinéma d'incitation, un cinéma d'agit-prop.

Le Manifeste

En 1971, le Manifeste a fait le tour du monde et trouvé des partisans un peu partout. La théorie des trois cinémas prend assise sur une pratique concrète: le film *l'Heure des brasiers* (1969). Fernando Solanas et Octavio Getino profitent astucieusement de la couverture de presse lors de la sortie de ce film important pour diffuser le Manifeste du groupe *Cine Liberacion*.

Il est difficile d'aborder le Troisième Cinéma indépendamment de la réalité sociale qui lui a donné le jour. D'ailleurs la forme de tout cinéma militant est déterminée par son engagement politique. Par conséquent, *l'Heure des brasiers* doit être vu dans le contexte d'un groupe d'intellectuels mêlés à une mobilisation politique des ouvriers. Et ceci dans le contexte plus large d'une Argentine néo-colonisée. Solanas évoque le climat difficile qui régnait à cette

Perspective: le Troisième Cinéma revisité

époque: «Il vous faut penser que durant les années de dictature militaire, il ne circulait aucune information et qu'on vivait dans une sorte de monde irréel et fictif. Il y avait chez les gens un besoin avide de s'informer, de connaître la réalité.»¹

En fait, la dictature militaire bâillonnait la liberté d'expression au point de laisser le peuple argentin dans l'ignorance totale. Sa seule source d'information était les projections illégales de films. C'est ainsi que, malgré la grande censure, on apprenait davantage sur la révolution de Cuba et sur la guerre du Vietnam.

Sous l'oppression du régime totalitaire, le peuple rêvait en silence d'une révolution. Celle de Cuba était idéalisée et les Argentins s'en faisaient un modèle politique pour toute l'Amérique latine. Il va sans dire qu'on voyait d'un mauvais œil l'ingérence des États-Unis dans le conflit du Vietnam. Alors que cette guerre s'éternisait, on mettait en question le droit des Américains d'imposer ainsi le capitalisme et on rejeta en bloc l'impérialisme américain.

C'est dans ce contexte qu'en 1966, Fernando Solanas et Octavio Getino fondent le groupe *Cine Liberacion*. Ils prônent une alliance intello-prolétaire ainsi que l'utilisation du cinéma pour arriver à leurs fins révolutionnaires.

Pendant deux ans, *Cine Liberacion* tourne clandestinement ce qui deviendra **L'Heure des brasiers**. Aidés des cadres du mouvement péroniste, Solanas et Getino parcoururent l'Argentine et amassent plus de 180 heures d'entrevues. Le film est ensuite monté en Europe et gonflé en 35 mm (la copie finale étant constituée de trois différentes parties totalisant 4 heures 20 minutes). Plus de 30 copies furent tirées et distribuées dans différentes villes pour servir à des projections clandestines. De 1969 à 1973, un réseau parallèle de diffusion fut mis sur pied. Selon Solanas, le film fut présenté, seulement dans le circuit clandestin de l'Argentine, à plus de 300 000 spectateurs.

Le monde entier a dû reconnaître en ce type de cinéma un outil efficace de contestation. Pour la première fois, on utilisait le cinéma pour faire de l'agitation et de la mobilisation de masse.

Contexte politique

Pour celui qui ne connaît pas la réalité politique de l'Amérique latine, les propos du Manifeste peuvent sembler extravagants, voire démesurés. Le ton



Walter Quiroz dans *le Voyage*



«Il y a un besoin croissant d'un Troisième Cinéma, un cinéma qui ne tomberait pas dans le piège de tenter d'engager le dialogue avec ceux qui ne sont pas intéressés au dialogue. Ce serait un cinéma agressif, qui mettrait fin à l'irrationalité qui l'a précédé, un cinéma d'agitation. Révolutionnaire par sa conscience et sa formulation, il inventerait un nouveau langage cinématographique dans le but de créer une nouvelle conscience et une nouvelle réalité sociale.»

(Octavio Getino, *Argentine Cinema*, Nightwood, Toronto, 1986, page 100)

«Notre préoccupation première, en tant que travailleurs du cinéma, n'était pas de contribuer au cinéma universel, ni encore à celui du cinéma impérialiste ou du cinéma dans l'abstrait, mais de travailler à la libération de notre pays.»

(Fernando Solanas, *Dérives*, numéros 3 et 4, janvier-avril 1976, page 19)

«Les différences entre les processus de libération rendent impossible l'établissement de normes soi-disant universelles.»

(Fernando Solanas et Octavio Getino, *Cineaste*, Volume IV, numéro 3, hiver 1970-1971)

«Nous avons mis de l'avant des idées et des propositions de travail qui esquissent une hypothèse résultant de notre expérience personnelle. Même si elles ne servent à rien d'autre qu'à inaugurer un dialogue passionné sur les perspectives cinématographiques révolutionnaires, elles auront eu un effet positif.»

(Fernando Solanas et Octavio Getino, *Cineaste*, Volume IV, numéro 3, hiver 1970-1971)

revendicateur et intransigeant peut rebuter le profane, mais il reste qu'il fallait parler haut et fort pour se faire entendre de par le monde.

Les Occidentaux ne sont vraiment pas familiers avec la réalité sociale de l'Amérique latine. Encore tout dernièrement, lors de son passage à Montréal pour le lancement du film **le Voyage** au Festival des films du monde, Fernando Solanas dénonçait la corruption des gouvernements latino-américains. Le Manifeste en avait parlé abondamment, mais la corruption sous le joug de la dictature semble plus crédible que chez un gouvernement élu démocratiquement...

Il faut absolument se situer dans le contexte social de l'Amérique latine pour bien saisir en quoi consiste la corruption. Car la réalité politique de l'Amérique latine en est une de prévarication.

La corruption des politiciens est chose commune en Amérique latine, et aussi scandaleux que cela puisse paraître, cela se fait au grand jour. De très grandes fortunes sont constituées par des présidents corrompus, qui considèrent le détournement de fonds publics comme un attribut ordinaire du pouvoir. Une fois renversés et démis de leurs fonctions, ces hommes politiques s'en vont profiter de leur fortune à l'étranger. Ainsi, le dictateur vénézuélien Marcos Perez Jimenez mène une vie impériale dans une banlieue chic de Madrid tout comme l'autocrate paraguayen Alfredo Stroessner, réfugié au Brésil. Politicien de renom, Jaime Lusinchi, président vénézuélien (1984-1989) détient le titre de «fraudeur accompli», car à ce jour, il est le président ayant réussi à se constituer en le moins de temps la plus colossale des fortunes, et ce bien entendu, en toute impunité.

Le Voyage

Trois arguments me poussent à voir dans cette œuvre de Fernando Solanas un exemple de film d'agit-prop: **le Voyage** réinvente le langage cinématographique, il rompt avec la passivité du spectateur et il défend les intérêts de la démocratie.

Le langage du film est très inventif. Il enchevêtre des situations réalistes à d'autres tout à fait fantaisistes n'ayant aucun rapport avec la réalité. Ainsi, dès que vous vous laissez séduire par le récit, le grotesque vient vous rappeler qu'il s'agit d'une fiction, que tout cela n'est qu'un leurre. La création de situations vraisemblables tournant à l'absurde cause infailliblement une distanciation. Ce procédé est en fait la

plus efficace application au cinéma des principes de Bertholt Brecht qu'il m'ait été donné de voir.

C'est d'ailleurs par ce procédé que Solanas parvient à résilier la passivité du spectateur. Par exemple, le film se moque délibérément de l'Organisation des États américains (OEA), en ironisant sur son sigle: l'OEA: Organisation des États agenouillés. Il pousse la parodie au point de fabriquer un bulletin de nouvelles présentant un match de tennis opposant deux chefs d'état qui le disputent à genoux. En une image, plusieurs interprétations émergent. Le match diffusé dénote une politique du faire-valoir. La futilité de leur emploi du temps jette un doute sur la pertinence d'une telle organisation. D'autre part, l'appellation OEA fait directement référence à la hiérarchisation des pays soumis au bon vouloir des États-Unis.

Un autre exemple judicieux est constitué par la «guerre du bruit» perpétrée par Tito el Esperanzador. Cette guerre consiste à battre du tambour jour et nuit pour rappeler que le peuple n'est passif qu'en apparence. Le nom du batteur est très significatif en ce que l'équivalent français de *esperanzador* est une combinaison de «celui qui attend» et «celui qui espère». De plus, le deuxième sens de la «guerre du bruit» renvoie à la présence féconde de radios alternatives, instrument d'éducation et de mobilisation du peuple en Amérique latine.

Les exemples abondent: le «camion collecteur», allégorie du réseau financier étouffant; le «Marché des Hommes», allégorie de l'achat de la force de travail de l'Amérique brune par l'Amérique blanche minoritaire, etc... Les métaphores se suivent, parfois mordantes et parfois plus poétiques. Ainsi, les plans où de grands bâtiments sont détruits par implosion offrent une lecture métaphorique chargée de sens. Les plans, tournés au ralenti, montrent l'affaissement de grands immeubles en béton provoquant un énorme nuage de poussière. Ces plans qui reviennent en leitmotiv illustrent la détresse du jeune adolescent. «Si je ne m'échappe pas, je crains d'être enseveli», dit-il lorsque ses idéaux s'effondrent un à un. Cet exemple reflète bien l'esprit du film: à travers le voyage d'un adolescent qui parcourt l'Amérique latine, Solanas expose métaphoriquement la réalité d'un peuple en quête d'identité.

On pourrait développer longuement les sous-entendus de toutes ces images. C'est là l'ingéniosité de la stratégie du deuxième sens. Elle procède par synergie. La deuxième lecture donne matière à réflexion, elle amène le spectateur à une prise de conscience. Il



s'agit d'une arme redoutable, et ce suffisamment pour que le gouvernement et la mafia jugent utile de mettre des bâtons dans les roues de Solanas. Il est vrai que la démocratie ferait un grand tort à ceux qui s'en mettent plein les poches avec le régime actuel.

Et ailleurs aujourd'hui?

Force est de constater que Solanas s'inspire toujours du Troisième Cinéma. Mais dans le contexte actuel, face à la défection des pays industrialisés, à la perte d'importance des causes d'intérêt commun, que reste-t-il du cinéma d'agit-prop? Ces dernières années, le cinéma militant semble disparu, emporté par le reflux anti-politique des années 80. Il y a donc lieu de se demander si le groupe *Cine Liberacion* n'aurait pas eu tort de distinguer le Troisième Cinéma du deuxième en insistant entre autres sur sa pérennité.

Deux décennies se sont écoulées depuis la sortie du Manifeste du groupe *Cine Liberacion*. Encore aujourd'hui, Solanas persiste et fait acte d'allégeance au Troisième Cinéma. Mais ne fait-il pas cavalier seul? Il semblerait que non. Aujourd'hui au Québec, le Troisième Cinéma semble renaître de ses cendres.

Il n'est pas besoin d'une dictature pour dénoncer l'impérialisme américain. Pour s'en convaincre, il suffit de voir le film **Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media** de Mark Achbar et Peter Wintonick. Ce documentaire est un portrait de Noam Chomsky, l'illustre linguiste américain qui a révolutionné la compréhension du phénomène du langage humain et qui se livre avec passion à l'analyse des grands courants politiques. Dans un livre intitulé **Manufacturing Consent**, Chomsky fait une critique lucide des médias. Il y fait état de la façon dont l'information dite objective peut être biaisée considérablement par des intérêts financiers. La stratégie des réalisateurs consiste à tout mettre en œuvre pour amener le spectateur à une prise de conscience et l'inciter à la mobilisation. Le film s'inscrit donc dans la tradition du documentaire d'agit-prop, ce qui fait de **Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media**, un des multiples visages du Troisième Cinéma. ■

1. Intervention de Fernando Solanas aux Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, Montréal, juin 1974.

«Dans un monde où règne l'irréel, l'expression artistique est forcée de recourir à la fiction, au fantastique, à un langage codé, un langage par signes, aux messages glissés entre les lignes. L'art est coupé des faits concrets.»

*(Fernando Solanas et Octavio Getino, **Cineaste**, Volume IV, numéro 3, hiver 1970-1971)*

*«... il n'existait aucune expérience antérieure dans ce domaine. Une chose cependant nous aida beaucoup: le fait d'avoir organisé et participé à des projections politiques avant de commencer **L'Heure des brasiers**. C'est d'ailleurs, comme je me dois de le dire, de l'expérience de ces projections qu'est née l'idée de faire ce film.»*

*(Fernando Solanas, **Dérives**, numéros 3 et 4, janvier-avril 1976, page 21)*

«Tout spectateur est un lâche ou un traître.»

(Frantz Fanon, cité dans le manifeste)

«Ce cinéma, révolutionnaire dans la forme et le contenu, inventerait un nouveau langage cinématographique afin de créer une nouvelle conscience et une nouvelle réalité sociale.»
(Manifeste du groupe Cine Liberacion)