

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le cinéma militant à l'ère des sociétés massmédiaques.
Le cas de l'Argentine.

Par
Dominique Laprade

Département d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Études cinématographiques

Décembre 2008

© Dominique Laprade



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le cinéma militant à l'ère des sociétés massmédiaques, le cas de l'Argentine

Présenté par :

Dominique Laprade

A été évalué par un Jury composé de :

Marion Froger
présidente-rapporteuse

Michèle Garneau
directrice de recherches

James Cisneros
co-directeur de recherches

Edouard Mills Affif
membre du jury

RÉSUMÉ

Cette étude se penche sur un mouvement de cinéma documentaire, parfois appelé « cinéma *piqueteros* », apparu au cours des années quatre-vingt-dix en Argentine en lien étroit avec les mouvements sociaux opposés aux politiques néolibérales imposée par le Président Carlos Menem (1989-1999). L'objectif principal de cette recherche est de démontrer que plus qu'une simple projection d'images-secondes sur un écran bidimensionnel, le cinéma militant peut créer un espace-temps entièrement dédié à la production et à la reproduction de la résistance. Un regard comparatif avec le contexte social et cinématographique argentin des années soixante et soixante-dix permettra de caractériser la nouveauté et la spécificité du contexte dans lequel a émergé cette nouvelle pratique documentaire. Plus largement, cette étude de cas s'interroge sur les fonctions du cinéma en regard des luttes politiques et sociales dans les sociétés contemporaines. Elle stipule que ces dernières, que l'on peut qualifier de « sociétés mass-médiatiques », se caractérisent par la production continue d'images et d'information qui assument et assurent une forme de « contrôle » social.

Mots clés :

Cinéma politique; Cinéma argentin; Histoire de l'Argentine; Militantisme, Résistance; *Cine piquetero*; *piqueteros*; Médias de masse

ABSTRACT

This study focuses on a documentary movement known as the “*cine piquetero*,” whose appearance in the nineties in Argentina was closely linked to the social movements opposing the neoliberal policies imposed by President Carlos Menem (1989-1999). Its objective is to analyze how militant cinema, which is more than the simple projection of ephemeral images on a screen, can create a time-space that is entirely dedicated to the production and reproduction of resistance. Through a comparison with the social and cinematographic contexts of the sixties and seventies, we seek to define the specificity and the novelty of the contexts in which the *cine piquetero* emerges. More generally, this case study asks who film engages with political struggles in contemporary societies. It stipulates that such societies, which we can qualify as “mass-media societies,” are characterized by the continuous production of images and information that assume and assure a form of social “control.”

Key words:

Political cinema; Militant cinema; Argentine cinema; History of Argentina; Militancy; *Cine piquetero*; *piqueteros*; Mass media;

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1) DE L'ENFERMEMENT AU CONTRÔLE	6
1.1) Le contrôle et l'information	6
1.2) La transition en Argentine.....	11
1.2.1) « L'enfermement » péroniste	12
1.2.2) La dictature : retour de l'enfermement?.....	16
1.2.3) Néolibéralisme : en contrôle	24
2) DE LA CRISE DE L'IMAGE.....	28
2.1) Un nouveau sujet politique	29
2.2) L'image « anti-politique ».....	33
2.2.1) L'image du néolibéralisme.....	34
2.2.2) Société, politique et mass-média.....	39
2.3) La nécessité d'une nouvelle image	42
3) ...À L'IMAGE DE LA CRISE	44
3.1) Un précédent : le troisième cinéma.....	45
3.2) Mise au point : « cine piquetero » et cinéma militant.....	55
3.3) En mouvement	57
3.3.1) Les premiers pas.....	58
3.3.2) Décembre 2001	62
3.4) La production collective.....	76
3.5) La « contre-image »	80
3.6) La « machine de guerre » : créer de l'espace.....	90
3.6.1) L'image-assemblée	92
3.6.2) Le cinéaste-protagoniste	95
3.6.3) Le protagoniste-cinéaste	98
3.6.4) Projection d'espace	104
3.6.5) Cinéma documentaire et communauté.....	108
CONCLUSION	112
ANNEXES	119
Annexe I : Critique des médias dans le film La bisagra de la historia (2002).	119
Annexe II : Vidéographie	120
Annexe III : Chronologie	122
BIBLIOGRAPHIE	123

INTRODUCTION

Le 6 décembre 2001, le cinéma Cosmos de la vivante et bruyante rue Corrientes, au centre de Buenos Aires, proposait une programmation inhabituelle. C'est qu'il avait accepté d'accueillir dans ses salles un événement cinématographique hors du commun : le « *Ciclo de Cine Piquetero* » [Festival de cinéma *piquetero*]. Il se composait d'une trentaine de films, courts moyens et longs métrages, tous documentaires, réalisés entre 1994 et 2001 par des groupes aux noms particuliers : Ojo Obrero, Cine Insurgente, ContraImagen, 1° de Mayo, Boedo films, Grupo Alavio, pour ne nommer que ceux là¹. Le nom du festival, « *Ciclo de Cine Piquetero* », était une référence directe aux mouvements *piqueteros* qui ont incarné dans les années 90 en Argentine la résistance populaire aux politiques néolibérales mises de l'avant par le Président d'alors, Carlos Menem. Cette appellation, « *piqueteros* », leur provenait du type de manifestation très particulier qui les caractérisait, le *piquete*, le blocage de routes. En empruntant ce nom, les groupes de cinéastes cherchaient à se positionner en continuité avec ces mouvements de contestation du néolibéralisme dont l'application prenait, aux yeux de plusieurs, la forme d'un véritable programme de destruction nationale. Le système que les *Piqueteros* combattaient avec des pierres et des bâtons, les cinéastes proposaient de le confronter avec leurs images-secondes.

La chose n'est pas banale. On se souviendra bien sûr de ce manifeste qu'avaient rédigé et signé les Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino en 1968: « Vers un troisième cinéma », dont l'idée centrale, celle du troisième cinéma, a été souvent reprise pour qualifier ce cinéma de libération qui cherchait à appuyer les luttes révolutionnaires qui essaimaient dans le monde entier. On aura peut-être aussi en mémoire les images violentes et saisissantes de *L'heure des brasiers* (1968), le documentaire expérimental révolutionnaire de plus de quatre heures produit par le

¹ Ces noms peuvent se traduire par « Œil ouvrier », « Cinéma Insurgé », « Contre-Image », 1^{er} Mai. Boedo est le nom d'un groupe d'intellectuels militants des années 30 à Buenos Aires. « Alavio » est une construction lexicale qui signifie, selon le groupe, un appel à l'action.

groupe *Cine Liberación*, dont Solanas et Getino étaient les principaux animateurs. On connaît moins par contre l'œuvre de Raymundo Gleyzer et de son groupe, *Cine de la base*, qui se livraient comme *Cine Liberación* à un véritable cinéma de guérilla. Ensemble, ils ont fait de l'Argentine l'un des principaux foyers du cinéma révolutionnaire, jusqu'à ce qu'un coup militaire installe au pouvoir une violente dictature. Sous la menace et l'intimidation, des milliers d'Argentins ont alors fui le pays. Des milliers, entre dix et trente mille selon les sources, d'entre ceux qui étaient restés ont trouvé la mort. Un rideau opaque s'abattait ainsi sur la société, réduite au silence; le cinéma militant disparaissait du territoire argentin, et s'effaçait des mémoires.

C'est donc ce qui rendait ce festival de cinéma *piquetero* si particulier en cette fin d'année 2001: il marquait le grand retour en Argentine du cinéma militant. Trente ans après les expériences de Solanas, Getino et Gleyzer, une nouvelle génération de cinéastes cherchait à utiliser ses caméras dans un objectif résolument politique, pour transformer leur société. Or, et c'est là une évidence, le contexte social des années 2000 est tout autre que celui qui prévalait dans les années soixante et soixante-dix. Qu'on les qualifie de « post-modernes », « massmédiatiques » ou « de contrôle », dans tous les cas, on constate la chute des idéologies et l'effacement du politique comme traits caractéristiques des sociétés contemporaines. Tout changement politique profond et radical semble à présent impossible, et toute proposition en ce sens paraît peu crédible. Face à une telle conjoncture idéologique, l'ambition de la nouvelle génération de cinéastes militants argentins semble bien candide.

C'est là le sens que nous voulons donner à notre réflexion qui s'élaborera dans les prochaines pages. Que peut le cinéaste militant pour la lutte politique dans un contexte où les sociétés se caractérisent par leur apolitisme, ou même leur antipolitisme? Que peut l'image cinématographique dans un monde massmédiatique surchargé d'images? Peut-elle se démarquer de ce flot continu d'images et à nouveau toucher le spectateur, le pousser à l'action, à la révolte? Comment le cinéma peut-il proposer « autre chose », au moment où plus rien de nouveau ne semble possible?

Si nous avons choisi d'aborder ces problèmes depuis l'Argentine, c'est non seulement parce qu'une inextricable affection nous lie à ce pays depuis plusieurs années, mais aussi et surtout parce qu'elle a été récemment le théâtre d'un bouillonnement social tel qu'on en voit rarement aujourd'hui; parce que de ce bouillonnement a émergé un mouvement de cinéma documentaire qui a revendiqué le qualificatif « militant », et parce qu'il a pris une ampleur considérable, au point de constituer probablement le plus grand mouvement du genre. Plusieurs dizaines de cinéastes organisés en collectifs ont produit en quelques années des centaines de documents audiovisuels destinés à appuyer et renforcer les luttes politiques qui se déroulaient dans leur pays. C'est là un phénomène considérable, unique, qui est à ce jour trop peu connu ici, comme partout à l'extérieur des frontières argentines.

Nous proposons, pour mener à bien notre réflexion, un parcours en trois étapes : une première, où nous définirons le cadre conceptuel qui servira de base à notre l'argumentation; une seconde, où nous poserons le problème de l'image médiatique dans la société argentine des années 90; et une troisième, où nous nous servirons de l'exemple argentin pour comprendre de quelle façon il est possible d'envisager aujourd'hui le cinéma militant, et surtout, comment il peut toujours être utile à la résistance.

Le cadre conceptuel que nous emprunterons et que nous définirons en première partie est celui proposé par Gilles Deleuze qui voyait, dans les transformations qui touchent les sociétés occidentales, l'essoufflement de la société disciplinaire qu'avait décrite Michel Foucault et l'avènement de ce qu'il appelait la « société de contrôle ». En nous basant sur quelques unes de ces transformations observées par Deleuze, nous comprendrons comment il pouvait conclure à la disparition prochaine des milieux d'enfermements qui régissaient la société disciplinaire, désormais remplacés par une forme de contrôle continu reposant principalement sur l'information. L'intérêt de cette grille conceptuelle deleuzienne est qu'elle permet non seulement de penser les nouvelles formes de domination qui

s'exercent sur les sociétés, mais également les formes de résistance qu'elle peut engendrer. Notre questionnement pourrait donc se formuler ainsi : si, comme l'avance Deleuze, l'information, c'est le contrôle, quelle forme peut prendre la résistance cinématographique pour dépasser la simple et inutile contre-information? Comment produire une image qui ne soit pas simplement absorbée par le flux ininterrompu d'images déjà produites par les sociétés actuelles? Comment peut-elle, au contraire, lui résister?

Toujours en première partie, nous proposerons également un survol de l'histoire de l'Argentine de façon à voir quelle forme y prend le passage de la discipline au contrôle. Nous avancerons qu'il est possible d'envisager le Péronisme des années 1940-50 comme une forme avancée de la société disciplinaire. Nous chercherons ensuite à comprendre de quelle façon la dictature militaire, une réalité étrangère à l'Europe de l'après-guerre et non prise en compte par Gilles Deleuze, s'inscrit dans cette transition. Nous y verrons que sans pouvoir être d'aucune façon associé au contrôle, le régime militaire a néanmoins livré l'Argentine à celui-ci, en forçant la chute ou l'affaiblissement de plusieurs des institutions disciplinaires. Le champ était libre pour que s'installent progressivement les modes de régulation du contrôle, favorisés par l'entrée en scène de Carlos Menem et de son programme de néolibéralisation radicale du pays.

En seconde partie, nous aborderons la question du rôle de l'image en tant que principal véhicule de l'information dans les années 90. Sans délaisser notre cadre conceptuel, nous l'enrichirons de la pensée de deux figures intellectuelles importantes de l'Argentine contemporaine, Nicolás Casullo et Beatriz Sarlo, qui, tous deux, ont réfléchi sur l'image médiatique et son impact sur les sociétés. Nous verrons ainsi comment s'est créée une véritable « crise de l'image », qui se manifestait à la fois par un certain vide dans la représentation de la réalité et par une incapacité à accueillir le politique. C'est cette situation, à un moment de crise sociale aigüe, qui rendait nécessaire la création d'une nouvelle image, une « image de la crise ».

Cette nouvelle image, nous l'aborderons en troisième partie alors que nous nous intéresserons plus précisément au mouvement de cinéma militant argentin. Nous proposerons alors d'aborder le cinéma militant non pas du point de vue du message à communiquer, non pas en tant qu'outil de contre-information, mais en empruntant de nouveau un concept à Gilles Deleuze, celui de « machine de guerre », qui consiste (nous simplifions volontairement ici) à créer de l'espace-temps échappant au contrôle. Nous nous intéresserons ici aux particularités de l'image proposée par ce cinéma, certes, mais aussi aux rapports qui s'établissent entre les trois pôles de l'expérience cinématographique que sont les filmants, les filmés et les spectateurs. Nous constaterons alors, comme l'avaient déjà avancé Solanas et Getino dans leur manifeste « Vers un troisième cinéma », que ce qui fait le cinéma militant, là où il devient véritablement efficace à la résistance, n'a rien à voir avec l'information.

1) DE L'ENFERMEMENT AU CONTRÔLE

1.1) Le contrôle et l'information

*Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer,
mais de chercher de nouvelles armes*
- Gilles Deleuze

Dans *Surveiller et Punir*, Foucault retraçait l'évolution du système pénal jusqu'à nos jours. D'un pouvoir fondé sur l'horreur du châtement corporel, sur sa manifestation ponctuelle mais radicale à l'âge des supplices publics, on en arrivait à un pouvoir reposant sur la surveillance, à la fois potentiellement omniprésente et invisible. La clé de la pensée de Foucault réside dans le principe du panoptique, cette architecture carcérale pensée par Jeremy Bentham qui permettait à un seul gardien de surveiller depuis une tour centrale tous les prisonniers, sans être lui-même visible. Éventuellement, le gardien devenait lui-même dispensable puisque la simple possibilité théorique d'être surveillé en tout temps devait suffire pour que s'autodiscipline le plus grand nombre en fonction des règles régissant les espaces d'enfermement. Dans la dernière partie de son ouvrage, Foucault élargissait son analyse à d'autres institutions de la société qui avaient repris le modèle carcéral. Écoles, armées, hôpitaux, usines, devenaient autant de milieux clos possédant leurs règles propres, leur propre discipline, que les corps rendus dociles par la surveillance traversaient successivement au cours de leur vie.

Ce modèle s'était mis en place sur les ruines d'un autre modèle, celui des sociétés de souveraineté¹, et conséquemment, était lui-même appelé à se transformer,

¹ C'est Deleuze qui le mentionne : « Vous savez, un penseur comme Foucault avait analysé deux types de sociétés assez rapprochées de nous. Les unes qu'il appelait des sociétés de souveraineté, et puis les autres qu'il appelait société de discipline. (...) Avec Napoléon, c'était le passage typique d'une société de souveraineté à une société disciplinaire. » Gilles Deleuze « Qu'est-ce que l'acte de création », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit. Paris.

à être éventuellement remplacé. C'est ce qu'observait, vers la fin des années 80, le philosophe Gilles Deleuze : « Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des disciplines, nous n'avons plus besoin, ou plutôt ceux qui veillent à notre bien n'ont plus besoin ou n'auront plus besoin de milieux d'enfermement »². C'est le nom qu'il proposait alors, le « contrôle », pour désigner le nouveau dispositif de pouvoir appelé à remplacer la discipline, bien que lui-même ne cesse de renvoyer le lecteur à Burroughs et Foucault : « Contrôle, c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre propre avenir »³. Il s'agit d'un concept qui occupe une place somme toute marginale dans le vaste champ philosophique qu'est le champ deleuzien, qui n'est évoqué que dans une poignée de textes écrits au tournant des années 80. Il semble qu'il y ait fait référence pour la première fois lors d'une conférence, intitulée « Qu'est-ce l'acte de création »⁴ en 1987. L'idée est ensuite reprise lors d'un entretien avec le philosophe italien Toni Negri au début de 1990 et publié dans *Pourparlers* sous le titre « Contrôle et devenir »⁵. Mais c'est dans un court texte, publié peu après cet entretien, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »⁶, qu'il s'y attarde le plus longuement, bien que le texte ne compte que quelques pages. Deleuze ne propose que certaines pistes pour une réflexion qui reste à faire, et qu'il pose comme un défi à une autre génération : « c'est à eux de découvrir ce à quoi on les fait servir, comme leurs aînés ont découvert la finalité des disciplines »⁷. Évidemment, il n'est pas dans notre ambition de relever ici ce « défi », qui dépasse largement les finalités de ce mémoire. Nous y chercherons plutôt quelques indices qui nous permettront de mieux comprendre les transformations qui affectent la société qui nous intéresse ici, la société argentine.

2003. Page 299.

² Ibid.

³ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », Dans *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, page 241.

⁴ Publié dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit. Paris. 2003. Pages 291 à 302.

⁵ Publié dans *Pourparlers*, *op. cit.* Pages 229-239

⁶ Publié dans *Pourparlers*, *op. cit.* Pages 240-247

⁷ Gilles Deleuze, « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle », *op. cit.* page 247.

L'essoufflement de la discipline, Deleuze l'observe tout d'abord à l'intérieur des institutions qui caractérisaient le modèle foucauldien : partout, on cherche à remplacer l'internement hospitalier par de nouveaux systèmes de soins à domicile ou d'hôpitaux de jour, et à remplacer les soins par la prévention, qui n'implique plus un milieu clos habité de médecins et de malades, mais l'intervention de tous et chacun sous diverses formes et en divers lieux; l'usine, qui était avant tout un milieu clos enfermant des corps devant être surveillés par les patrons et mobilisés par les syndicats, devient entreprise, où les propriétaires se transforment en d'anonymes actionnaires et où les travailleurs se motivent à la prime et rivalisent entre eux, lorsque l'usine ne se démembrer pas à la faveur de la sous-traitance ou du travail à domicile; les stages professionnels durant les études, la formation permanente, les cours à distance via ordinateurs ou autres moyens de communication sont autant d'avenues qui tendent vers la disparition de l'école en tant que lieu d'enfermement et du sujet étudiant; même la prison est remise en question au moment où l'on cherche d'autres moyens de punir que l'enfermement carcéral, on parle de plus en plus de réhabilitation, de réinsertion, de peines à purger dans la communauté et plus récemment, de « contrôle de mouvement » ou de « bracelets de sécurités ». Les enfermements, que l'on peut associer à la suite de Deleuze à des « moules », sont devenus des « modulations », en transformation constante et continue. L'individu, qui se trouvait défini par son milieu clos et les règles qui le régissaient, subit une modification similaire pour devenir « dividual », toujours plusieurs choses à la fois. Si, dans la société disciplinaire, il devait recommencer à zéro à chaque fois qu'il traversait un milieu clos (par exemple, l'étudiant ignore tout de l'usine), dans le contrôle, il n'en finit plus jamais avec rien : « l'entreprise, la formation, le service étant les états métastables et coexistants d'une même modulation, comme un déformateur universel »⁸.

L'avènement du contrôle ne peut se comprendre sans prendre en compte les transformations qui touchent, selon Deleuze, le capitalisme mondial. D'un capitalisme pour la production, fondé sur l'usine, il est devenu un capitalisme de

⁸ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *op. cit.* page 243.

surproduction, pour la vente et le marché, où les départements de marketing et de service à la clientèle occupent le premier rôle. Il ne conquiert plus les marchés par colonisation ou abaissement des coûts, mais par « prises de contrôle » ou encore par une transformation du produit. D'un capitalisme de concentration, de spécialisation, il est devenu un capitalisme d'étalement. D'un capitalisme pour la propriété, il est devenu un capitalisme pour l'investissement. Désormais, disait Deleuze dans son *Post-scriptum*, « ce qu'il veut vendre, c'est des services, et ce qu'il veut acheter, ce sont des actions »⁹. C'est un capitalisme qui ne veut plus s'installer à l'intérieur de différents espaces clos, mais les contrôler simultanément et indifféremment sous une même logique : « La famille, l'école, l'armée, l'usine ne sont plus des milieux analogiques distincts, mais les figures chiffrées, déformables, d'une même entreprise qui n'a plus que des gestionnaires »¹⁰. Il est devenu un capitalisme ancré avant tout dans la consommation, et l'organisation ouvrière qui marquait la société disciplinaire a été dépassée par les mouvements sporadiques et ponctuels des consommateurs, nouveaux sujets informés, mouvants, du contrôle.

Le contrôle n'enferme plus, au contraire, il impose le mouvement continu et infini. Dans « Qu'est-ce que l'acte de création », Deleuze associe la société de contrôle et l'autoroute : « là vous n'enfermez pas les gens, mais en faisant des autoroutes, vous multipliez des moyens de contrôle. (...) des gens peuvent tourner à l'infini et sans être du tout enfermés ».¹¹ Dans « *Post-scriptum* », il l'associe cette fois au mouvement ondulatoire du serpent : « nous sommes passés d'un animal à l'autre, de la taupe au serpent »¹². Plus rien n'est confiné, cloisonné, au contraire, tout bouge, tout change de forme, tout circule. Librement? Non, il s'inscrit ce mouvement dans un espace strié, suit certains sillons. Pour mieux comprendre, Deleuze propose d'associer aux sociétés des types de machines. Avec l'avènement du contrôle, les « machines énergétiques » qui caractérisaient la société disciplinaire perdent leur importance au profit de ces autres machines, qu'il appelle les « machines

⁹ Gilles Deleuze, « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* » *op.cit.* page 245

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création » *op.cit.* page 299-300.

¹² Gilles Deleuze, « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* » *op.cit.* page 244.

cybernétiques », ou en d'autres mots, des machines qui renvoient nécessairement à la communication¹³. C'est bien elle, selon Deleuze, la communication, qui assure que si tout est désenclavé, décloisonné, tout soit néanmoins étroitement contrôlé.

La communication

Dans « Qu'est-ce que l'acte de création », Deleuze lie intimement la société de contrôle et la communication :

En d'autres termes : informer c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont dites, à juste titre, des communiqués ; on nous communique de l'information, c'est-à-dire, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir croire, ce que nous sommes tenus de croire. Ou même pas de croire, mais de faire comme si l'on croyait, on ne nous demande pas de croire, on nous demande de nous comporter comme si nous le croyions. C'est ça l'information, la communication, et, indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire : que l'information, c'est exactement le système du contrôle.¹⁴

L'important ce n'est pas à proprement parler les mots d'ordre – puisqu'ils existaient déjà au temps de la discipline, ils régissaient l'espace clos - mais leur circulation, leur mouvement dans un monde qui n'est plus que cela, en mouvement. La nouveauté, c'est qu'il n'y a plus d'espace clos et ce que le contrôle permet - ou impose -, et là où il marque un changement significatif dans les modes d'exercice du pouvoir, c'est que les mots d'ordre à présent circulent. Dans sa forme la plus simple et la plus évidente, la communication c'est bien sûr le marketing (« le marketing est maintenant l'instrument du contrôle social »¹⁵), mais c'est aussi ce qui assure le contrôle de l'individu libéré de l'enfermement, ou qui trace les sillons de cette liberté. Comme le disait fort bien Deleuze, c'est elle qui a assuré le passage de « l'individu enfermé » au temps de la discipline à « l'individu endetté » au temps du contrôle¹⁶.

¹³ Norbert Weiner, l'un des pionniers du champ scientifique de la cybernétique, donnait cette définition : « the science of control and communication, in the animal and the machine ». Cité dans W. Ross Ashby *An introduction to cybernetics*, 1956. Page 1.

¹⁴ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création » *op.cit.*, page 298.

¹⁵ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *op.cit.*, p.245.

¹⁶ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » *op. cit.* p. 246

Ce sera cette relation qu'établit Deleuze entre la communication, les transformations du capitalisme et l'évolution des sociétés vers le contrôle qui nous intéressera particulièrement dans ce travail. Nous l'aborderons plus concrètement par le biais d'une analyse de la société argentine, où certains idéologues et partisans du néolibéralisme ont profité du choc occasionné par le passage au pouvoir d'une violente dictature pour radicalement transformer l'économie du pays et imposer ses principes à l'ensemble de la sphère sociale. C'est ce dont il sera question dans les prochaines pages, avant que nous cherchions à comprendre comment la communication – nous nous concentrerons pour les fins de ce mémoire uniquement sur ce qui constitue probablement son principal véhicule, l'image télévisuelle – s'insère dans l'équation. Ce sera là l'objet du 2^e chapitre. Nous aurons alors les outils nécessaires pour comprendre comment ce cinéma militant qui nous intéresse ici parvient à résister à cette société de contrôle, moins en produisant du contenu contre-informatif – Deleuze disait que la contre-information, seule, n'a jamais servi à rien – qu'en créant des espaces échappant à l'information, et donc au contrôle. Nous y arriverons en troisième partie.

1.2) *La transition en Argentine*

Le passage de la discipline au contrôle n'est pas chez Deleuze un modèle, un programme, mais bien une marche, une progression, ou plutôt une tendance qui prend nécessairement les couleurs de la société qui s'y engage. S'il est possible de voir dans le péronisme des premiers temps, au lendemain de la seconde guerre mondiale, une forme avancée de la société disciplinaire pensée par Foucault, l'évolution de la situation historico-politique de l'Argentine pose un certain problème en regard de la transition vers la société de contrôle. Tandis que, durant les années 70, les sociétés occidentales voient l'engouement révolutionnaire de la décennie précédente

s'essouffler tranquillement, l'Argentine est quant à elle le théâtre d'un accroissement des tensions qui trouvent leur dramatique dénouement dans la prise de pouvoir par une junte militaire et l'établissement d'une violente dictature. S'agissait-il d'un coup d'État réactionnaire visant le rétablissement de la société disciplinaire, ou au contraire ne marquait-il pas paradoxalement un tournant décisif dans l'avènement de la société de contrôle en Argentine?

1.2.1) « L'enfermement » péroniste

Le crash boursier new-yorkais de 1929 aura des conséquences majeures à l'échelle planétaire. Partout, les frontières se referment, les sociétés aussi. Dans un effort de sauvetage des économies nationales, les propriétaires des moyens de production et les forces productives acceptent -et souvent recherchent- la domination régulatrice de l'État. Selon T. Negri et M. Hardt, c'est alors que se manifeste l'exemple le plus probant de la société disciplinaire pensée par Foucault, les États-Unis du New Deal. La société toute entière devenait alors une société-usine, synthétisant sous l'autorité de l'État les principes du Taylorisme, du Fordisme et du Keynésianisme :

It was not a welfare state that was the product of economic and social policies that mixed public assistance and imperialist incentives, as had been the case in Europe, but rather one that invested social relations in their entirety, imposing a regime of discipline accompanied by greater participation in the processes of accumulation. It was a capitalism that wanted to be transparent, regulated by a state that exercised liberal planning.¹⁷

La société disciplinaire de Foucault atteignait alors son apogée. L'usine, comme milieu d'enfermement devenait l'unité de base d'une société soumise à l'autorité régulatrice de l'État, milieu clos enfermant tous les autres. Par la médiation de l'État, la force productive acceptait son enfermement, en échange d'une plus grande participation économique et politique à l'intérieur de la société. Loin de se

¹⁷ Toni Negri et Michael Hardt. *Empire*. Harvard University Press, 2000. Page 242.

voir imposer l'enfermement, les travailleurs y trouvaient une forme de sécurité, une identité et un canal d'expression auparavant inexistant : l'espace fermé, au moment même où il permet une meilleure surveillance, permet aussi une meilleure organisation des surveillés. C'est en ce sens que le New Deal représente, pour Negri et Hardt, la forme la plus achevée de la discipline : elle ne transcende plus les sociétés, mais s'y impose sur le plan de l'immanence.

L'Amérique latine ne sera pas épargnée par les contrecoups du *Black Tuesday*. Sous l'effet de la fermeture des marchés internationaux, le modèle agro-exportateur sur lequel s'étaient bâti les économies et les sociétés du cône sud entrainé en sérieuse crise. L'absence de débouchés pour les produits agricoles menaçait d'asphyxie les économies nationales. Des changements majeurs s'imposaient que seul l'État, avec ses moyens d'action puissants, semblait habilité à opérer. C'est ainsi qu'on entra en Amérique latine dans la phase économique connue comme l'industrialisation par substitution des importations qui, grâce à l'action dynamique de l'État dans la sphère économique, remplaçait le système d'échange basé sur l'exportation agricole et/ou minière et l'importation de produits finis. En peu de temps, de gigantesques industries nationales seront créées provoquant un mouvement de migration vers les villes et la formation d'un véritable prolétariat urbain, qui bientôt, cherchera à s'organiser.

Dans la foulée de cette modernisation économique, le corps social se modernisait également, et s'organisait aussi. Partout, une certaine agitation sociale se manifestait et des idées inspirées des révolutionnaires russes et espagnols circulaient, s'échangeaient. Il devenait nécessaire de canaliser l'insatisfaction populaire pour éviter tout débordement et le possible renversement de la hiérarchie sociale, et ce sera encore une fois l'État qui s'imposera comme l'outil le mieux adapté à la tâche. L'incarnation politique de cette réorientation économique, ce sera le populisme qui s'imposera presque partout de diverses façons, mais qui convergera toujours dans cette dualité surveillance-organisation, où les masses étaient amenées à accepter un certain enfermement en échange d'une plus grande participation, depuis cet

enfermement, à la vie politique et économique du pays. En Argentine, l'expérience populiste surviendra somme toute assez tardivement, en 1946, et prendra une couleur toute particulière sous l'impulsion du chef charismatique du Parti Justicialiste : Juan Perón.

Les années 1930 seront marquées en Argentine par une augmentation notable des grèves, tant dans les villes que dans les campagnes, et par l'apparition de puissants syndicats. 1936 marquera un point tournant, alors que sera réprimée dans la violence une grève générale. Dès lors se manifeste un intérêt pour une intervention de l'État dans la régulation des conflits sociaux. Pour les employeurs, elle permettait de détourner le mécontentement social vers l'État tandis que les syndicats y trouvaient une reconnaissance longtemps désirée, « une institutionnalisation de leur qualité de partenaire social »¹⁸. Naissait alors une forme de consensus selon lequel l'association gouvernement-patrons-syndicats devenait la « condition du salut du pays ». Aussi, la table était-elle déjà mise lorsque Perón arriva à la tête du pays en 1946.

Le péronisme émergera donc de la société argentine comme l'expression politique consensuelle d'une époque de crise. Il garantira le maintien d'un système basé sur le capitalisme (bien que l'État deviendra un joueur important par la nationalisation de plusieurs secteurs clés de l'économie) tout en intégrant et en mobilisant les secteurs populaires plutôt que de les réprimer, évitant ainsi l'explosion. Les privilégiés conserveront leurs privilèges, mais auront dû accepter une certaine redistribution des richesses tandis que les travailleurs acceptaient cet enfermement qui leur concédait un nouveau rôle d'acteur politique. Comme le mentionne Dabène d'après la formule consacrée : le Péronisme était une évolution devenue nécessaire pour éviter la révolution.

Ce qui caractérisera particulièrement le Péronisme, ce sera l'extraordinaire progression du syndicalisme : de 900 000 syndiqués en 1946, on passe à 5 millions en

¹⁸ Olivier Dabène, *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*. 6^e éd. Paris, Armand Colin, 2006. Page 65.

1952¹⁹. Mais au moment même où le secteur syndical semble puissant, il faut relever que son action est très étroitement encadrée par l'État qui proscrit notamment le droit de grève. Il s'agit avant tout d'endiguer le flot populaire, de le canaliser à l'intérieur même du Parti Justicialiste. Ainsi, par le corporatisme, Perón s'assurait du soutien électoral inconditionnel de ces formidables machines de mobilisation populaire que constituent les syndicats. Aussi, si les milieux populaires se trouvaient à participer plus que jamais à la vie politique, cette participation avait une sérieuse limite, celle de l'institution syndicale dont les dirigeants étaient beaucoup plus près des cercles du pouvoir justicialiste que de leur base ouvrière, ouvrant ainsi la porte à une endémie de corruption qui sera maintes fois dénoncée, notamment au cinéma dans le long métrage *Los traidores* (1974) du groupe Cine de la Base.

Apparu après la seconde guerre mondiale, le Péronisme semblait toutefois déjà dépassé par le contexte international. Effectivement, comme vu précédemment, l'un des plus immédiats effets de l'après-guerre sera la réouverture des marchés internationaux. Les industries nationales, lourdes et dépassées, ne pouvaient alors supporter le défi de la concurrence internationale. Le système d'industrialisation par substitution des importations qui était avant tout une réponse latino-américaine à la crise des années trente entraînait à son tour en crise. Après de nombreux actes terroristes visant à déstabiliser le système dans les années cinquante, Perón était finalement renversé par les militaires le 21 septembre 1955 et forcé de prendre le chemin d'un long l'exil de 18 ans, tandis que le parti Justicialiste était placé hors-la-loi. Au tournant des années cinquante, sous la présidence d'Arturo Frondizi (1958-62), l'Argentine se ré-ouvrait au capital étranger et l'interventionnisme de l'État se modérait considérablement²⁰. Ces transformations ne seront pas sans provoquer une forte résistance du côté des syndicats restés fidèles à Perón. Après l'agitation de droite, l'Argentine basculait dans celle de gauche tandis que se multipliaient grèves et mobilisations parfois violentes. Un contexte tendu donc, qui sera aggravé par la puissante marque que laissera la marche glorieuse de Castro vers La Havane dans les

¹⁹ Olivier Dabène, op.cit., page 69

²⁰ Rosemary Thorp. "A Reappraisal of the Origins of Import-Substituting Industrialisation 1930-1950", *Journal of Latin American Studies*, Vol. 24, 1992. Page 192

imaginaires. Pour une partie de la gauche, l'expérience cubaine devenait l'exemple à imiter. L'Amérique latine prenait pour elle l'apparence d'une immense poudrière qui n'attendait plus qu'une étincelle pour s'embraser; une étincelle qui devait être amenée par ces petits groupes de spécialistes de la révolution qu'incarnaient les guérillas. Pour une partie de la droite toutefois, elle marquait le début de la « grande peur rouge », et tout devait être tenté pour contrer la propagation des idées révolutionnaires en Amérique latine.

1.2.2) La dictature : retour de l'enfermement?

Si en Occident, les années soixante-dix marquent l'essoufflement des idées révolutionnaires et le rapide retour au calme à l'intérieur des nouveaux paradigmes de la société de contrôle, le scénario est tout autre en Argentine. L'intérêt populaire pour la lutte révolutionnaire était demeuré somme toute assez faible dans les années 1960, jusqu'à ce que le régime militaire de Juan Carlos Onganía (1966-70), déjà porté par la grande peur rouge²¹, ne réprime violemment une grève générale dans la ville de Cordoba en 1969 (l'événement entrera dans l'histoire comme le *Cordobazo*). Par leur intransigeance, les militaires ont peut-être surtout nourri le monstre qu'ils voulaient combattre :

*The military government's attempt to violently restructure the society from above contributed decisively to creating the object of it's phobic obsession – an internal enemy – in the lower strata.*²²

En effet, après l'épisode du *Cordobazo*, la sympathie pour les idées péronistes révolutionnaires progresseront rapidement, tout particulièrement chez la jeunesse qui avait peu ou pas connu Péron, mais qui s'abreuvait de son mythe. Les organisations

²¹ Rouquié explique la nature de cette peur rouge dans les années 60, qui allait d'ailleurs bientôt atteindre chez les militaires des dimensions hystériques : *Toute tentative de changement social, surtout si elle obtient le soutien des partis de gauche locaux, est assimilée à la révolution. Dans ce climat de tension, les armées s'opposent donc à toute réforme et à toute politique extérieure non alignée sur le pays leader du « monde libre ».* Alain Rouquié. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Points Seuil, 1998 page 225.

²² Frank Graciano. *Divine Violence. Spectacle, psychosexuality and radical christianity in the Argentine « Dirty war »*. Boulder : Westview Press, 1992. Page 21

et groupes révolutionnaires se multiplieront alors, d'abord chez la jeunesse argentine avec notamment la création de la *Juventud Universitaria Argentina* (JUA), la *Juventud Argentina por la Emancipacion nacional* (JAEN) et la plus importante, *Juventud Peronista* (JP). Puis, au début des années soixante, apparaîtront les premières véritables guérillas se réclamant du péronisme révolutionnaire : les *Fuerzas armadas revolucionarias* (FAR), *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP) et les *Montoneros*. Une seule guérilla, l'*Ejercito Revolucionario Popular* (ERP), ne s'inscrit pas dans le courant péroniste.

Le début des années 70 sera donc marqué par une escalade de la violence entre groupes armés de droite et de gauche. Après une brève accalmie marquée par le retour au pouvoir de Perón en 73, les *Montoneros*, désillusionnés par la transformation conservatrice²³ de celui pour lequel ils s'étaient battus, annonçaient leur retour à la lutte armée. Au même moment, la *Triple A* (*Alianza Anti-comunista Argentina*), principale milice paramilitaire d'extrême droite, éliminait ses ennemis à un rythme de 50 par semaine²⁴. L'inflation, à l'instar de la violence sociale, s'emballait, à près de 350%. C'est dans ce contexte, et après que Isabel Perón, présidente par intérim après le décès de son mari en 1974, eut fait appel à l'armée pour combattre les guérillas, leur concédant du même coup des pouvoirs spéciaux sur l'ensemble du territoire, que la démocratie argentine sera à nouveau renversée par un coup d'État militaire, alors accueilli par plusieurs comme un soulagement.

Nature du régime militaire

Rouquié a déjà fort bien expliqué pourquoi il faut éviter de voir les interventions politiques des militaires comme un tout homogène, « le rôle politique des armées n'est identique ni dans le temps ni dans l'espace latino-américain »²⁵. Le

²³ Dès son retour, Perón condamna sans appel les organisations révolutionnaires qui se réclamaient du péronisme. Il s'était résolument aligné du côté de la bureaucratie du parti Péroniste. D'ailleurs, sa sortie de l'avion qui le ramenait au pays fut marquée par une fusillade entre les branches idéologiques opposées qui divisaient la famille péroniste.

²⁴ Franck Graciano, *op.cit.* Page 25

²⁵ Alain Rouquié, *op.cit.*, Page 216

contexte international de la Guerre froide a considérablement transformé, avec l'influence intéressée des États-Unis, le rôle des armées latino-américaines. L'ennemi n'était plus extérieur, mais intérieur. Il ne s'agissait plus pour les armées de défendre les frontières géographiques, mais bien les frontières idéologiques définies par un ensemble de valeurs censées représenter le fondement de la « civilisation chrétienne occidentale » historique. Cette idéologie, dite de sécurité nationale, se doublait chez les généraux argentins d'une sorte de religiosité médiévale²⁶ se rapprochant de la Croisade, ou de l'Inquisition : une immense entreprise millénariste qui n'exclut aucun moyen pour arriver à « sauver » l'humanité d'un mal absolu. Le contexte, tel que perçu par les généraux, était celui d'une Troisième Guerre mondiale, où s'affrontaient le Bien, incarné par une certaine conception de la civilisation occidental-chrétienne, et le Mal, vaguement défini comme toute idée ou comportement s'éloignant de cette idée d'une Argentine ancrée dans le respect de la tradition, du travail et de la propriété. La « tâche immense », « cette obligation inéluctable », telle qu'ils l'appelaient, de sauver la nation du péril subversif qui incombait aux militaires, justifiait, à leurs yeux, l'emploi de tous les moyens nécessaires et transcendait toute considération juridiques ou morales.

Le système politique qui se met en place à partir de 1976 ne se distingue pas de l'histoire des prises de pouvoir par les militaires uniquement par le degré de violence déployée, mais également qualitativement. Les militaires avaient, par le passé, assumé le pouvoir de façon autoritaire, c'est-à-dire un pouvoir reposant sur un exécutif tout puissant et affirmé, gouvernant généralement par décret et réprimant par la force l'opposition, et dans un objectif précis, que ce soit prévenir l'élection d'un parti indésirable ou encore pour procéder à une transition économique. Mais en 1976, le système qui se met en place repose moins sur l'affirmation d'une autorité absolue que sur la propagation de la terreur en tant que programme de transformation de la société, se rapprochant ainsi davantage d'un système totalitaire²⁷ qu'autoritaire.

²⁶ C'est Frank Graciano qui le mentionne. *op.cit.*, page 26.

²⁷ Néanmoins, et bien qu'il s'en approche, le système qui se met en place en Argentine ne versera jamais à proprement parler dans le totalitarisme, et ce principalement en raison des dissensions existantes à l'intérieur de la junte militaire entre modérés et radicaux, de la conjoncture économique et surtout de la persistance d'un certain pouvoir judiciaire. Francisco Delich : *pendant*

Ce système terroriste prendra en Argentine la forme du « processus de la disparition », systématisé en 3 étapes - arrestation, torture, exécution sommaire - alliant spectacle et déni. L'enlèvement, ou l'arrestation, était organisé de façon à frapper les esprits non seulement d'éventuels témoins, mais également de l'individu arrêté lui-même. Un important dispositif, incluant hélicoptères, voitures et camions, fermeture de routes et la présence de nombreux hommes lourdement armés mais en civil, devait convaincre les éventuels témoins tout autant que les militaires eux-mêmes du danger réel de la subversion. La torture psychologique et mentale de l'individu arrêté débutait dès l'arrestation de façon à immédiatement marquer la dissociation entre son monde, celui du connu, et le nouveau dans lequel il entrait. Ce nouveau monde consistait en un ensemble de 340 centres de détention clandestins et était marqué par la torture qui devait moins servir à arracher des informations, qu'à « briser » les victimes physiquement et psychologiquement. Mais plus encore, la torture permettait de nourrir l'hystérie militaire en transformant les innocents en subversifs :

*It was not the information itself but rather manipulation of the concept of usefulness, that made « dirty war » torture efficacious. The torturers, again like the medieval inquisitors, altered “the very fabric of reality” by scripting roles and making those summoned before them “play these pre-assigned and largely pre-written parts”.*²⁸

L'exécution sommaire suivie de la « disparition » des corps, d'abord enterrés dans des fosses communes puis simplement jetés dans l'océan, venait compléter le processus et permettait son déni par les autorités officielles. Les disparus devenaient, dans le discours officiel, des « subversifs » victimes de leur propre subversion. Ainsi le général Videla pouvait-il affirmer que la majorité des *desaparecidos* étaient en fait des victimes de combats internes aux organisations subversives, ou encore avaient péri lors de combats violents les opposant à l'armée. S'il admettait une certaine

la dictature militaire, le pouvoir judiciaire, comme organe de l'État, a recueilli impartialement les demandes de la société civile et freiné éventuellement non pas tant l'action répressive que la rupture de toute légalité sociale, c'est-à-dire la marche vers l'État totalitaire. Cité par R.E. Rojo dans « Argentine : l'idée de modernisation dans la tradition démocratique », dans D. van Eeuwen, *La transformation de l'État en Amérique latine. Légitimation et intégration*. Paris, Karthala, ch. 3, page 64.

²⁸ Frank Graciano, *op.cit.*, page 38.

responsabilité dans une minorité de cas, le blâme était rejeté sur des sous-officiers qui auraient pu commettre certains excès lors de la répression²⁹, niant du même coup toute conception d'une terreur systématisée, pourtant bien réelle.

C'est dans la dualité spectacle-déni que le système des disparitions trouvait toute son efficacité : « the spectacularly violent reality clouded by the discourse negating it ensnares the public into a double bind, in a paralysing uncertainty and terror »³⁰. On obtenait ainsi un effet social dépassant largement la terreur que devait produire les supplices publics du XVIIIe siècle décrits par Foucault où l'effet de terreur était recherché par le « spectacle du pouvoir faisant rage sur le coupable » (Foucault 61). Le régime militaire argentin fonctionnait d'une toute autre manière. Le pouvoir terroriste ne cherchait pas à se donner en spectacle, mais bien à se fondre dans l'ombre, derrière la façade officielle: absence de lois, absence d'accusation, absence de procès, absence de lieux de détention, absence de corps, mais violence bien réelle et d'autant plus redoutable qu'il était impossible d'identifier sa provenance, ses principes et son fonctionnement. Plus que la peur, l'inconnu provoque, comme l'indique Antonius Robben dans son article sur le sujet, le traumatisme, et c'était là exactement l'objectif poursuivi.

Tout le processus visant à paralyser le corps social devait aussi servir un ambitieux projet de restructuration économique du pays. La junte entreprit rapidement de mettre au pas les syndicats de façon officielle, en les plaçant dans l'illégalité et en emprisonnant leurs principaux leaders. Mais cette répression « légale » fut renforcée par le système non-officiel de terreur et d'intimidation qui lui, devait achever la mise au pas de la classe ouvrière. Pour les dirigeants militaires, la croissance économique devait passer par l'investissement étranger qui exige de faibles salaires et une main d'œuvre docile. En Argentine, la modernisation

²⁹ C'est encore Frank Graciano qui le mentionne en page 45.

³⁰ Frank Graciano, *op. cit.*, page 41.

économique prenait la forme, comme le mentionne Hodges, d'une « économie sans société »³¹.

Néanmoins, même sous le couvert de la dictature, la société civile ne sera pas complètement désamorcée. Selon C. Bouvier, les nombreuses grèves générales et manifestations vers la fin du règne militaire témoignaient de la « présence d'une société civile en état de mobilisation permanent » sur laquelle allait prendre appui Alfonsín pour remporter les élections de 1983³². Il faut tout particulièrement relever l'activité des *Madres de la Plaza de Mayo* (Mères de la Place de Mai), communément appelées *Las Madres*, sans doute la création politique la plus intéressante de l'époque (sinon la seule), qui ont assuré une forme de contre-information à l'intérieur du régime de censure imposé par les militaires³³. *Las Madres*, ce sont les mères des *desaparecidos*, ces victimes du régime terroriste dont la très large majorité (on parle d'environ 70%), ne dépassait pas 30 ans, qui devant le silence des instances étatiques officielles sur le sort de leurs enfants, se sont mis à occuper la Plaza de Mayo, une grande place publique face à la *Casa Rosada*, le siège du gouvernement, chaque jeudi après-midi portant une écharpe blanche sur la tête et souvent une photo de leur enfant disparu à la main. C'était pour elles l'occasion de briser l'isolement, et du fait, de fragiliser le fondement même du système terroriste :

Ustedes saben que en esa época éramos despreciadas, las familias nuestras pasaron a ser las familias de los "terroristas", se nos cerraban las puertas, así que era poca la gente con la que una podía conversar. Pero con las madres éramos todas iguales, nos pasaba lo mismo, veíamos la misma gente.

[Vous savez qu'à cette époque, nous étions méprisées, nos familles étaient vues comme les familles des « terroristes », on nous fermait les portes, de telle façon qu'il y avait peu de gens avec qui converser. Mais avec les Madres, nous étions toutes égales, il nous

³¹ Donald Clark Hodges, *Argentina's "dirty war" : an intellectual biography*. Austin, University of Texas Press, 1991, page 180.

³² Isabelle Bouvier, « Argentine : vers une stratégie d'automatisation du politique », dans G. Sánchez Lopez, *Les chemins incertains de la démocratie en Amérique latine*. Paris, L'Harmattan. Page 53.

³³ Il faut également souligner la contribution particulière de la *Revista Humor*, fondée en 1978, qui parvint par la satire à contourner la censure et devint un puissant véhicule de contre-information, distribué à 300 000 exemplaires.

arrivait les mêmes choses, nous voyions les mêmes gens.]³⁴ (Hebe de Bonafini, actuelle présidente de l'organisation)

Le combat des *Madres* pour la justice aura mené à la constitution sous la présidence d'Alfonsín de la *Commission nationale sur la disparition des personnes* (la CONADEP), chargée d'enquêter sur les allégations de violence et de torture par les militaires durant la dictature. Les conclusions de la CONADEP, après avoir entendu les témoignages tant des généraux que des victimes, seront incriminantes, mais les pressions des militaires³⁵ pousseront Alfonsín à adopter la *Ley del Punto Final* en 1986, introduisant une date limite pour toute poursuite contre des militaires, et la *Ley de Obediencia Debida* en 1987, pardonnant les actes commis par devoir d'obéissance. Dans l'Argentine secouée de l'après-dictature, les *Madres* vont incarner au retour de la démocratie et au cours des années 90 ce que certains ont appelé la « conscience politique » du pays. Toujours actives politiquement, les *Madres* ont également vu naître d'autres organismes aux luttes connexes, notamment *Las Abuelas de la Plaza de Mayo* [Les Grands-mères de la Place de Mai] qui se sont dédiées à retrouver les enfants kidnappés des *desaparecidos*³⁶, et *H.I.J.O.S.*, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio [Enfants pour l'Identité et la Justice contre l'Oubli et le Silence], qui a orienté sa lutte contre l'impunité accordée aux militaires coupables de violations des droits humains.

Mais si de toute évidence la dictature n'a pas complètement dissout la société civile, il demeure que la société argentine qui ressort de la dictature en 1984 est en rupture avec celle qui y était entrée. Elle a d'abord été vidée de plusieurs de ses éléments les plus actifs, exilés, disparus ou assassinés. Ensuite, elle accuse un certain décalage face à la réalité de la situation du pays et de la société, l'information ayant été strictement contrôlée depuis 1976 pour nourrir l'idéologie du régime militaire.

³⁴ Hebe de Bonafini, Présidente de l'organisation. Propos tenus lors de la conférence du 6 juillet 1988, disponible sur le site de l'organisation. <http://www.madres.org/asociacion/showit.asp?act=3>

³⁵ Alfonsín devra notamment faire face à une série de rébellions de sections de l'armée, menaçant la fragile démocratie argentine.

³⁶ La mise à jour d'un véritable réseau de trafic des enfants des *desaparecidos* sera l'une des révélations les plus saisissantes de la CONADEP. Voir à ce sujet le film de fiction *La historia oficial* de Luis Puenzo, sorti dès avril 1985, moins d'un an et demi après le retour de la démocratie, et maintes fois primé dans les festivals internationaux.

Par ailleurs, les « acteurs sociaux » qui sont en place, à l'exception des *Madres de la Plaza de Mayo*, sont uniquement ceux permis par un régime anti-populaire, qui ne peuvent prétendre à davantage de légitimité que la dictature à laquelle ils devaient leur existence. Aussi n'est-ce pas surprenant si ce sont les militaires qui assureront eux-mêmes la transition vers la démocratie après la débâcle militaire des Îles Malouines : malgré l'absence de toute légitimité et soutien, les forces politiques en place n'étaient autres que les créations du système qui tombait alors.

De toute évidence, la dictature n'aura pas placé l'Argentine sur la voie de la société de contrôle. Là où le contrôle prône le mouvement et la communication continue, le régime militaire argentin a imposé le statisme et la censure. Mais elle aura néanmoins détruit ou du moins considérablement affaibli les institutions et structures disciplinaires qui encadraient la société argentine. Comme pour les sociétés qui avaient entrepris le passage vers la société de contrôle, les murs étaient tombés, tout s'était sublimé, mais avait pris la forme d'un épais brouillard. Si ailleurs la chute de la discipline avait permis aux individus de gagner de nouvelles libertés contrôlées, elle n'avait en Argentine ouvert cette liberté qu'au commerce, et contre la société.

La dictature n'aura donc pas cherché le retour violent de la société disciplinaire, mais bien l'éradication de toute société en tant que lieu politique. Si les objectifs politiques et économiques des militaires ne furent pas atteints, la mise au pas des travailleurs et la complète démobilisation politique de la société allaient au retour de la démocratie, servir les intérêts de la droite économique et des organismes financiers internationaux. Comme ailleurs, les impératifs économiques allaient supplanter le politique, mais ce qui s'était ailleurs accompli progressivement sur plusieurs années et grâce à l'apport des énergies populaires allait en Argentine s'imposer brusquement et par le haut sur une société désorganisée et traumatisée.

1.2.3) Néolibéralisme : en contrôle

En 1989, le péroniste Carlos Menem profite des problèmes économiques du pays pour remporter facilement les élections présidentielles, moins parce qu'il proposait un plan crédible pour freiner l'hyperinflation qui ravageait l'économie nationale que parce qu'on n'imaginait pas qu'il puisse faire pire que son prédécesseur, Raúl Alfonsín du parti Radical. Menem avait mené une campagne ambiguë, basée davantage sur l'image que sur le contenu, et multiplié les promesses contradictoires, se donnant ainsi la possibilité de manœuvrer entre l'aile gauche et l'aile droite du parti péroniste. Néanmoins, une fois au pouvoir, il allait profiter de la faiblesse des acteurs sociaux, du soutien historique des syndicats au parti Justicialiste, et de la résignation de la société à tout tenter pour sortir de la crise économique qui rongeaient le pays, pour lancer un programme de réforme radicale de l'État, étroitement inspiré par les théories du néolibéralisme, sous le bon œil des organismes financiers internationaux.

Avec l'arrivée au pouvoir de Menem, le néolibéralisme va s'affirmer comme une vérité inéluctable, la seule solution crédible pour combattre les troubles économiques de l'Argentine. Les politiciens avaient lamentablement échoués, aussi les « experts » de l'économie avaient-ils le champ libre pour convaincre, à coup de chiffres, de calculs et de statistiques, par leur science économique, de la nécessité pour l'Argentine de se laisser moderniser. De toute manière, l'État argentin était déjà passé sous l'influence des financiers internationaux, après avoir vu sa dette extérieure exploser sous le régime militaire, passant de 7 à près de 45 milliards. Un peu comme « l'homme enfermé » devenu « l'homme endetté », l'Argentine se retrouvait au début des années 90 avec une liberté fort contrôlée.

En fait, la dette extérieure et la désarticulation structurelle de l'économie s'étaient transformées en obstacles presque insurmontables pour s'engager dans une politique moins asociale et plus autonome, plus productive et moins spéculative et parasitaire.³⁷

³⁷ Victor Sukup, « Argentine, un recul continu », *Économie et humanisme*, no. 318, juil-sept., 1991, page 58.

Aussi le discours néolibéral, après avoir été accueilli avec réserve par Alfonsín, avait-il convaincu tout le monde : « Le discours néolibéral avait conquis une véritable hégémonie idéologique dans le discours politique national » (Sukup 60). On ne trouvait plus dans le paysage politique argentin d'alternative qui apparaisse crédible. Concrètement, l'application du néolibéralisme sous Menem prendra la forme de dérégulations, privatisations à outrance, licenciement en masse des fonctionnaires, limitation du droit de grève, diminution des salaires, ouverture tout azimut aux importations et investissements étrangers, et par l'alignement inconditionnel sur les positions des États-Unis et des institutions financières.³⁸

Après le terrible choc de la dictature, le passage de Carlos Menem au pouvoir aura achevé de transformer profondément l'Argentine. Avec les privatisations des entreprises et les dérèglementations, l'institution syndicale voit son pouvoir diminuer considérablement à l'intérieur de la société. Affaiblis, les syndicats devront accepter l'imposition de plusieurs décrets présidentiels défavorables. Les conventions par entreprise seront reconnues, divisant de l'intérieur les syndicats et affaiblissant leur pouvoir de mobilisation à grande échelle. L'action des syndicats sera de plus en plus orientée vers une simple limitation des dommages, ou encore pendra la forme de négociations avec l'État, troquant l'accord à la privatisation des entreprises nationales contre une forme de participation dans leur administration. Sigal parle ainsi de la création en Argentine d'un « syndicalisme d'affaire » au moment où l'institution syndicale devient elle-même un joueur de la nouvelle économie, en intervenant notamment dans la création de mutuelles, d'entreprises de services et de fonds de retraite par capitalisation. Les transformations frappent également de plein fouet les travailleurs. Effectivement, Sigal observe la montée d'une rivalité horizontale, une compétition au sein même des classes ou groupes économiques pour la protection des acquis ou encore pour la réintégration d'un système économique qui ne suffit

³⁸ Victor Sukup, *op. cit.*, page 60.

soudainement plus à la demande : « les intérêts communs des salariés se réduisent, les intérêts sectoriels l'emportent »³⁹.

Les partis politiques représentent une autre institution mise à mal par les nouvelles règles du jeu imposées par Menem. L'heure est alors au réalisme et au pragmatisme économique, dont la logique implacable ne laisse que bien peu d'espace pour l'émergence de discours différents⁴⁰. Au moment où il ne semble exister qu'un programme, qu'une vérité, la démocratie se limite, comme le mentionne M. Svampa, à choisir des visages, des images, « des leaders personnalistes de pure substance médiatique et déconnectés des structures de base »⁴¹ et l'exercice du pouvoir politique se réduit en pure gestion pragmatique. Pour remporter les élections, les partis cherchent moins la faveur populaire que celle des grandes corporations capables de leur fournir les moyens financiers et médiatiques de remporter l'exercice démocratique. Plusieurs, dont Pozzi, parleront de « ménémisation » pour qualifier cette spectacularisation de la scène politique argentine⁴².

Le corps social lui-même subit de profondes transformations. Les blocs sociaux traditionnels se défont rapidement en raison de l'apparition de ces nouveaux groupes sociaux diffus, sans identité et sans représentation politique que sont les chômeurs⁴³, les déclassés, les nouveaux pauvres et les sous-employés. Le modèle d'ascension sociale générationnelle passant par l'éducation et misant sur la durée, discrédité notamment par la montée du chômage et l'insécurité, est dépassé par celui du *success story* instantané, largement publicisé dans les médias commerciaux, élevé en symbole de cette nouvelle argentine modernisée.

³⁹ Sylvia Sigal, « Argentine, une société en mutation », dans *Problèmes d'Amérique latine*, no 20, janv-mars 1996, page 19.

⁴⁰ Déjà affaiblis par l'impopularité de la présidence d'Alfonsín, les Radicaux chercheront sans grand succès à développer un programme de libéralisation modérée. De leur côté, les petits partis de gauche souffriront d'un flagrant manque de crédibilité auprès de la population (Sukup, 62).

⁴¹ Cité par Aline Gendronneau dans *Assemblées de quartier et mouvement piquetero dans l'Argentine de l'après 2001 : quelle place au sein des mouvements sociaux contemporains d'Amérique latine*. Mémoire de Maîtrise à Institut d'études politiques de Toulouse. 2003-2004. Page 72.

⁴² Pablo Pozzi. « Popular upheaval and capitalist transformation in Argentina » in *Latin American Perspectives*, Vol 27, No. 5. Sept 2000, page 77.

⁴³ Le chômage était effectivement une nouveauté en Argentine, un pays qui historiquement s'est toujours rapproché du plein emploi.

Sous la gouverne de Menem, l'Argentine semble s'être engagée sur l'autoroute vers la société de contrôle. Les institutions disciplinaires traversent une crise profonde tandis que le politique s'efface devant les impératifs économiques. Coïncidence ou pas, l'Argentine se hisse au cours de ces années parmi les principaux pays consommateurs de télévision payante au monde. Sur le petit écran, c'est la « nouvelle Argentine » qui se produit et se reproduit incessamment, permettant à la communication, cet agent principal du contrôle, d'atteindre de nouveaux sommets, au point où certains ont vu dans l'image télévisuelle un des principaux facteurs pouvant expliquer la relative apathie avec laquelle les Argentins ont accueilli le programme de néolibéralisation proposé par Menem, qui s'inscrivait en véritable rupture avec une certaine conception historique de la société argentine. C'est ce que nous chercherons à comprendre dans le chapitre suivant.

2) DE LA CRISE DE L'IMAGE...

La société de contrôle est caractérisée par ce que nous pourrions appeler une double crise de l'image. D'abord, comme vu précédemment, c'est l'image de la résistance politique qui entre en crise. Le prolétaire révolutionnaire n'existe plus. L'idée de révolution elle-même est discréditée. Même le peuple, cette notion éminemment politique, semble avoir perdu toute prise dans cette nouvelle réalité qui est celle d'une économie globalisée et uniformisée. Nous avons aussi vu que la seule avenue qui s'ouvre à la résistance à l'intérieur de cette société dépolitisée qu'est la société de contrôle se trouve du côté de la création, et c'est bien celle dans laquelle de plus en plus d'Argentins vont s'engager. De toutes pièces, ils vont puiser à même leur réalité quotidienne et concrète pour créer ce nouveau sujet politique, le *piquetero*.

Mais aussitôt le nouveau sujet politique est-il constitué qu'il fait face à cette autre crise de l'image, celle-ci étroitement liée à la crise du politique qui caractérise les sociétés contemporaines. Cette crise, elle se déplace du côté de la représentation de la réalité à l'intérieur de ce que Nicolás Casullo appelle la « société massmédiatique », où le sujet politique est contraint d'abord de se constituer en sujet médiatique s'il veut avoir le droit de citer à l'intérieur de cette nouvelle agora virtuelle créée par le monde médiatique, et notamment par la télévision. Or, cette naissance du sujet médiatique marque nécessairement, selon Casullo mais aussi selon Beatriz Sarlo qui travaille différemment la même idée, la mort systématique du sujet politique. Nous verrons ici comment cela se produit, mais d'abord, attardons-nous un peu à ce nouveau sujet politique qui apparaît à la faveur de la crise, le *Piquetero*.

2.1) Un nouveau sujet politique

En octobre 1994, la population argentine était stupéfaite par la montée du chômage qui atteignait alors 12,2%. Domingo Cavallo, le « super » ministre de l'Économie et grand architecte des réformes néolibérales sous Menem s'excusait en déclarant qu'il s'agissait de la « seule manifestation négative » de son plan de redressement. Carlos Menem se voulait également rassurant, annonçant qu'ils allaient « pulvériser le chômage comme nous avons pulvérisé l'inflation »¹. Or, deux mois plus tard, le chômage avait grimpé à 18,6%. Au terme de la décennie, près du tiers de la population était sans-emploi ou sous-employé, tandis que ceux qui avaient conservé leur travail avaient encaissé une perte de revenu de l'ordre de 40%². La pauvreté s'étendait à vue d'œil, largement médiatisée, tandis que les services publics, notamment écoles et hôpitaux, se voyaient menacés par le sous-financement. Dans certaines régions, des maladies disparues depuis les années soixante, telles que le choléra, la polio et la tuberculose, refaisaient surface tandis que le taux de mortalité infantile atteignait des sommets jamais vus depuis 6 décennies³. Dans un pays déjà traumatisé par la plaie non refermée de la Sale Guerre, les contrecoups du néolibéralisme allaient provoquer un sérieux choc social, une profonde crise identitaire.

Les transformations nombreuses et profondes qui touchent l'Argentine sont d'autant plus saisissantes qu'elles se produisent sur un très court laps de temps. L'insécurité se propage rapidement provoquant un repli individualiste défensif. Dans le tumulte, les repères identitaires se perdent, les groupes sociaux traditionnels et les anciens modes d'appartenances se défont à un tel rythme que de nouveaux ne parviennent pas à se créer⁴. En trame de fond, c'est l'identité argentine elle-même qui semble se perdre, tandis que les liens sociaux, faute de stabilité, se font pragmatiques, circonstanciels, sans profondeurs. La société assiste avec étonnement et stupeur, mais sans recours, à sa *latino-américanisation* - marquée par l'accroissement des écarts

¹ Sylvia Sigal, *op.cit.* page 22.

² Données de l'INDEC, cités dans Aline Gendronneau, *op. cit.*, page 69.

³ Pablo Pozzi, *op. cit.*, page 73.

⁴ Sylvia Sigal, *op. cit.*, page 14

entre riches et pauvres et la disparition de la classe moyenne – et à l’effondrement de la « différence argentine ».

El incremento de la desocupación; el imperio del « sálvese quien pueda »; la devastación de un sistema educativo excluyente... se traducen en el debilitamiento de los lazos sociales que definían al « ser argentino »⁵.

[La montée du chômage; le règne du “sauve-qui-peut”; la destruction du système éducatif devenu exclusif... se traduisent dans l’affaiblissement des liens sociaux qui définissent l’identité argentine]

Les observateurs sont particulièrement surpris par l’absence de réaction d’une population au passé pourtant bouillant, qui n’avait jamais hésité à prendre la rue : « La société semble paralysée (...), tétanisée dans l’attente de nouveaux taux »⁶. Il y aura bien quelques manifestations populaires, parfois violentes, mais pour Menem et son gouvernement, elles ne seront que l’expression des secteurs dysfonctionnels de la société, incapables de s’ajuster à la nouvelle Argentine. D’autres n’y verront que des jacqueries, de courts soulèvements violents, ponctuels et orientés qui seraient davantage la conséquence d’un désespoir que la source d’une espérance de changement.

Mais c’est peut-être justement là que réside le problème, dans la recherche au présent de l’image actualisée d’un passé révolu. Nous avons vu en première partie que les institutions disciplinaires sur lesquelles s’était construite l’Argentine dans l’après-guerre ont été considérablement affaiblies par les épisodes conjugués de la dictature et du néolibéralisme. L’Argentine qui avait été mobilisée dans le passé par les syndicats ou les partis politiques n’existait plus au début des années quatre-vingt-dix. Mais le silence des anciennes formes d’organisation sociale ne signifie pas pour autant le mutisme généralisé. Pozzi emprunte une piste intéressante lorsqu’il remarque que la situation de crise dans les années 90 n’a pas simplement et

⁵ Julieta Soledad Messina et María Paula Wagner. « Ser o no ser en construcción de la representación sociopolítica: medios y estado en los `90 ». *Revista Question*. No. 10, automne 2006.

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior10/nivel2/articulos/ensayos/messinaywagner_1_ensayos_10.htm. Visité le 22 mai 2007

⁶ Sylvia Sigal, *op. cit.*, page 22.

uniquement provoqué un repli individualiste, mais qu'au contraire, elle a amorcé une ouverture sur la communauté, la collectivité et le voisinage: « in spite of the pressure to break up social groups, the fact that people can survive only through collective responses has been a barrier to fragmentation »⁷. Certes l'ère des « grandes causes nationales » et des grandes mobilisations politiques était révolue, mais au même moment, cette situation aura permis l'émergence et l'explosion de petits combats locaux et tracé l'esquisse d'une nouvelle conception du vivre-ensemble.

Effectivement, au milieu des années quatre-vingt-dix, la société civile argentine sort peu à peu de sa torpeur. En puisant dans sa réalité quotidienne, elle parviendra à combler les vides qui s'étaient créés par les chocs successifs que constituèrent la dictature militaire et l'application dogmatique du néolibéralisme. Après le mirage révolutionnaire, la folie antisubversive et l'illusion néolibérale, le réel pragmatique ré-émergeait avec force en Argentine. Peu à peu, la société civile se réorganisait sur de nouvelles bases, extérieurement et indépendamment des structures et institutions déjà en place.

L'une des créations les plus intéressantes tant pour son influence que pour sa durabilité est certainement le mouvement *piqueteros*, qui apparaît vers le milieu des années 90 dans les régions fortement touchées par la désindustrialisation et le chômage. Les *piqueteros*, c'est d'abord et avant tout une nouvelle forme de protestation, le *piquete*, qui consiste en le blocage d'une route ou d'un pont dans l'objectif de faire plier une autorité locale à une demande généralement de type économique, par exemple le versement d'une allocation de subsistance. Si ces soulèvements par leur caractère ponctuel avaient somme toute peu d'effet sur le système en place, leur impact sur l'imagination populaire était indéniable. C'est ainsi que s'est formé un véritable effet d'entraînement, où chacun des conflits préparait le suivant. Peu à peu, des réseaux informels de communication entre les divers mouvements sont apparus. D'abord un phénomène marginal, les *piquetes* vont se

⁷ Mais Pozzi met aussi en garde contre toute vision utopiste de la communauté. Au même moment, les gangs criminalisés et la criminalité sont en hausse, de même que le racisme surtout à l'endroit des nouveaux immigrants. Voir Pablo Pozzi, *op. cit.*, page 76.

multiplier à grande vitesse. En 1997 et 1998, on compta 191 *piquetes*. Au cours des deux années suivantes, le chiffre montait à 766. Pour la seule année 2001, on atteignit 1387 *piquetes*. Tandis qu'en 2002, leur nombre explosait pour atteindre 2336⁸.

Au-delà de la manifestation ponctuelle, les *piqueteros* vont aussi s'organiser et devenir des lieux de participation politique inégalés. Désillusionnés par les formes institutionnalisées de la politique nationale, convaincus de leur immobilisme et de leur incapacité, ils vont recréer de toutes pièces un nouvel espace de participation fondé sur les principes de la démocratie directe, rejetant toute verticalité. Ce seront les MTD, les *Movimientos de Trabajores Desocupados*. Ils seront à la base d'une certaine renaissance communautaire, après la destruction des anciennes formes de sociabilité par le choc hyper-inflationniste. Tous égaux devant la pauvreté et l'indigence, les *piqueteros* vont replacer les principes d'égalité et de fraternité au centre de leur vie sociale; à l'intérieur des MTD, ces principes devenaient l'unique mode de survie pour tout un groupe de citoyens délaissés par les pouvoirs publics et ignorés des institutions traditionnelles.

Éventuellement, des contributions gouvernementales versées directement aux organisations de *piqueteros* vont permettre aux mouvements de mettre en place différents projets communautaires. Certains MTD prendront ainsi en charge la santé et l'éducation des membres, fondant des écoles et cherchant à mettre sur pied des systèmes de soins alternatifs, surtout axés sur la prévention. Du support communautaire sera apporté aux familles aux prises avec les conséquences sociales de la pauvreté que sont par exemple l'alcoolisme et la violence. Certains développeront des potagers, des élevages, des pépinières, des ateliers métallurgiques et de charpenterie ainsi que des services de soins de santé. D'autres mettront sur pied

⁸ Ces chiffres apparaissent dans Raúl Zibechi « Dix ans de mouvement piquetero : le changement social en marche », sur le site du RISAL. Septembre 2005.
<http://risal.collectifs.net/spip.php?article1467>. Visité le 22 février 2008.

un système de distribution de victuailles, des ateliers de couture et de confection de chaussures, des boulangeries, des pharmacies, des coopératives de logement⁹.

Inexistants au début des années 90, les *piqueteros* formaient au tournant de la décennie le mouvement populaire le plus important du pays, dépassant le mouvement syndical. Les chômeurs étaient parvenus à se donner une organisation, plus encore, un visage politique. Ils incarneront au cours des années 90 le réveil politique de l'Argentine, et seront rejoints au tournant de la décennie par d'autres groupes, dont le mouvement des entreprises autogérées, le mouvement des assemblées de quartier, l'organisation HIJOS, les clubs de troc ne constituent que les principaux représentants. Tous ont en commun un ancrage profond dans le réel pragmatique, le quotidien ordinaire, la démocratie directe, dans la communauté et le voisinage. Ensemble, ils ont réinventé non pas la politique, mais le politique.

2.2) L'image « anti-politique »

Dans une entrevue accordée à la revue web *La Tecla*¹⁰, Nicolás Casullo se souvient que dans les années 60 et 70, lorsque la Jeunesse péroniste organisait une manifestation monstre qui prenait d'assaut la Casa rosada (siège du gouvernement), aucun des participants, en rentrant à la maison, n'ouvrait la télévision, parce que chacun avait la conviction fondamentale que la force de la mobilisation populaire en elle-même arrivait à changer véritablement la réalité politique. À la différence, aujourd'hui, l'impact sur la société est proportionnel à son traitement médiatique, et une poignée d'individus suffit, s'ils arrivent à mobiliser la presse, à influencer l'agenda politique national. Casullo utilise cet exemple pour montrer l'importance qu'a acquis au centre de la vie sociale la médiatisation, au point de devenir la condition nécessaire à l'existence politique : « Lo que no aparece en televisión no existe, porque uno mismo no le da importancia, no lo valora »¹¹ [Ce qui n'apparaît

⁹ *Ibid.*

¹⁰ <http://www.icarodigital.com.ar/numero3/entrevistas/casullo.htm>. Visité le 14 septembre 2008.

¹¹ *Ibid*

pas à la télévision n'existe pas, parce que personne ne lui donne d'importance, ne le reconnaît].

Quels sont les effets de ce passage obligé par la médiatisation? S'il faut en croire Casullo, la constitution du sujet médiatique est un processus d'esthétisation qui implique nécessairement la dépolitisation du sujet. C'est là une caractéristique fondamentale de ce qu'il appelle la « société massmédiatique », qui place systématiquement hors-jeu le politique, assurant ainsi la production et la reproduction d'une société dépolitisée. Nous chercherons ici à mieux comprendre comment fonctionne cette société, mais avant d'y arriver, il est d'abord nécessaire de nous replacer dans le contexte audiovisuel argentin particulier des années 90, qui traverse alors de profondes transformations sous l'impulsion des mesures néolibérales appliquées par le gouvernement Menem.

2.2.1) L'image du néolibéralisme

L'arrivée au pouvoir de Carlos Menem marquera l'ouverture d'une ère de profondes transformations pour le secteur audiovisuel argentin alors que comme ailleurs, on encouragera le libre marché. Les chaînes de télévision publiques seront ainsi privatisées et la réglementation sera assouplie. Le résultat immédiat sera la mainmise sur l'image par quelques méga-entreprises de communication multimédia et la disparition de plusieurs chaînes publiques¹². Ainsi, les groupes Clarin et Citibank-Telefónica en viendront à contrôler quatre des cinq chaînes ouvertes et 95% des abonnés de la télévision câblée de la ville de Buenos Aires¹³. À l'intérieur du

¹² Les chaînes Canal 11 et Canal 13 de Buenos Aires seront notamment privatisées. Canal 7, seule chaîne publique nationale, échappera toutefois à la privatisation. Néanmoins, sous Menem, le statut de la chaîne était effectivement passé de société d'État à société anonyme, et des plans de privatisation existaient. « Wikipedia ».

¹³ Chiffres de Ana Wortman dans *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. CLACSO Libros. Buenos Aires. 2007. Page 80. Au même moment, selon Silvia Delfino, ces mêmes compagnies contrôlaient plus de 70% des abonnés de l'ensemble du pays. Delfino, Silvia. « Argentine : profil du secteur du cinéma et de la télévision ». Version révisée, août 2005. Sur *Patrimoine canadien*. Mis en ligne le 10 août 2006 http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/rc-tr/market/publications/film_telemvision/film_telemvision_f.pdf. Visité le 18 juillet 2008, page 11.

pays où l'offre est moindre, la concentration se transformera parfois en quasi monopole¹⁴. À l'échelle nationale, trois principaux producteurs (Pol-Ka, Ideas del Sur et Cuatro Cabezas) vont en venir à produire la quasi totalité des programmes argentins diffusés¹⁵. Au même moment, l'engouement pour la consommation d'images télévisuelles devient tel qu'il propulse l'Argentine parmi les principaux pays consommateurs de télévision payante. Au tournant des années quatre-vingt-dix, au cœur de la crise économique, 57% des foyers argentins étaient abonnés à la télévision payante, une proportion qui classait l'Argentine au 3^e rang mondial¹⁶. Un même phénomène s'observe d'ailleurs au cinéma. Néstor Daniel Gonzalez note une chute importante du secteur cinématographique marquée par des fermetures de salles et une diminution de la production nationale. En 1996, la proportion de films nord-américains projetés sur les écrans argentins atteignait 85,6%, contre seulement 3,8% pour la production nationale¹⁷.

Pour certains, cette privatisation à outrance des médias ne causait en soit aucun problème. On peut même penser, comme Carlos Gervasoni, qu'elle pût être bénéfique :

*Cuando los medios se privatizaron y pasaron a depender del rating necesitaron hacer productos de buena calidad. Creo que la competencia obligó a los canales a mejorar su calidad por el lado de la función de entretenimiento, pero también por el de la función más política y social.*¹⁸

[Lorsque les médias ont été privatisés et qu'ils se sont mis à dépendre des cotes d'écoute, ils ont été forcés de faire des programmes de bonne qualité. Je crois que la compétition a obligé les canaux de télévision à améliorer la qualité dans leur fonction de

¹⁴ Voir Daniela Blanco et Carlos Germano, *20 años de medios y democracia en la Argentina*. La Crujía, Buenos Aires, 2005. Page 43.

¹⁵ Voir Silvia Delfino, *op.cit.* page 10.

¹⁶ Selon Ana Wortman, *op.cit.*, page 80. En 1998, on atteignait un record de 3 173 870 abonnés à la télévision câblée. En raison de la persistance de la crise, ce nombre diminuera continuellement pour atteindre un plancher de 2 191 286 abonnés en 2002. Mais ces chiffres ne tiennent pas compte des abonnés illégaux (piratage). Selon Delfino, il existerait environ 1 million de connexions illégales. Chiffres cités par Silvia Delfino, *op.cit.*, page 9

¹⁷ Selon Néstor Daniel Gonzalez dans "Realidad Argentina y Nuevo Escenario Documental", *Antroposmoderno*. 4 septembre 2004. http://antroposmoderno.com/antroposmoderno.php?id_articulo=706

¹⁸ Cité par Daniela Blanco et Carlos Germano, *op.cit.*, page 44.

divertissement, mais également dans leur fonction plus politique et sociale.]

Mais plusieurs doutent de cette amélioration de la télévision dans sa fonction politique et sociale et croient plutôt que cette nouvelle télévision du néolibéralisme aura largement contribué à désensibiliser les spectateurs des enjeux politiques et sociaux au moment même où la société traversait une grave crise, toujours affligée des stigmates de la dictature et fortement ébranlée par les troubles économiques.

C'est notamment le cas de N.D. Gonzalez qui observe sur l'écran télévisuel un phénomène qu'il nomme « construction discursive d'un pays idéal ». L'image ainsi construite serait celle d'une société idéale, purgée de toute considération proprement politique et qui représente et s'adresse essentiellement à la classe moyenne. Gonzalez explique:

*Se produce un fenómeno que en la construcción discursiva se denomina "el país ideal" que nada tiene que ver con el país real, y donde los conflictos sociales se ausentan de la pantalla televisiva y sólo en las telenovelas, y sobre todo en las importadas de otros países de América Latina, aparecen las necesidades del sector medio latinoamericano.*¹⁹

[Il se produit un phénomène dans la construction discursive que l'on pourrait appeler "le pays idéal" qui n'a rien à voir avec le pays réel, et où les conflits sociaux s'absentent de l'écran télévisuel. Dans les téléromans, et surtout dans les importations des autres pays de l'Amérique latine, n'apparaissent que les nécessités des classes moyennes latino-américaines].

Les troubles sociaux renvoyant au champ politique ne trouveraient ainsi sur l'écran télévisuel aucun espace, remplacés notamment par les conflits intérieurs et interpersonnels qui caractérisent le genre du téléroman et qui, profondément apolitiques, se placent plutôt sur le terrain de la moralité. Pour Ana Wortman, auteure d'une analyse sur la télévision argentine des années 90, le succès de ce type de programme n'est pas sans lien avec le rêve véhiculé par les artisans des réformes économiques qui promettaient l'entrée de l'Argentine dans le « premier monde » et l'avènement de la société de consommation.

¹⁹ Néstor Daniel Gonzalez, *op. cit.*

La dominación de este nuevo capitalismo financiero se funda en el consumo conspicuo y en la admiración de la riqueza del otro como valor dominante en la vida de los individuos. Accedimos al consumo a través de la pantalla del televisor; y si este televisor era más sofisticado todo se hacía más real y más imposible al mismo tiempo.²⁰

[La domination de ce nouveau capitalisme financier s'est fondée sur la consommation flamboyante et sur l'admiration de la richesse de l'autre comme valeur dominante dans la vie des individus. Nous avons accès à la consommation par le biais de l'écran télévisuel; et si ce téléviseur étant plus sophistiqué, tout apparaissait plus vrai et plus inaccessible à la fois.]

C'est ainsi que selon Wortman, l'avènement de la société de consommation dans sa dimension réelle comme symbolique, a posé un voile sur le processus croissant d'appauvrissement de l'ensemble de la société tout en soutenant la construction d'imaginaires collectifs éloignés de la réalité nationale.

Mais il n'y a pas que les soaps qui ont contribué à ce déplacement du politique vers la moralité, l'information elle-même a, bien que de façon fort différente, emprunté le même chemin. Blanco et Germano ont observé une transformation profonde de l'activité journalistique avec l'arrivée au pouvoir de Menem. Selon eux, la présidence d'Alfonsín a été marquée par ce qu'ils appellent un « journalisme de sécurité démocratique ». Concrètement, il a assumé la défense de la démocratie renaissante en fouillant les abus de la dictature, renforçant ainsi la mobilisation des Argentins pour les institutions démocratiques en phase de stabilisation. Avec l'arrivée au pouvoir de Carlos Menem, ce journalisme ami de l'État démocratique s'est transformé en un journalisme qui incarne véritablement le « 4^e pouvoir », défenseur autoproclamé du citoyen moyen face aux différentes institutions politiques, économiques et judiciaires. Concrètement, l'activité journalistique se concentrera principalement au cours des années 90 à mettre à jour les nombreux scandales de corruption qui ont marqué le passage au pouvoir de Carlos Menem. Toutefois, nourrie par la compétition inter-médiatique, cette course aux scandales va progressivement prendre un tournant spectaculaire, impliquant des investissements

²⁰ Ana Wortman, op.cit, page 90.

considérables pour des enquêtes longues durées qui devaient permettre de pincer un nom toujours plus important que le précédent, celui que tous considéraient incorruptible²¹. Le résultat de cette escalade fut selon Blanco et Germano la création d'une forte impression de décomposition morale des institutions publiques et le discrédit global de la scène politique. Le débat quittait ici encore le terrain de la politique pour se déplacer du côté de la déchéance morale des politiciens et des institutions argentines, tandis qu'un profond sentiment d'impuissance s'emparait des spectateurs.

Le traitement spectaculaire de la réalité va peu à peu s'imposer comme le fondement de l'image de la nouvelle télévision argentine des années 90. Contrairement à Gervasoni qui voyait dans la privatisation la possibilité d'une amélioration de la télévision tant dans sa fonction de divertissement que dans sa fonction plus politique et sociale, il se serait plutôt produit une sorte d'hybridation des fonctions.

El noticiero, por ejemplo, tomó las características de los géneros de opinión, en especial las del magazine (...). Por su parte, estos géneros sufrieron una serie de modificaciones: se especializaron (...), se fundieron con otros géneros (...) o prácticamente desaparecieron de la televisión de aire.²²

[Le bulletin de nouvelles, par exemple, a pris les caractéristiques des programmes d'opinion, en particulier celles du magazine (...). Pour leur part, ces programmes ont subi une série de modifications : ils se sont spécialisés (...), se sont fondus avec d'autres genres (...) ou ont pratiquement disparu des ondes.]

Pour Ana Wortman, cette hybridation se résume essentiellement à l'introduction systématique de l'humour et du cynisme dans l'ensemble des programmes, comme si, dit-elle, le sérieux et la tristesse étaient chose du passé : « La seriedad y la tristeza se constituyeron como algo del pasado en el nuevo imaginario

²¹ Daniela Blanco et Carlos Germano, op.cit, page 235.

²² Guillermo Kaufman, "Neoliberalismo, peronismo y televisión : formas de narrar el poder". Site de l'Université nationale de San Martín. <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Kaufman.pdf>.
Visité le 22 septembre 2007

cultural televisivo ». ²³ [Le sérieux et la tristesse ont paru appartenir au passé dans le nouvel imaginaire culturel télévisuel].

Dans les années 90, c'est donc un formidable fossé qui s'est creusé entre la réalité d'une part croissante de la société et l'image de celle-ci médiatisée au petit écran. Dans le contexte d'une Argentine toujours ébranlée par les contrecoups de la dictature et de l'hyperinflation, le rôle citoyen que certains souhaitaient voir les médias remplir aura été boudé par ces derniers. Là où on cherchait de nouveaux repères, la télévision n'a su offrir que du spectacle.

2.2.2) Société, politique et mass-média

Pour Beatriz Sarlo, il est aujourd'hui impossible de penser la politique sans la télévision, ce qui n'est pas sans avoir un sérieux impact sur celle-ci : « politics and political culture are formed in a televised space that responds only to the shifts and interests of the capitalist market of symbolic goods, without counterweights or balances » ²⁴. Les limites du médium deviennent celles de la politique : l'image construite sur la vitesse, le rythme, la surenchère visuelle et la répétition et son discours aux prétentions neutres, variées et universelles se traduisent par une image politique basée sur la réduction de la complexité du message et sur une importance accrue de la mise en scène. Pour Sarlo, la conséquence de cet irréversible phénomène de massmédiation de la politique est la disparition d'une certaine culture de la discussion au profit d'un simulacre de politique, qui s'apparente davantage à un mélodrame de matinée qu'à une véritable scène politique. Sa parfaite incarnation aura été Carlos Menem:

Menem's style is perfectly mass-mediatised : he disdains ideas; he tends to shut off more complex questions; he follows recipes for a simple solution; he disdains the deliberative and discursive forms of policy-making; and he cynically rejects those values, found in the Peronist tradition, which are grounded in the ideal of a just

²³ Ana Wortman, op.cit., pages 90-91.

²⁴ Beatriz Sarlo, Sarlo, Beatriz. "Argentina under Menem: the Aesthetics of Domination." NACLA Report on the Americas, v28, n2 (Sept-Oct 1994), page 36

society. (...) He has crafted his image not in the argumentation of ideas which permits different values and interests, but in high-impact interventions, with perfectly unified perspectives and a simple system of oppositions in which someone is either your "friend" or your "enemy".²⁵

Beatriz Sarlo associe étroitement l'action des massmédias, le pouvoir présidentiel de Menem et le néolibéralisme dans la construction de ce qu'elle considère être l'Argentine postmoderne, ou postpolitique, où les principes et les valeurs du marché jouent un rôle prépondérant dans la refonte de la sphère sociale. Plus que la seule représentation spectaculaire de la société, la massmédiation engendrerait la spectacularisation de la société, au sens où elle se trouvait à reproduire dans la réalité les caractéristiques de la représentation.

By means of mass-mediatised morals, aesthetics and culture, the base-line values of a just, equal and cooperative society have been replaced by a market Darwinism that has left profound marks in a new individualist, anti-cooperative culture.²⁶

Les transformations qui affectent la télévision argentine dans les années 90 seraient donc partie prenante de changements plus globaux, qui touchent la société dans son ensemble, et qui se caractérisent par l'affirmation du marché en tant que valeur fondamentale de l'ensemble des activités humaines et sociales. Cette vision est partagée par Nicolás Casullo qui y voit avant tout l'affirmation de ce qu'il appelle la « nouvelle droite », dont la télévision représente la manifestation « quotidienne, opérationnelle et permanente ». Le champ opératoire de cette nouvelle droite ne serait plus le champ politique, mais bien le champ culturel depuis lequel elle s'emploie à combattre le politique, à le placer systématiquement comme un intrus dans un monde qui n'est plus le sien. L'activité politique, lorsqu'elle passe le filtre massmédiatique, devient un spasme réactionnaire à l'heure où l'économie explique et justifie tout.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Puisque plus rien n'existe hors de la représentation médiatique, la politique a quitté ses institutions traditionnelles pour jouer le jeu esthétique de la médiatisation.

*El lenguaje político no ancla en nada, es un simple estado de ánimo diario, una frase estridente, algo sobre cual nadie va a pedir cuenta mañana porque todos estamos en el mismo juego aparential y da lo mismo que algo sea dicho o que no sea dicho.*²⁷

[Le langage politique n'est plus ancré dans quoi que ce soit, il est un simple état d'âme banal, une phrase excentrique, quelque chose dont on ne demandera aucun compte le lendemain parce que nous sommes tous dans le même jeu d'apparence, et il ne fait aucune différence que ce soit dit ou que ce ne soit pas dit.]

C'est là le fondement de ce qu'il appelle la société massmédiatique, où parce que rien n'existe hors de la télévision, tout est devenu représentation, virtualité. La réalité n'a plus aucune importance, l'expérience sensible est dépassée par celle de la sensibilité. N'a d'importance que ce qui parvient à traverser le filtre massmédiatique, un filtre qui par avance, place hors-jeu les considérations politiques et n'admet que ceux qui acceptent de jouer le jeu du spectacle.

On retrouve ici indirectement les propos que tenait Deleuze à propos de la communication, dont il disait qu'elle était entièrement pourrie par l'argent : « peut-être la parole, la communication est-elle pourrie. Elles sont entièrement pénétrées par l'argent : non par accident, mais par nature ». C'est pourquoi Deleuze croyait qu'il fallait parvenir à créer « des vacuoles de non-communication », ou autrement dit, des espace-temps échappant au contrôle. C'est ce que propose aussi Casullo lorsqu'il affirme que la seule chance du sujet politique est de se tenir loin de la politique, de veiller à son *irreprésentabilité*.

²⁷ Nicolás Casullo, Nicolás. "Las posibilidades de reinención de la política".
http://www.rayandolosconfines.com.ar/reflex21_casullo.html. Visité le 7 mai 2008.

2.3) La nécessité d'une nouvelle image

Jamais en Argentine autant d'images auront été disponibles et auront été vues, mais pourtant, un profond vide demeure dans la représentation. On en arrive à une situation où l'Argentine en est réduite à constater sur l'écran télévisuel la construction de sa propre apathie, sa propre impuissance devant l'augmentation alarmante de la corruption, de la pauvreté, du crime, autant de calamités associées à une forme de déchéance morale dont serait fondamentalement empreinte la société, à toute échelle. Pendant ce temps, cette autre réalité victime de la crise, et celle qui progressivement cherche à se réorganiser sur de nouvelles bases politiques, demeuraient privées de toute représentation médiatique, ou alors si elles y parvenaient, ce ne pouvait être que sous une forme entièrement dépolitisée. Or, comme l'avancent Sarlo et Casullo parmi de nombreux autres, ce phénomène ne pourrait s'expliquer par un égarement, une inattention ou même un simple retard des programmeurs dans le traitement de la réalité; ni d'ailleurs pourrait-il s'expliquer par un quelconque machiavélisme d'individus s'appliquant à orienter les consciences vers un objectif précis. Il s'inscrirait plutôt dans le fondement même de cette nouvelle société qui se forme sur les ruines laissées par la dictature.

La situation argentine des années 90 soulève de nombreuses questions, notamment sur la possibilité d'une résistance politique dans un monde dépolitisé. Mais plus encore, elle pose la question de la production d'une image de résistance dans un monde où tout n'est plus que représentation. Comment insérer le cinéma dans cette « vacuole de non-communication » dont parle Deleuze? À quoi peut servir le cinéma si la seule chance de la résistance est d'être irreprésentable, comme le propose Casullo?

C'est là toute l'ampleur du problème qui se présente à une génération de jeunes cinéastes argentins qui vont chercher à renouveler cette tradition de cinéma militant argentin qui, fort riche et actif au tournant des années 60, s'était complètement tu sous le couvert opaque de la dictature. À nouveau, 20 ans après

l'assassinat de Raymundo Gleyzer et l'exil des membres des groupes Cine Liberación et Cine de la base, se créait le besoin en Argentine d'un cinéma de « contre-information », mais du coup, se posait aussi la question de la possibilité même de son existence.

3) ...À L'IMAGE DE LA CRISE

Es como si se estuvieran mirando en el espejo
[Comme s'ils s'étaient regardés dans un miroir]
Víctor Vázquez¹

Au milieu de la crise sociale provoquée par la plaie non-refermée de la dictature, l'hyperinflation, le chômage et le programme de néolibéralisation du président Menem, au moment où la société argentine cherchait désespérément des repères que certains auraient souhaité trouver dans le médium télévisuel, celui-ci n'aura su offrir que du spectacle et du divertissement. C'est vers cette conclusion que nous a mené notre réflexion en seconde partie, vers la constatation de l'existence d'une « crise de l'image » liée à l'incapacité des médias commerciaux à incarner le rôle de cette nouvelle agora tant recherchée. Ce que nous proposons à présent, c'est de voir comment le mouvement de cinéma documentaire de type militant qui s'est développé au cours des années 1990 et au début des années 2000 a su donner de la crise une autre image. Après un détour historique qui nous permettra de présenter cet autre cinéma militant argentin qui dans les années 1960-70 s'employait à appuyer les luttes révolutionnaires, nous chercherons à comprendre la nature de cette nouvelle image, comment elle se distingue de celle médiatique, mais également et surtout comment elle se construit sur des bases autres que celles proposées par l'image commerciale.

¹ Víctor Vázquez, dans De la Puente, Maximiliano et Pablo Russo. *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Editorial TDS, Buenos Aires, 2007, page 161.

3.1) Un précédent : le troisième cinéma

La présence d'un cinéma résolument politique dédié à la résistance sur le territoire argentin n'est pas chose nouvelle. Il faut remonter jusqu'en 1953 pour trouver son origine, alors que le jeune cinéaste Fernando Birri revient au pays après avoir étudié auprès des réalisateurs néo-réalistes italiens, une expérience qui marquera fortement son œuvre. En 1956, il fonde la *Escuela documental de Santa fe* où il réalise en compagnie de ses étudiants plusieurs films dont *Tire dié*, en 1958, considéré comme le premier documentaire social en Amérique latine². Pour une des premières fois en Argentine, le cinéma s'intéresse à la réalité des plus désœuvrés de la société. À l'âge respectable de 83 ans, Birri est toujours actif dans le monde documentaire et présent aux côtés du mouvement de cinéma militant renaissant :

*Los conozco a todos, a casi todos. Los sigo con muchísima atención e interés. En la Escuela de San Antonio de los Baños de Cuba, he estado viendo las últimas cosas de cine piquetero y me parecen realmente interesantísimas.*³

[Je les connais tous, presque tous. Je les suis avec beaucoup d'attention et d'intérêt. À l'École de San Antonio de los Baños à Cuba, j'ai pu voir les dernières réalisations de ce cinéma *piqueteros* et elles me paraissent vraiment très intéressantes.]

Mais plus encore, c'est vers la fin des années soixante, à cette époque de grands bouleversements, qu'émergera en Argentine un cinéma appuyant ouvertement la cause révolutionnaire. Ce cinéma, Octavio Getino et Fernando Solanas ont cherché à le théoriser dans leur manifeste publié en 1969, « Vers un troisième cinéma »⁴. Ce « troisième cinéma » que l'on voyait poindre, se définissait en opposition à ce *premier cinéma*, commercial, agent de colonisation culturelle, et à ce *deuxième cinéma*, le cinéma d'auteur, qui pouvait au mieux, « être l'aile progressiste du cinéma

² Selon Julianne Burton, citée par Timothy Barnard « Popular cinema and populist politics », dans Michael T. Martin Ed. *New Latin American Cinema. Volume two. Studies of national cinemas.* Wayne State university Press, Detroit. Page 447.

³ Fernando Birri, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 61.

⁴ Nous utiliserons ici la version du manifeste publiée dans *CinémAction*, no 101, 4^e trimestre, 2001. pages 96-114. Pour simplifier, nous indiquerons exceptionnellement à même le texte le numéro des pages d'où nous avons tiré les citations.

du système » (p.97), puisqu'il interpose « entre le public et le film l'amour-propre du créateur ».⁵

La position de base de Solanas et Getino était que le cinéma se trouvait prisonnier « des maîtres du marché mondial du cinéma » et de leurs intérêts idéologiques et économiques : « La culture d'un pays néo-colonisé, comme son cinéma, sont simplement l'expression d'une dépendance globale génératrice de modèles et de valeurs nés des besoins de l'expansion impérialiste » (p.98). Devenu une forte et puissante industrie culturelle entièrement versée dans le divertissement et la logique marchande, le cinéma semblait avoir dévié de sa vocation d'art révolutionnaire que certains lui avaient jadis prêté :

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 des monopoles ? Comment assurer la continuité du travail ? Comment arriver au peuple avec ce cinéma ? Comment vaincre la répression et la censure imposées par le système ? (p.97)

À ces questions, on ne trouvait jusqu'alors qu'une seule réponse : « il ne peut y avoir de cinéma révolutionnaire avant la révolution » (p.97). À Cuba, seule la présence d'un gouvernement révolutionnaire et sa décision d'investir massivement dans la production cinématographique avaient permis l'émergence d'un cinéma révolutionnaire. Dans les régions « non-libérées », le cinéaste demeurait inutile à la révolution. Or, alors que s'achève la décennie 1960, au moment même où l'idée de révolution se renouvelait au niveau international, Solanas et Getino trouvaient dans l'évolution du contexte idéologique international de même que dans l'apparition de nouvelles techniques, l'origine de nouvelles espérances. Mais il fallait avant tout reconsidérer le cinéma, le reconstruire sur de nouvelles bases qui ne seraient plus celles imposées par le cinéma commercial, mais des bases proprement révolutionnaires :

⁵ Alexander Kluge, cite par Guy Hennebelle dans « L'impact du troisième cinéma, une prophétie finalement féconde » dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, *Cinemaction* no. 101, 4^e trimestre 2001, page 119

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. (p.97)

Il semblait essentiel que le cinéma effectue lui-même sa propre révolution de façon à pouvoir contribuer au mouvement d'éveil des peuples du monde contre les impérialismes. Il devait ainsi pouvoir devenir l'outil d'un *autre* enseignement, d'une *autre* information afin de permettre la prise de conscience et ainsi contribuer à allumer sur l'ensemble du territoire de petits incendies appelés à se rejoindre pour créer cet énorme brasier qui anéantirait les structures de pouvoir en place et renverserait les valets de l'impérialisme.

Contexte audiovisuel et résistance cinématographique en Argentine

Le troisième cinéma en Argentine voit le jour au moment où apparaissent les mouvements révolutionnaires, dans un climat de forte répression militaire et sous le couvert d'une sévère censure. Mais pour Solanas et Getino, cette censure politique officielle ne représente pas le plus grand mal. La source du problème selon eux, c'était bien davantage l'influence culturelle étrangère :

En Argentine, 26 chaînes de télévision, un million d'appareils récepteurs, plus de 50 stations de radio, des centaines de journaux et revues, des milliers de disques, de films, etc., viennent ajouter leur rôle de colonisation culturelle. (p.100)

Il ne peut exister d'expansion impérialiste sans une forme de colonisation culturelle qui, selon Solanas et Getino, rend la domination et l'exploitation acceptables et fait oublier au peuple sa condition de colonisé. Les médias, en tant que reproducteur de cette culture colonisée, représentent de formidables outils de contrôle : « la colonisation pédagogique » remplaçant efficacement « la police coloniale »⁶. Pour Solanas et Getino, il s'agit là d'une véritable censure qui place

⁶ Cette portion du manifeste n'est pas reproduite dans *CinemAction*. Nous nous sommes référés à une

hors-la-loi la « réalité nationale », celle du peuple, et qui assure la reproduction dans le temps des structures permettant la domination impérialiste sur les peuples du Tiers-monde. C'est dans cette optique que le cinéma trouve son rôle dans le processus de libération des peuples. Il doit devenir le lieu d'une contre-culture, d'une contre-éducation, d'une contre-information, unique moyen de briser le cycle néocolonial.

Il s'agissait donc, dans l'optique de Getino et Solanas, de livrer une véritable guerre sur le terrain de la représentation culturelle de l'identité latino-américaine. Mais pour y parvenir, pour que le cinéma puisse devenir ce vecteur d'émancipation politique, il fallait d'abord qu'il se libère lui-même de sa dimension industrielle qui, par nature, impose son idéologie au cinéma :

Une caméra de 35 mm, 24 images à la seconde ; des lampes à arc, une salle commerciale pour les spectateurs, ce sont là des faits, mais non pas conçus pour transmettre gratuitement quelque idéologie, mais pour satisfaire avant tout les besoins culturels et de plus-value d'une idéologie particulière, d'une conception du monde : celle du capitalisme américain. (p. 102)

Cette libération, elle devenait possible grâce aux développements technologiques intervenus dans le domaine cinématographique. Caméras plus légères, pellicule ultra-sensible et nouveaux microphones ont permis aux cinéastes d'emprunter des sentiers auparavant inexplorables. Ces nouveautés techniques ont jeté les bases d'un cinéma indépendant qui pouvait désormais exister sans l'apport financier de l'État et sans l'investissement des grands studios de production : un cinéma affranchi de toute censure, qu'elle soit politique ou économique, devenait possible. Non seulement assistait-on ainsi à une certaine *libération* du cinéma, mais cette nouvelle situation permettait également d'entrevoir un cinéma *contre* le système en place, un véritable *cinéma de libération*. Ce sera là la nouveauté du troisième cinéma, là où il « dépassera » le deuxième cinéma.

Tout comme les militants révolutionnaires qui voyaient tout espoir de changement bloqué par l'armée⁷, le cinéma prenait le maquis. Il disparaissait de la vue des autorités, et c'est dans l'ombre qu'il installait ses réseaux de production et de distribution. Son organisation même reprenait celle des guérillas, « le groupe existe, il est donc un complément de responsabilités, une synthèse de possibilités complémentaires dans la mesure où il agit en harmonie avec une direction qui centralise la planification du travail et assure sa continuité. » (p. 108), et il renversait les modes de productions habituels: « chaque membre du groupe doit avoir des connaissances au moins générales des appareils qui sont utilisés : il doit pouvoir remplacer les autres à n'importe quelle phase de la réalisation. Il faut renverser le mythe des techniciens irremplaçables » (108). La sécurité devient essentielle, et la discrétion devient le mot d'ordre :

Aptitude à soigner les détails, discipline, rapidité et surtout être disposé à vaincre les faiblesses, la commodité, les vieilles habitudes, le climat pseudo-normal derrière lequel se cache le rapport quotidien. Chaque film est une opération différente, un travail différent qui oblige à varier les méthodes, surtout quand les laboratoires de développement sont encore entre les mains des monopoles. (pp.108-9)

Mais si la possibilité technique d'un cinéma contre le système était bien réelle, il restait à le définir esthétiquement. Et ici, la question est complexe, puisque le système en place est beaucoup plus permissif qu'il n'y paraît à première vue :

Il donne aux artistes l'illusion qu'ils agissent « contre le système » en allant au-delà de certaines limites étroites et ils ne se rendent pas compte que même l'art anti-système peut être absorbé et utilisé par le système aussi bien comme frein que comme une autocorrection nécessaire. (p.101)

Néanmoins, opposés à toute conception d'un cinéma par recette, Solanas et Getino refusaient d'identifier des normes à suivre. La seule nécessité, selon eux, était

⁷ Ce sera effectivement la conclusion à laquelle en viendra l'Argentin John William Cooke, un des penseurs du foquisme en Argentine : « given the impossibility of any peaceful accession to power of Peronism, Cooke's concrete strategy for the seizure of power by a Peronism constructed as a revolutionary party was Guerilla Warfare – focismo » Daniel James, *op.cit.*, pages 280-281.

que l'esthétique trouve son fondement dans la réalité du peuple. Il s'agissait « de dissoudre l'esthétique dans la vie sociale » (p.101), de façon à forcer l'irruption du réel dans une société prisonnière de l'image impérialiste. Aussi leur semblait-il que la forme documentaire devait être la base de ce cinéma révolutionnaire à faire puisque « chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondit la vérité d'une situation est quelque chose de plus qu'une image de film ou un fait purement artistique, cela devient quelque chose que le système ne peut pas absorber » (p. 106).

Les expériences argentines : Cine Liberación et Cine de la Base

Formé autour des personnalités d'Octavio Getino et de Fernando Solanas, le groupe *Cine Liberación* affirme en 1968 son engagement révolutionnaire dans l'œuvre monumentale *La hora de los hornos* (*L'heure des brasiers*). D'une durée de près de cinq heures, le film se démarque par sa diversité formelle, se rapprochant tantôt de la forme documentaire conventionnelle, de l'expérimentation audiovisuelle ou encore du vidéo-clip. On utilise le témoignage, la voix-off, la musique, les intertitres et des images d'archives ou d'actualité empruntées au médium télévisuel. C'est une œuvre didactique, qui cherche à présenter l'autre histoire de l'Argentine et de l'Amérique latine, une histoire basée sur la domination étrangère et l'exploitation éhontée de ses ressources et de ses habitants. La voix off de Fernando Solanas cite noms, dates et statistiques tandis que se succèdent des images en lien avec le propos. À l'occasion, on fait intervenir par le biais d'entretiens, des « spécialistes », dans le but d'asseoir la crédibilité du propos livré en voix off. Mais *La Hora de los Hornos*, c'est surtout une œuvre d'agitation, où l'esthétique rejoint le propos dans un désir de provocation : on veut pousser le spectateur à la révolte. Aussi les séquences didactiques sont-elles entrecoupées de séquences au montage violent, fortement contrasté, où se succèdent des images elles-mêmes violentes (indigence, répression, etc.) et des citations révolutionnaires inscrites en blanc sur fond noir, tandis qu'en trame sonore résonne le rythme de tambours.

Le groupe *Cine de la Base* s'est, quant à lui, construit autour de la personnalité du cinéaste Raymundo Gleyzer, qui dès 1964 réalisait un premier film d'une douzaine de minutes, *La tierra quema*, dénonçant les conditions misérables des paysans du *Nordeste* brésilien. Mélangeant documentaire et fiction, le court métrage met en scène une famille isolée qui cherche à survivre sur des étendues de terre désertique. On y reconnaîtra peut-être une similarité thématique avec *Deus e o Diabolo na Terra do sol* réalisé par Glauber Rocha la même année, mais plutôt que de mener les protagonistes à la violence, la faim, dans le film de Gleyzer, les mènera à migrer vers la ville où ils se retrouveront sans recours, condamnés à la mendicité. Le caractère documentaire repose surtout sur la voix-off de Gleyzer qui fournit statistiques et explications sur la vie difficile du *Nordeste* brésilien, tandis que les séquences d'images nous présentent des actions visiblement mises en scène, destinées à renforcer le caractère tragique de la situation des habitants de cette région du Brésil. Ce premier film mènera Gleyzer vers une brève carrière de journaliste durant laquelle il collaborera avec la télévision argentine. Mais au début des années soixante-dix, à l'instar d'une bonne partie de la jeunesse argentine, Gleyzer se radicalise et se rapproche du parti trotskyste PRT (*Partido Revolucionario de los Trabajadores*) et de sa branche guérilla, l'ERP (*Ejercito Revolucionario del Pueblo*), la seule guérilla qui en Argentine ne relève pas du péronisme révolutionnaire. C'est dans ce contexte que naîtra *Cine de la Base*, un collectif de production opérant dans la clandestinité, ayant comme mission de produire des courts métrages d'information sur les activités de la guérilla et du parti.

Les films produits en tant qu'organe audiovisuel de l'ERP reposent sur une esthétique nettement moins violente que celle développée par *Cine Liberación* pour prendre généralement la forme plus simple du téléreportage, basé sur une contextualisation en voix-off appuyée par différents interviews de travailleurs. Par exemple, dans *Swift*, qui porte sur l'enlèvement par l'ERP du consul britannique et vice-président de l'entreprise d'abattage bovin Swift dans le but d'obtenir de meilleures conditions pour les travailleurs, la voix off livre le contenu révolutionnaire : « Nous savons qu'avec la révolution s'améliorera les conditions ». Aussi, en

conclusion, s'assure-t-on que le propos du film et le sens de l'action posée par l'ERP ont été bien compris : « Cette action de justice populaire a servi à montrer que la conquête par le peuple ne se quémante pas, mais s'arrache par l'action violente. Que la dictature militaire est inefficace pour réprimer l'invincible guerre révolutionnaire qui est déjà commencée ». Le court métrage de 11 minutes se termine par un appel à faire « *comme le Che* », prendre les armes, tandis que des images de révoltes se succèdent sur un rythme tribal créé par des instruments à percussion. *Cine de la Base* produira également de façon clandestine en 1973 un long métrage de fiction, le seul produit par le troisième cinéma argentin, dans lequel est dénoncée la corruption chez les cadres syndicaux péronistes. Le récit s'élabore à travers l'évolution du personnage Roberto Barrera, depuis la chute de Perón en 1955. Militant péroniste de la première heure ayant participé à *la Resistancia*⁸, Barrera a progressivement monté les échelons du syndicalisme péroniste. De délégué syndical de son usine, il deviendra dirigeant syndical et, de cette position, travaillera à l'amélioration des conditions des travailleurs. Il se liera alors secrètement avec les pouvoirs en place, deviendra féroce anti-communiste et participera à la répression des éléments radicaux de la classe ouvrière, devenus ses adversaires. Reposant sur une forte volonté réaliste et appuyé par plusieurs semaines de recherches et d'entrevues, *Los Traidores* (Les traîtres) représente un impressionnant travail d'analyse et de compréhension de l'histoire du mouvement ouvrier argentin. Tourné en 1972 et terminé en 1973, *Los Traidores* précède de peu la désillusion et le brutal réveil que constituera pour les Péronistes révolutionnaires le retour au pouvoir de leur leader mythique⁹.

⁸ On nomme ainsi la période qui suit l'exil de Perón en Espagne et durant laquelle ses supporters, entrés dans la clandestinité, ont livré une guerre de résistance à la dictature. Le mythe de la *Resistencia* a été fondamental dans l'émergence du Péronisme révolutionnaire à la toute fin des années 60.

⁹ Daniel James explique qu'un décalage entre le mythe et la réalité s'était creusé chez la jeunesse révolutionnaire qui n'avait pas connu Perón : « the Youth and guerrilla sections coming into Peronism, mostly for the 1st time, in the early 1970s took the fact of fifteen years of anti-peronist governments, and the high points of working class response to this and created the a priori assumption of the "revolutionariness" of the workers, and by extension of Peronism ». (Daniel James, *op.cit.*, page 292). Aussi, le grand retour de Perón en Argentine fut-il marqué par une fusillade à l'aéroport entre factions de droite et de gauche du péronisme. Dans l'une de ses premières allocutions, Perón condamna violemment les guerrilleros et les renia.

L'œuvre de *Cine de la Base* et de *Cine Liberación* ne connaîtra d'existence que dans la clandestinité en raison principalement de la répression violente et agressive des groupes paramilitaires d'extrême-droite, soutenus plus ou moins secrètement par des membres du gouvernement. Ils auront néanmoins pu faire circuler leurs films à l'intérieur de réseaux clandestins, et réaliser des projections dans des lieux improvisés :

*Avec le projecteur 16 mm nous allions dans un bidonville, une fac, un syndicat, là où on nous laissait entrer. La seule condition que nous imposions était le débat ouvert, la seule chose que nous demandions c'était la liberté de débattre et de balancer tout ce que nous pensions.*¹⁰

La tenue d'un début postérieur au film était cruciale. Solanas et Getino en étaient même venu à la conclusion que le film en soi est finalement d'intérêt secondaire, les objectifs centraux étant la transformation du spectateur en acteur-participant et la création d'un lieu libéré, le temps d'un événement de projection. Le film ne devenait qu'un prétexte, qu'une sorte de catalyseur d'énergies révolutionnaires. Getino et Solanas ont effectivement observé lors des projections de *La Hora de los Hornos* que les spectateurs, qui étaient initialement prudents et peu loquaces, avaient subi une véritable transformation au cours de la projection. Ils étaient désormais actifs et participaient avec entrain et ferveur aux débats. Dans l'enthousiasme, on prenait des décisions importantes, on planifiait des actions à poser. Le spectateur isolé et craintif se transformait, par le film, en un acteur, un participant actif au sein d'un groupe de résistance. C'est probablement là l'effet le plus puissant de ce cinéma d'agitation, et sa plus grande victoire : la libération d'espace-temps, c'est-à-dire la création d'un lieu libéré de la répression qui partout s'appliquait à étouffer les idées révolutionnaires.

L'expérience du troisième cinéma argentin prendra fin brutalement en 1976 lorsque l'armée, sortie de ses casernes, renverse le gouvernement de Isabel Perón. S'en suivra une répression brutale, qui comptera au nombre de ses victimes le

¹⁰ Santiago García. « La base est là. Entrevue avec Nerio Barberis ». Dans *Cinéma d'Amérique latine*, no. 11 page 27.

cinéaste Raymundo Gleyzer, enlevé et assassiné par la AAA (*Alianza Anticomunista Argentina*) trois jours après le coup d'État, de même qu'un fort mouvement d'exil qui videra l'Argentine de ses cinéastes militants. Depuis leur terre d'accueil, les membres de *Cine de la Base*, orphelins de Gleyzer, produiront un dernier film : *Las AAA son Tres Armas* (1977). Puissant et touchant, il met en images des extraits de la « *Carta Abierta a la Junta Militar* » du journaliste Rodolfo Walsh dans laquelle il dénonçait le plan économique des militaires et la folie répressive qui s'abattait sur son pays, avant d'être enlevé par l'armée dès le lendemain pour ne plus jamais réapparaître. L'Argentine s'éteignait alors, étouffée par la violence et la terreur.

Un chemin à poursuivre

Évidemment, l'Argentine qui entre dans les années 2000 est toute autre que celle dans laquelle évoluait les cinéastes Solanas et Gleyzer. Sur le plan idéologique, la ferveur révolutionnaire s'est éteinte. Le sujet révolutionnaire auquel s'adressait le troisième cinéma et dont les guérillas supposaient la présence dans les usines et les campagnes, n'existe plus. Néanmoins comme nous l'avons vu, s'est créé au cours des années quatre-vingt-dix en Argentine un véritable besoin pour un type d'images indépendantes des structures sociales en place, et capables d'accompagner les mouvements de contestation qui essaimaient. À nouveau, un contexte politique semblait appeler à l'émergence d'un cinéma de résistance :

*Según Cine Insurgente, estas experiencias interrumpidas abruptamente con la última dictadura militar marcaron un camino que hay que retomar. Cuando el poder económico cierra toda posibilidad de desarrollo artístico, la única salida es ligar la experiencia productiva audiovisual a la de aquellos que enfrentan este sistema.*¹¹

[Selon Cine Insurgente ces expériences interrompues abruptement par la dernière dictature marquent un chemin qu'il s'agit à présent de poursuivre. Quand le pouvoir économique ferme toute possibilité de développement artistique, la seule porte de sortie est de lier l'expérience de la production audiovisuelle à celle de ceux qui combattent ce système.]

¹¹ Natalia Vinelli, «Pequeña historia del grupo de Cine Insurgente » sur le site de *Cine Insurgente*. <http://www.cineinsurgente.org/pequenahistoria.htm>, Visité le 10 mai 2007.

3.2) *Mise au point : « cine piquetero » et cinéma militant*

Il arrive parfois que le cinéma qui nous intéressera ici soit qualifié de cinéma « *piquetero* ». Il est vrai que la première grande manifestation de ce mouvement cinématographique avait pris le nom de *Ciclo de Cine Piquetero*, en décembre 2001. Il est vrai aussi que le phénomène *piquetero* et des blocages de routes est l'un des principaux thèmes de ce cinéma documentaire. Enfin, il est également vrai que certains groupes, notamment Ojo Obrero, revendiquent cette étiquette « El cine militante hoy es el cine piquetero y nosotros somos parte de ese cine »¹² [Le cinéma militant d'aujourd'hui est le *cine piquetero* et nous en faisons partie].

Toutefois, Claudio Remedi de Boedo films rejette cette idée, et selon lui, le cinéma *piquetero* ne peut être considéré comme un genre :

*Sí surgió en 2001 una muestra colectiva, películas con diferentes temáticas unificadas con los movimientos de desocupados, pero yo entiendo que no logra crearse una estética particular para que podamos denominar o clasificar un nuevo tipo de cine. Estimo que sigue siendo un cine social, político desde ya, en algunos casos militante y en otro no. Creo que hay solamente uno caso de cine que se acerca al cine piquetero, que es una experiencia que realizó "Proyecto ENERC" con la gente de Indymedia Video, que es un corto documental filmado justamente por un piquetero de la zona sur.*¹³

[Oui il y eut en 2001 une projection collective de Films sur différents thèmes en lien avec les mouvements de chômeurs, mais je crois qu'il ne s'en est détaché aucune esthétique particulière qui pourrait dénommer ou classer un nouveau type de cinéma. J'estime qu'il demeure un cinéma social, en cela politique, militant pour certain. Je crois qu'il existe seulement un cas de cinéma *piquetero*, une expérience réalisée par « Proyecto ENERC » avec les gens de Indymedia Video, qui est un court-métrage documentaire filmé justement par un *piquetero* de la zone sud].

Néanmoins, Lorena de Cine Insurgente croit pour sa part que le cinéma *piquetero* est moins le cinéma que font les *piqueteros*, « sino que es el que se realiza

¹² Pocho, de Ojo Obrero, cite Dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 63.

¹³ Claudio Remedi, cité dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 64.

desde el movimiento piquetero, que es una diferencia »¹⁴ [Sinon qu'il s'agit de celui qui se réalise depuis le mouvement *piquetero*, il y a là une différence].

D'autres, sans rejeter l'idée que puisse exister un cinéma *piquetero*, quel qu'il soit, considèrent néanmoins que cette étiquette n'est pas représentative de leur travail. C'est notamment le cas de Santa Fe documental : « como grupo, al mismo tiempo, tenemos otras temáticas propias que tienen que ver con lo cultural. (...) Por eso, nos quedaría chico decir que somos "videopiqueteros" »¹⁵ [Comme groupe, par ailleurs, nous avons d'autres thématiques qui ont à voir avec le culturel... Ainsi, ce serait réducteur de dire que nous sommes « *videopiqueteros* »].

Il existe donc une certaine confusion autour du terme « cinéma *piquetero* ». Si on l'entrevoit sous l'angle thématique, il ne fait aucun doute qu'il est trop étroit pour qualifier un cinéma qui traite tout aussi bien de la lutte des travailleurs des usines autogérées et des assemblées de quartier, entre autres thèmes. Si on l'entrevoit sous l'angle esthétique, on voit assez mal quelle pourrait être l'esthétique particulière d'un mouvement essentiellement politique (les mouvements *piqueteros*), à moins que ce mouvement ne produise lui-même une quantité de films ayant une esthétique particulière et différente de celle des documentaires s'intéressant à d'autres réalités.

Pour ces raisons, nous préférons utiliser simplement l'appellation « cinéma militant » pour désigner le mouvement documentaire argentin et qui, si on prend comme point de départ la définition proposée par Vincent Pinel dans son ouvrage *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, appartiendrait à la sous-catégorie du film d'intervention sociale

Le film militant privilégie la contestation, même s'il se prévaut d'un engagement et se distingue ainsi du film de propagande qui plaide la soumission à une cause ou à un parti. Il devient, avec une pointe de condescendance, film

¹⁴ Lorena, citée dans De la Puente et Russo, op.cit., page 63.

¹⁵ Pablo, de Santa Fe documental, cité dans De la Puente et Russo, op.cit., page 68.

*d'agitation, ou, au contraire, dans un esprit de valorisation, film d'intervention sociale.*¹⁶

Mais dans la perception des documentalistes argentins, le cinéma militant dépasse la définition de Pinel, dépasse les considérations purement esthétiques, pour entrer dans la dimension des relations interpersonnelles qui s'établissent entre le groupe filmant et le groupe filmé.

*Hay algo más allá de esto que es cuando el cine se transforma en militante. En esta última etapa, nuestra producción está muy relacionada con otras organizaciones sociales, se trabaja más orgánicamente, uno ya no es un testigo, sino que empieza a formar parte de esa organización.*¹⁷

[Il y a un moment où on dépasse cela, et c'est lorsque le cinéma devient militant. Dans cette dernière étape, notre production est très en lien avec d'autres organisations sociales, on travaille plus organiquement, on n'est plus des témoins, on commence à faire partie de l'organisation.]

C'est peut-être surtout en cela que le mouvement de cinéma militant argentin devient intéressant, et particulier. Plus qu'une simple projection d'images-secondes sur un écran bidimensionnel, il crée un espace-temps, un lieu tridimensionnel dédié entièrement à la production et à la reproduction de la résistance.

3.3) En mouvement

Le cinéma documentaire militant argentin connaîtra dans son évolution trois principaux temps. Le premier correspond à son émergence, ou pourrait-on parler de sa ré-émergence puisque ce type de cinéma politiquement engagé avait déserté le territoire argentin depuis la prise de pouvoir par les militaires en 1976. Il s'agit d'une longue période, près d'une décennie, où peu d'œuvres sont produites, où la diffusion est difficile, mais où déjà s'affirment plusieurs caractéristiques qui fonderont le

¹⁶ Vincent Pinel, Pinel, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Larousse-Bordas/HER, Paris, 2000, page 142.

¹⁷ Claudio Remedi, cité dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 66.

mouvement à venir. Le second temps du mouvement est fort bref, mais son impact est majeur. Il s'agit des quelques semaines suivant les événements des 19 et 20 décembre 2001, et c'est au cours de cette période que le cinéma militant se constituera véritablement en mouvement. Le troisième temps, qui est le dernier couvert dans cette analyse mais non pas le dernier du cinéma militant lui-même¹⁸, correspond à la période de 2002-03, alors que se multiplient les manifestations de résistance, de même que les productions et les projections cinématographiques. C'est une période de grand enthousiasme, où tout paraît possible pour la « nouvelle Argentine », mais aussi une période d'affrontements nombreux contre les forces régulatrices du système.

3.3.1) Les premiers pas

Au début des années quatre-vingt-dix, au moment où plusieurs observateurs se désolent de l'absence de véritables formes de résistance populaire aux politiques néolibérales du gouvernement Menem, un groupe de jeunes cinéastes se rend à San Nicolás, au nord de la province de Buenos Aires. Ils y braquent leur caméra sur les travailleurs de l'entreprise Somisa, récemment privatisée. Confrontés à des mises à pied massives et aux retraites forcées, et face à un syndicat trop favorable au gouvernement, ces travailleurs expliquent qu'ils n'ont d'autres choix que d'organiser leur propre défense. La construction du film est simple et repose avant tout sur des témoignages et entretiens avec les ouvriers de l'usine, entrecoupés d'images diverses telles que des autobus qui amènent les employés à l'usine, un train qui avance sur une voie ferrée, un plan large de l'usine, un stationnement vide, etc.

Mais si l'esthétique présente en apparence peu de nouveauté, les thèmes abordés, eux, tranchent radicalement avec l'apolitisme qui caractérise l'époque, tout

¹⁸ On peut effectivement distinguer une 4^e période au mouvement de cinéma militant, qui s'ouvre en 2003 avec l'élection de Kirchner, la stabilisation économique, et un rapide retour au calme en Argentine. La production des cinéastes militants va diminuer considérablement. Cette 4^e période marque l'ouverture d'une période de questionnement pour le cinéma militant devant la normalisation et l'essoufflement de la mobilisation sociale.

comme l'approche partisane adoptée par les cinéastes, qui ne laissent aucun doute sur leur soutien à la cause ouvrière. Ce film pose surtout la question de l'organisation ouvrière en ces temps de crise : comment peut-on s'organiser à l'extérieur d'un syndicat inefficace¹⁹? Un intervenant explique être en désaccord avec les assemblées syndicales massives qui ne permettent pas aux ouvriers de donner leur avis et où « les gens finissent par voter pour celui qui dirige l'assemblée ». Un autre mentionne que selon lui, si le gouvernement Menem parvient à appliquer ses réformes, c'est moins parce qu'il est fort que parce qu'il a un « bras collaborateur qui est la bureaucratie syndicale ». Par le biais des entretiens avec les travailleurs, le film appelle à la réorganisation des ouvriers sur de nouvelles bases, et présente les efforts de ceux de la Somisa pour y parvenir. Le film remet aussi directement en cause les politiques néolibérales de Menem, lorsqu'un ouvrier mentionne n'être pas intéressé par « ce fameux Premier Monde » préférant « vivre dans le Troisième, Quatrième ou Cinquième, mais bien, avec un travail pour nourrir ma famille et pouvoir donner une éducation à mes enfants ».

Ce groupe vidéo qui replace le politique au centre de la représentation audiovisuelle, c'est Boedo films, qui réalisait ainsi son premier film, *No crucen el Portón* (1992) [Ne traversez pas la grande porte]. Le nom, « Boedo » est directement emprunté à l'histoire militante argentine, d'un regroupement informel d'artistes et écrivains d'avant-garde qui, dans les années 1920, se regroupait sur la rue du même nom, et qui entretenait une sympathie pour les idées révolutionnaires et les mouvements populaires et ouvriers. Deux ans après sa première production, le groupe se déplacera cette fois dans la province de Santiago de Estero où la lutte des ouvriers affectés par la désindustrialisation converge avec celle des employés de l'État en défaut de paiement. La frustration populaire envers les instances représentatives (syndicats, gouvernements, élus locaux) culminera lorsque sera incendiée la mairie au cours d'une émeute spontanée. À nouveau, dans *Después de la*

¹⁹ Plusieurs intervenants questionnent effectivement le rôle joué par leur syndicat. Le film présente également des extraits d'un discours tenu par le Secrétaire général de l'U.O.M (syndicat des ouvriers de la métallurgie) devant une assemblée de travailleurs, où il cherche à décourager les ouvriers dans la poursuite de leur lutte: « Dans ce type de conflit, les travailleurs traditionnellement sont vaincus, bien que leur degré d'organisation soit très haut... ».

siesta (1994), Boedo films donne la parole à tout un éventail de protagonistes qui cherchent à donner un sens aux événements qui se produisent. À travers leurs commentaires, ils expliquent qu'ils voient dans ces événements une étape importante dans l'organisation de la résistance argentine face au néolibéralisme, qui apparaît à leurs yeux comme une véritable entreprise de destruction du pays.

Plus tard, en 1997, un autre groupe, qui allait éventuellement prendre le nom de Cine Insurgente, se retrouve au cœur de l'organisation des blocages de rues de la Matanza. Le vidéo nous transporte à l'intérieur de l'événement, la caméra étant positionnée aux côtés des *piqueteros*, à qui on tend librement le micro. Parfois des questions sont directement posées aux protagonistes – on remarque ici une volonté de diversifier les intervenants puisque hommes, femmes, adolescents et enfants se succèdent devant la caméra - parfois la caméra est simplement témoin de discussions de citoyens rassemblés. Les images ainsi tournées à la Matanza se retrouveront éventuellement assemblées avec celles d'autres luttes populaires à l'intérieur du vidéo *La Resistancia* (1997) [La résistance].

La formule est similaire à celle de Boedo film, la structure du film reposant avant tout sur le témoignage et l'entretien. On utilise également beaucoup d'images tournées lors de *piquetes* que l'on applique parfois sur les paroles des protagonistes. Des *piqueteros*, hommes, femmes et enfants, parlent de leur situation et de celle du pays, et insistent sur la nécessité pour les Argentins de s'organiser. Les caméras nous transportent également à l'intérieur des débats et discussions entre protagonistes, où l'on se questionne sur la suite des opérations. Les intervenants se succèdent au porte-voix, insistant sur le sérieux du vote qui se prépare : maintenir ou non le *piquete* afin de forcer les autorités à accéder aux demandes de l'organisation (qui se résument principalement par du travail et une forme d'aide publique d'urgence). On se trouvera également, un peu plus tard dans le film, en présence d'un autre type d'images, alors que les caméras de Cine Insurgente se trouvent présentes au cœur du *piquete* témoignant en première ligne des affrontements entre les forces policières et les militants *piqueteros*. La caméra est instable, mais parvient à tourner des images

de policiers qui, dans la confusion, tentent de débayer la rue des pneus qui y ont été placés, les lançant directement en direction des *piqueteros*, tandis que ces derniers tentent de mettre rapidement le feu sur ceux qui sont toujours en place. On remarquera que les policiers sont vus de face, tandis que les *piqueteros* sont vus de dos, montrant ainsi clairement le positionnement de la caméra du côté des *piqueteros*. Plus tard, dans un autre *piquete*, un homme s'approche rapidement de la caméra après que des coups de feu aient été tirés pour exposer à l'objectif son mollet, visiblement atteint d'une balle de caoutchouc. Peu après, un autre ramasse par terre une cartouche vide et s'empresse de la montrer à la caméra. Ces séquences démontrent toute l'importance que prend la représentation du réel pour les manifestants, et l'importance pour eux de pouvoir compter sur une caméra positionnée de leur côté.

Les groupes Boedo films et Cine Insurgente ont créé de toutes pièces un espace audiovisuel nouveau, à l'intérieur duquel cette Argentine en réorganisation, qui ne trouvait à l'intérieur des médias de masse aucun lieu d'existence, pouvait s'affirmer. Mais la production de ce type de cinéma militant restait un phénomène marginal au cours des années quatre-vingt-dix, et les films produits circulèrent peu malgré les efforts déployés par les groupes. Alejandro explique par trois principales raisons ce faible intérêt généré par le documentaire à caractère social:

1. *Sa place et sa diffusion commerciale difficiles. Les salles de cinéma ne donnaient que des films en filmique, et la grande majorité des documentaires étaient enregistrés en vidéo.*
2. *Il n'y avait pas d'espace à la télévision ouverte ou cablée pour ce matériel*
3. *Le repli individualiste des années 1990 et la méfiance d'une bonne partie des générations post-dictature et post-ouverture démocratique envers les expériences collectives, l'engagement social ou militant dans ses formes les plus explicitement politiques ou partisanses à cause des conditions de l'époque et de l'immense fracture entre les différents milieux et les générations.*²⁰

²⁰ Alejandro Ricagno, « La révolte remonte » dans Cinémas d'Amérique latine. No.11. 2002, page 51.

Mais comme nous l'avons vu, l'approfondissement de la crise économique tout au long des années quatre-vingt-dix eut pour conséquence un progressif retour au communautaire et l'émergence d'un intérêt renouvelé pour l'organisation politique. Et cette renaissance se manifesta également dans le champ audiovisuel. De nouveaux groupes de cinéastes se formèrent, avec comme objectif de participer par le biais du médium audiovisuel à ce mouvement de réveil de la société argentine. Aussi devint-il possible d'organiser en juin 2001, un grand événement intitulé *Ciclo de Cine Piquetero*, présenté au Cinéma Cosmos de la rue Corrientes, au centre de la ville de Buenos Aires. Pour l'occasion furent réunis plus d'une dizaine de longs métrages et plus d'une vingtaine de courts et moyens métrages produits entre autres par les groupes Boedo films, Cine Insurgente, Ojo Obrero, Adoquín Video, Contraimagen, Alavío et 1° de Mayo. À ce moment, 6 mois nous séparaient toujours des événements de décembre 2001, mais déjà, le cinéma militant prenait des allures de mouvement.

3.3.2) Décembre 2001

Le mouvement de cinéma documentaire qui s'était construit tranquillement tout au long des années 90 connaîtra une évolution rapide alors que s'achève l'année 2001. Cette évolution, il la doit aux événements inattendus des 19 et 20 décembre qui surprennent l'Argentine et le monde. Des milliers d'Argentins prennent alors simultanément d'assaut les rues de la capitale et des grandes villes, scandant le désormais célèbre « ¡Que se vayan todos! » [Qu'ils partent tous!]. Au terme de ces deux journées de manifestations monstres, ponctuées de confrontations violentes avec les forces de l'ordre et de pillages, le président Fernando De la Rúa annonçait qu'il quittait ses fonctions. Pour plusieurs, on venait d'assister à une *pueblada*, « un coup de peuple » où l'action spontanée des citoyens avait permis le renversement d'un gouvernement impopulaire.

Dans l'immédiat après décembre 2001, un grand enthousiasme s'empare alors de la société civile : les *piquetes* se multiplient sur tout le territoire; les MTD diversifient et étendent leur action, les assemblées de quartier apparaissent et

essaient un peu partout; on met sur pied le plus grand réseau de troc de l'ère moderne ; l'autogestion ouvrière devient une véritable alternative à la structure productive capitaliste grâce à la multiplication des usines autogérées; les citoyens se mobilisent également avec une ardeur renouvelée dans ces *escraches*, manifestation qui agit à titre de justice populaire et qui vise à dénoncer les auteurs de crimes impunis, notamment en ce qui a trait aux crimes contre l'humanité commis sous la dernière dictature.

Néanmoins, plusieurs ont douté que les événements de décembre 2001 aient pu constituer une ouverture, ou le début de quoi que ce soit. Depuis leur dénouement inattendu jusqu'à aujourd'hui, le sens de ces événements demeure l'objet d'un débat actif dans la société argentine. Nous proposons donc ici de rendre brièvement compte de la teneur de ce débat, en présentant deux des principaux points de vue véhiculés. Ensuite, nous chercherons à illustrer la perception de ces événements par les groupes de cinéastes eux-mêmes, en analysant trois des vidéos sur ces journées marquantes de l'histoire argentine récente. Ce ne sera qu'après avoir éclairci ce problème de la signification de l'événement qu'il nous sera possible de saisir son impact sur le mouvement de cinéma militant qui nous intéresse ici.

« Les » décembre 2001

Le 3 décembre 2001, le décret d'un ensemble de mesures, connu comme le *corralito*, qui restreignait notamment les retraits bancaires des particuliers souleva un violent mécontentement dans les classes moyennes. Les manifestations populaires se multiplièrent alors, toujours plus massives, tout au long du mois de décembre, prenant la forme du *cacerolazo*, cette méthode typique des classes moyennes latino-américaines qui consiste à prendre la rue en frappant sur une casserole vide. Le tout premier *cacerolazo* avait été dirigé contre le gouvernement de Salvador Allende, au Chili, au début des années 70 pour manifester contre les problèmes économiques que traversait alors le pays.

La manifestation populaire va progressivement prendre une tournure plus violente, tandis que les pillages qui depuis déjà quelques jours se multipliaient en province se transportent dans la capitale. Le 19 décembre, la situation devenait alors anarchique, hors-contrôle. Des rues de la capitale, assaillies de manifestants, autant *piqueteros* que *caceroles*, retentissait sans fin le slogan « *Que se vayan todos* ». De la Rúa, politiquement isolé et sans recours, jouât alors sa dernière carte en décrétant l'état de siège. Or, loin de calmer la situation, des milliers d'Argentins, dégoûtés par ce dernier affront, se rassemblèrent dans les places publiques ou bloquèrent des rues de leur quartier. La nuit fut marquée par les affrontements violents, entre les forces de l'ordre et les nombreux manifestants qui refusaient de quitter les rues, tant et si bien qu'à l'aube du 20 décembre, le calme n'était toujours pas revenu. Rassemblée sur la Plaza de Mayo, une immense foule hétéroclite (hommes, femmes, enfants, personnes âgées), bientôt rejointe par les *Madres de la Plaza de Mayo*, exigeait toujours la démission du Président. C'est à ce moment que la répression fut la plus violente, ou du moins, marqua le plus fortement les esprits. Pour tenter d'en finir avec les protestataires, les forces policières utilisèrent des chevaux, des gaz, des balles de plomb. Chassée de la Plaza de Mayo, la foule se déplaça le long de l'avenue de Mayo, pour poursuivre la protestation, cette fois devant le Congrès de la Nation. Vers la fin de l'après-midi, après une ultime tentative d'accord politique avec le parti Radical, le président De la Rúa renonçait à ses fonctions. Dans les rues, des fêtes populaires spontanées soulignaient ce qui apparaissait comme une grande victoire populaire. La protestation diffuse et désorganisée était soudainement devenue pour plusieurs une *pueblada*, « un coup de peuple », qui s'était produite au prix de 33 victimes, de centaines de blessés et de milliers d'arrestations dans l'ensemble du pays²¹. Par son ampleur et sa soudaineté, les événements des 19 et 20 décembre entreront dans l'histoire sous le nom d'*Argentinazo*, se plaçant ainsi en continuité avec les grandes révoltes populaires qui ont marqué la bouillante histoire argentine.

Problème d'interprétation

²¹ Chiffres de Raúl Sanchez, cités dans « L'insurrection en Argentine et la déclaration du groupe *Situaciones* » sur *Multitudes Web*. Mis en ligne en avril 2002. <http://multitudes.samizdat.net/L-insurrection-en-Argentine-et-la>. Visité le 27 septembre 2007.

L'*Argentinazo* frappa immédiatement l'imaginaire populaire et souleva beaucoup d'intérêt à l'échelle internationale, chacun cherchant la signification profonde de l'événement. Comment s'inscrivait-il dans le cours de l'histoire? Constituait-il une rupture, ou au contraire s'inscrivait-il dans une certaine continuité historique régionale? S'agissait-il d'une première victoire altermondialiste contre le capitalisme globalisé? Ou peut-être l'émergence d'un nouveau type de révolution proprement latino-américaine? Ou peut-être encore n'avait-il été que destruction, n'avait-il rien créé? Mais surtout, qu'allait-il se produire à présent? Quelle en serait l'incarnation politique? Comment cet ensemble diffus et non-organisé qui avait obtenu la tête d'un président allait-il se constituer en sujet politique? Le pouvait-il? Était-ce le début d'une nouvelle ère politique pour l'Amérique latine? La naissance d'une nouvelle gauche? La perspective d'une « troisième libération »?

Pour le groupe *Situaciones*, qui se définit comme un collectif de réflexion militant, la *pueblada* des 19 et 20 décembre constitue une « insurrection exemplaire », une perception partagée par plusieurs observateurs étrangers qui y voient la première manifestation véritable de la nouvelle forme que doit prendre la résistance contemporaine, la première manifestation de ce nouveau sujet révolutionnaire qu'est la « multitude ». L'intérêt de l'*Argentinazo* tient à son caractère spontané et indépendant : « elle n'a pas eu d'auteur ». Selon *Situaciones*, c'est la multitude, cet ensemble hétérogène de subjectivités convergeant dans l'opposition au système en place, qui en aura été l'acteur principal. C'est pour eux une réalité indéniable, puisque les organisations politiques et syndicales traditionnelles étaient demeurées à l'extérieur de l'événement. C'est dans cette spontanéité, et sa corrélative désorganisation, que résidait toute sa puissance: « ce furent justement la multiplicité des manifestations, des points de rassemblement, des petits groupes, ainsi que la diversité des formes d'organisation, des initiatives et des solidarités qui ont rendu impossible une quelconque négociation, accord ou trahison »²². La *pueblada* s'inscrivait ainsi comme une rupture, n'étant pour *Situaciones* ni le résultat d'un « processus d'accumulation », ni « un moment de

²² *ibid.*

centralisation où les morceaux dispersés prennent soudain sens », mais un moment de découverte de la puissance du peuple. Il aura marqué une « réappropriation du lien social », libéré du capitalisme qui fonctionne par l'isolement, une prise de conscience collective de l'appartenance à cet ensemble qu'est la multitude, la constitution des groupes en ce nouveau sujet révolutionnaire, qui en même temps n'en est pas un, qui n'obéit à aucun programme, ni à aucun chef. L'*Argentinazo* aura été l'expression d'un puissant et massif NON, mais un NON qui était tout sauf négatif, fermé ou final. Ce NON s'était imposé par la nature même du mouvement de contestation, à la fois improbable, imprévu et imprévisible et donc nécessairement sans programme, sans plan d'action. Un NON qui signifiait moins le terme d'un certain état des choses (« Il ne s'agit pas plus d'un acte incomplet que d'une protestation sans portée »²³) que le début de la possibilité d'autre chose. En ce sens il était éminemment positif, parce qu'il augurait des devenirs, comme une fenêtre s'ouvrant sur le possible.

D'autres toutefois, tel que Nicolás Casullo²⁴, ne partageaient pas le même enthousiasme au lendemain de la *Pueblada* : « fui bastante escéptico en cuanto a las posibilidades de que eso fuese una apertura, el nacimiento de algo o el punto político culminante de un proceso consistente » [je fus assez sceptique à l'idée qu'il puisse s'agir d'une ouverture, la naissance de quelque chose ou le point politique culminant d'un processus substantiel]. Le scepticisme de Casullo se justifiait surtout par le rôle décisif de la classe moyenne dans l'événement, fermée dans ses exigences et foncièrement antipolitique. Il voyait mal comment ce rapprochement entre *piqueteros* et classe moyenne - « ese mundo medio que en Buenos Aires es conservador, básicamente anti-popular, racista y anti-peronista » [cette classe moyenne qui à Buenos Aires est conservatrice, fondamentalement anti-populaire, raciste et anti-péroniste] - pouvait déboucher sur une quelconque force politique autonome, nouvelle. Dans l'optique de Casullo, le slogan « que se vayan todos » ne pouvait être qu'un cri hystérique né d'une situation de crise, et ne pouvait se

²³ *Ibid.*

²⁴ Il livre notamment ses opinions sur le sujet dans une entrevue donnée dans les pages de la revue Web: *Rayando los Confines*, "Las posibilidades de reinención de la política".
http://www.rayandolosconfines.com.ar/reflex21_casullo.html

concrétiser dans aucune politique concrète en raison de la profonde dépolitisation subie par la société argentine au cours des années quatre-vingt-dix. Il n'existait en ce début des années 2000 aucun substitut ni aucune création sociale originale et populaire pouvant se constituer en véritable alternative. D'ailleurs, selon Casullo, un tel changement n'était pas désiré par les classes moyennes de Buenos Aires. « Que se vayan todos », plutôt que d'être l'expression politique d'un mouvement de renouveau véritable, aura surtout été le cri de désespoir de ceux qui voulaient simplement se débarrasser d'une certaine classe politique qui avait procédé à la dollarisation du peso, ruinant ainsi leurs économies. Casullo reconnaît néanmoins l'importance de l'événement qui a secoué son pays en décembre 2001, il le qualifie de « premier coup sociétal », mais qui n'était ni populaire, ni de gauche, contrairement à la vision la plus répandue. Il rejoint en ce point la vision de Beatriz Sarlo, qui aura également surtout observé le profond anti-politisme de cet événement, qui fut moins le remède que certains voyaient, que le symptôme de la dépolitisation de la société²⁵.

L'Événement et le cinéma

Il semble que le positionnement soit central dans l'analyse de l'événement, c'est-à-dire selon que l'on s'installe à distance pour le situer dans le temps historique, ou que l'on s'installe en lui. Casullo et Sarlo cherchent surtout à comprendre comment l'événement retomberait dans l'histoire, comment il pourrait ou non se répercuter sur les institutions argentines. *Situaciones* entrevoyait l'événement autrement, se positionnant *dans* l'événement même, cherchant moins à penser son impact historique que son effet immédiat sur les subjectivités populaires. Cette distinction dans le positionnement, c'est encore Deleuze qui l'établissait lorsqu'il mentionnait que l'on ne cesse de mélanger deux choses, « l'avenir des révolutions

²⁵ Las puebladas que dieron por tierra el gobierno caricaturesco de De la Rúa no son una base para pensar este cambio de régimen. Ellas estuvieron animadas por un fuerte sentimiento antipolítico, que tiene todos los motivos bien a la vista. Ese sentimiento es un síntoma, no un remedio. [Les puebladas qui renversèrent le gouvernement caricatural de Fernando de la Rúa ne constituent pas une base pour penser un changement de régime. Elles furent animées par un fort sentiment antipolitique, reposant sur des motivations bien concrètes. Ce sentiment est un symptôme, pas un remède] Beatriz Sarlo, « La disolución de la Argentina y sus remedios », dans *Página 12*, 23 décembre 2001. <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-23/pag25.htm#bs> Visité le 04 septembre 2008.

dans l'histoire et le devenir-révolutionnaire des gens. Ce ne sont pas les mêmes gens dans les deux cas »²⁶.

C'est seulement de cette position intérieure qu'il devient possible de saisir tout le potentiel non-actualisé de l'événement, sa puissance. Gilles Deleuze appelle « phénomène de voyance » le moment précis où une société fait la rencontre d'elle-même, où elle se constitue comme peuple : « comme si une société voyait tout d'un coup ce qu'elle contenait d'intolérable et voyait aussi la possibilité d'autre chose »²⁷. Par l'événement, elle retrouve son lien au monde, non pas un monde rêvé, mais celui bien réel du quotidien, et croit aussi en sa capacité d'y créer du nouveau. L'événement crée une « fêlure », qui redéfinit le seuil de résistance ou d'exigence.

*On ne supporte plus ce qu'on supportait auparavant, hier encore; la répartition des désirs a changé en nous, nos rapports de vitesse et de lenteur se sont modifiés, un nouveau type d'angoisse nous vient, mais aussi une nouvelle sérénité.*²⁸

De ce point de vue, l'événement ne constitue ni une inévitable conséquence, ni le début d'une fatalité, mais un moment d'une grisante incertitude qui ouvre des devenirs, crée du possible.

Cette position intérieure à l'événement, personne ne l'aura mieux occupée que ces dizaines de cinéastes qui ont pris d'assaut les rues aux côtés des manifestants pour capter *in vivo* son déroulement. Il s'agit là d'une situation particulière, liée à la fois aux récents développements technologiques en matière d'enregistrement visuel et sonore - l'apparition de la caméra numérique démocratise comme jamais la prise d'images en permettant la qualité à un coût abordable - et à la nouvelle importance qu'a acquise l'image, le témoignage audiovisuel, dans les sociétés contemporaines et qui plus encore que la réalité de l'événement, détermine la vérité qui sera inscrite dans la mémoire collective. À travers leurs images et leurs récits, il devient possible

²⁶ Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », *op.cit.*, page 231

²⁷ Gilles Deleuze, « Mai 68 n'a pas eu lieu » dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Éditions de minuit, Paris, 2003, page 215-6.

²⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*. Flammarion, Paris, 1977, pages 153-4.

de comprendre comment l'événement a été vécu par certains comme une victoire populaire, comme le début d'une ère nouvelle, et comment il a pu insuffler à la société argentine ce formidable dynamisme qui la caractérisera au cours des mois suivants.

Trois principales œuvres résulteront de cette situation particulière : *Argentinazo. Comienza la revolución* (2002) [*Argentinazo. La révolution commence*] de Ojo Obrero, *Por un nuevo cine en un nuevo país* (2002) [*Pour un nouveau cinéma dans un nouveau pays*] de ADOC et de *La bisagra de la historia* (2002) [*La charnière de l'Histoire*] de Venteveo Video. L'esthétique est partout similaire. Le sentiment d'urgence et l'enthousiasme se traduisent esthétiquement par le recours fréquent à la forme du clip, les images étant rythmées par des musiques empruntées à la scène rock locale. D'autres séquences sont montrées naturellement, en son diégétique. Il s'agit généralement de séquences où des manifestants prennent spontanément la parole devant la caméra, où une foule entonne à l'unisson un chant de résistance, ou encore de moments d'extrême gravité (un manifestant gisant dans la rue, par exemple). À l'occasion, on reconnaîtra les mêmes images puisque, convaincus de l'urgence de la situation, les différents groupes avaient promu la libre circulation et utilisation des images tournées.

Plus que l'esthétique, ces films se rejoignent aussi dans l'interprétation donnée à l'événement : tous y voient une formidable ouverture, le début d'une ère nouvelle. C'est le moment même du phénomène de voyance qui nous apparaît avec clarté à travers ces 3 œuvres, l'instant où à nouveau, on refuse l'intolérable. Cet instant est le même dans les trois vidéos, celui où malgré la féroce répression, les Argentins ont choisi de ne pas quitter la rue, de livrer le combat. C'est à ce moment précis que survient la cassure; c'est là que se situe le phénomène de voyance, le moment où le peuple en devenir vainc la peur, et commence à se reconnaître.

Por un nuevo cine en un nuevo país s'ouvre sur un résumé écrit de l'histoire argentine récente, lettres jaunes sur fond noir, débutant avec la prise du pouvoir par

l'armée en 1976 et terminant par le *corralito*. Suit un autre résumé des événements, mais cette fois en images, avec en trame sonore un rock agressif du groupe *Las Manos de Filippi*. On y présente différentes séquences empruntées aux médias commerciaux, discours officiels et grands titres de journaux, faisant référence aux divers événements importants qui ont marqué la présidence de Menem : notamment le pardon aux militaires et les privatisations. Ces séquences sont entrecoupées d'autres séquences, montrant l'organisation de la résistance : *piqueteros* préparant le pain dans une boulangerie communautaire, manifestations, blocage de rue, pillage, etc. À la manière d'un bon clip, les images ponctuent le rythme imposé par la musique. Le recours au montage alterné crée l'impression qu'il existait deux mondes bien distincts en Argentine, deux réalités qui s'excluent mutuellement. Cette séquence en montage alterné se termine par l'allocution du président De la Rúa, annonçant le décret de l'état de siège. Mais il n'a pas encore terminé son discours, que déjà l'image nous présente trois dames âgées qui avancent dans la rue, frappant sur leurs casseroles. L'une d'entre elles s'adresse à la caméra: « que se vayan todos, el gobierno, la corta suprema, todos... » [Qu'ils partent Tous, le gouvernement, la Cour suprême, tous]. L'objectif de l'ADOC était de produire un film montrant tout ce qui n'a pas été montré par les médias commerciaux, aussi le corps du film se compose-t-il essentiellement d'images de rassemblements, manifestations et confrontations avec les forces de l'ordre. Outre le retour à l'esthétique du clip le temps d'une autre chanson rock, les séquences nous sont rendues en son diégétique et s'empilent comme autant de témoignages de la violence qui a caractérisé ces affrontements. D'ailleurs, le vidéo de ADOC souffre d'avoir voulu inclure tout le matériel vidéo ayant trait aux événements et leur suite. Il y perd parfois son rythme et la structure narrative en souffre. Mais il démontre bien néanmoins comment les événements de décembre peuvent représenter la fin d'une époque caractérisée par la terreur (s'ouvrant par la dictature et se concluant par la répression du 20 décembre) et le début d'une nouvelle ère incarnée par les 300 assemblées populaires, les 200 usines récupérées et la généralisation du mouvement *piqueteros*, comme indiqué en lettres blanche sur fond noir vers la fin du film. Ce n'est pas par hasard non plus si les

toutes dernières images avant le générique sont celles d'une assemblée de quartier, symbole du renouveau politique et la réorganisation de la société civile.

Argentinazo. Comienza la revolución est pour sa part monté en deux parties chronologiques – une pour chaque journée - identifiées par des intertitres. On ne prend pas la peine de procéder à un rappel historique, comme l'avait fait ADOC. En ouverture, la caméra circule dans les rues de la capitale à bord d'une voiture, direction Plaza de Mayo. Le long de la route, elle devient le témoin de toute l'effervescence populaire : manifestations, feux allumés, autobus bondés de manifestants. Arrivée à destination, elle arpente, à pied cette fois, la Plaza de Mayo où s'est rassemblée une foule hétéroclite de manifestants. À l'occasion, elle s'arrête le temps de laisser un manifestant exprimer une opinion, une observation. Puis, l'image se fait instable, la foule court dans tous les sens : du gaz lacrymogène chasse les manifestants. Avec eux, la caméra se rend jusqu'au Congrès, où des milliers d'Argentins chantent en chœur « *Que se vayan todos* » et toute une variété de chants de protestation. À ce moment, une chanson extra-diégétique remplace le son diégétique, tandis que les images de foule agitant ensemble le poing se succèdent. Nous sommes à présent sur la Plaza de Mayo, le matin du 20 décembre. À nouveau, un intertitre : « *la primera batalla* » [La première bataille]. La foule chante toujours, mais bientôt, des camions à eau aspergent la foule et du gaz lacrymogène est lancé. Au ralenti, sur une valse, les séquences présentent une foule occupant la rue et défiant la répression, lançant roches et pavés en direction des policiers en armure. Autre intertitre « 17h32 ». Un militant montre à la caméra deux cartouches vides qu'il tient dans ses mains : « *esto tiran* », « voici ce qu'ils tirent ». Retour au son diégétique, à la réalité crue : un homme est étendu sur le sol, inerte, le visage ensanglanté. Un petit groupe cherche à lui porter secours. Plus tard, un policier casqué et masqué tire directement en direction de la caméra. Un caméraman, planqué, parvient à filmer l'avenue 9 de Julio, littéralement envahie par les forces policières, les manifestants fuient dans tous les sens. 12 heures plus tôt, cette avenue centrale de la ville semblait appartenir au peuple. Il l'a à présent désertée, et les policiers y trônent en maîtres absolus tandis qu'en trame sonore les chants des protestataires sont remplacés par le

bruit des fusils. Mais bientôt, et malgré tout, les rues sont à nouveau occupées, et un dernier intertitre annonce la démission du Président de la Rúa. Trois hommes saluent cette nouvelle en trinquant, au milieu de l'avenue 9 de Julio. À quelques mètres de là, un mini orchestre joue au pied de l'*Obelisco*, tandis qu'on festoie en chantant et en dansant. « *Comienza la revolucion* », la révolution commence.

Mais des trois groupes, c'est certainement Venteveo Video qui a produit l'œuvre la plus remarquable et traduit l'événement avec le plus d'efficacité. Le vidéo d'une vingtaine de minutes peut se diviser en trois principales parties. La première montre une succession de séquences où des foules de plus en plus nombreuses se déplacent, dans tous les sens. Dans le premier plan, la caméra est instable au milieu d'une rue déserte, comme si elle cherchait la provenance des bruits de foules que l'on entend en fond sonore, lointains. On passe au plan suivant: la caméra arrive sur les lieux d'un *caserolazo*, où une poignée de gens de tous âges bloquent partiellement une rue. Puis les plans se succèdent : un groupe marche vers la droite de l'écran, un autre se déplace vers la caméra, un autre vers la gauche. À présent, c'est un parc qui est bondé de ces manifestants. Les manifestants semblent avoir pris le contrôle de tous les lieux publics, semblent avoir pris le contrôle de l'image. Or, un premier plan, inséré entre ceux des manifestants, nous montre à présent des policiers en déplacement, puis un autre où ils communiquent entre eux et semblent s'organiser. Bientôt, le temps à l'image est partagé également, par montage alterné, entre les forces de l'ordre et les manifestants. Le son l'est également, puisqu'aux bruits des casseroles des manifestants répond alternativement le bruits des bottes des forces policières. Par montage, on semble montrer deux camps qui s'observent, s'attendent, prêt à la guerre. Le temps est suspendu, la confrontation semble inévitable. D'ailleurs, un décompte est lancé en son extra-diégétique (il s'agit en fait du début de la pièce « *Rumbo Submarino* » du groupe argentin *Macaco*). Or, à ce moment, au lieu de la confrontation attendue, surgissant du fond de l'image, au milieu d'une fumée qui semble s'élever de nulle part, des ombres s'avancent dans l'écran, au ralenti. Le son, diégétique mais également ralenti, semble reproduire les bruits d'un autre monde. L'image est cauchemardesque. Les manifestants qui peuplaient

l'image se sont enfuis; comme effrayés, ils ont déserté l'image. Progressivement les ombres deviennent perceptibles, ce ne sont que des policiers à cheval, mais pendant un instant, on a cru voir les fantômes de la dictature, l'incarnation d'une époque douloureuse qui avait condamné une société au mutisme... jusqu'à ce moment précis. Car la séquence suivante est tout aussi évocatrice. La chanson de *Macaco* reprend, sur fond noir, à ce moment sur les paroles « *Necesitamos ayuda* » [Nous avons besoin d'aide]. Réapparaît alors, toujours au ralenti, une foule qui s'avance en courant dans l'écran comme pour lancer l'assaut, pour reprendre la rue, reprendre l'image. Dès lors, le spectateur sait qu'il vient d'assister à ce phénomène de voyance dont parle Deleuze. Ce sera donc l'événement déterminant, à la fois du film et de l'« histoire », celui par lequel un peuple se crée lui-même par l'événement, ayant vaincu la peur. Les séquences suivantes qui montrent les affrontements entre policiers et résistants ne feront que confirmer le passage d'un groupe d'individus vers leur devenir-peuple. Les manifestants confrontent ouvertement les forces de l'ordre, occupent les rues. Les nombreux graffitis présentés en images semblent confirmer cette prise de possession populaire de la ville, transformant ce qui était des panneaux publicitaires en panneaux révolutionnaires. Une cassure s'est produite, le sens de l'histoire a basculé. C'est celui-là le moment charnière de l'histoire, celui qu'il fallait saisir, « la bisagra ». Les dernières séquences du film nous montreront d'ailleurs un peuple triomphant devant le Congrès. Il occupe à présent l'espace, dans la rue comme dans l'image, chantant et criant « qu'ils s'en aillent tous ». Dans le plan suivant, une rangée de policiers semble se retirer, comme pour lui concéder le nouvel espace-temps qui vient de se créer, tandis que ce qui semble être des coups de fusils au loin sonne soudainement plutôt comme un feu d'artifice. Le peuple est victorieux, l'atmosphère semble légère : place aux devenirs, place au possible.

À travers les images proposées par les trois groupes, il est possible de redécouvrir le sens que prenaient les événements dans leur temporalité propre pour cette portion de la société engagée dans la résistance, dont font partie les vidéoactivistes. Régnait dans les cœurs et les esprits cette grisante incertitude qui caractérise ces moments où tout devient possible. De l'intérieur, la démission d'un

président avait somme toute peu d'importance (d'ailleurs, les films n'y font que peu ou pas référence), ou du moins nettement moins que la fierté et le sentiment de puissance qui avait saisi ces Argentins réunis dans les rues, qui s'y étaient reconnus comme *peuple*. Cette puissance, le spectateur la ressent d'ailleurs avec forte émotion lorsqu'il se retrouve témoin à travers les images de *Argentinazo* de Ojo Obrero, de cet immense rassemblement devant le Congrès où des milliers de gens chantent ensemble. La *pueblada* de décembre 2001 aura signifié pour plusieurs la fin d'une époque, celle de la peur, qui s'était ouverte avec le coup d'État de 1976 : « la peur a été vaincue », disait *Situaciones* à propos de l'*Argentinazo*. Après avoir été étouffée par la dictature et ignorée par la démocratie sous Menem, la société civile se retrouvait.

Si des changements tarderont à se faire sentir sur la scène politique²⁹, les effets de l'*Argentinazo* sur une portion de la société civile seront immédiats et auront donné naissance à un véritable mouvement de résistance et de renouveau politique, et ils seront tout aussi importants pour le cinéma documentaire militant. Ce cinéma en sortira, tout comme cette autre Argentine qui s'était imposée dans les rues de la capitale, transformé et littéralement transporté par l'énergie créée par l'événement. Transformé, il le sera d'abord dans sa dynamique propre, au sens où l'entend Alejandro Ricagno, qui est l'un des premiers à analyser l'impact de ces journées de décembre sur le mouvement documentaire. Selon Ricagno, la militance cinématographique est alors passée *du travail en groupe solitaire au travail en groupe solidaire*³⁰. Dans les premiers mois de 2002, les différents groupes de production vont multiplier les rencontres, se lier dans de grands collectifs (ADOC, *Kino Nuestra Lucha*, *Argentina Arde*) afin de favoriser la circulation des images, travailler à l'organisation de projections communes, etc.

²⁹ Il faudra effectivement attendre les élections de mai 2003 et l'élection de Néstor Kirchner, première incarnation politique de la « nouvelle argentine ». Comme l'indique Casullo toutefois, Kirchner ne s'inscrit aucunement en rupture, mais marque néanmoins un recentrage de l'échiquier politique et l'évolution du modèle vers un « néolibéralisme dé-péronisateur d'éthique gauchiste ».

³⁰ Alejandro Ricagno, op.cit, page 58.

Cette coopération, cette mise en commun des ressources, permettra au documentaire de prendre une ampleur considérable. Non seulement les productions vont se multiplier, mais aussi les lieux de projections, souvent improvisés dans des locaux d'organismes communautaires, dans les usines récupérées, les universités, en plein air, rappelant ainsi d'une certaine façon les méthodes mises de l'avant par le troisième cinéma, avec bien sûr la censure et la répression en moins. La généralisation d'Internet va aussi contribuer à la diffusion de l'information entre les groupes et à publiciser les projections, voire à l'utiliser comme plateforme de débat. C'est notamment le cas de Boedo films, qui a inséré sur son site une section *debates*, où sont rendus disponibles plus d'une dizaine de textes, dont certains écrits par le groupe, touchant aux problématiques propres au cinéma militant d'aujourd'hui et d'hier (<http://www.boedofilms.com.ar/debates/debates.htm>). D'autres vont également avoir recours au Web comme moyen de diffusion, plaçant leurs réalisations en ligne. C'est notamment le cas de ContraImagen qui offre toute sa production en visionnement gratuit sur son site internet (<http://www.contraimagen.org.ar/>). Mais c'est Alavío qui a poussé le plus loin cette utilisation du web comme plateforme de diffusion en lançant en 2006 un vaste projet de télévision communautaire, *Agora TV* (<http://www.agorativ.org>), où plusieurs dizaines de vidéos répertoriés par thème sont disponibles pour visionnement gratuit, en ligne. En novembre 2008, le nombre de visites s'élevait déjà à plus de 310 000.

Après décembre 2001, le cinéma documentaire prenait donc véritablement la forme d'un mouvement, c'est-à-dire que les différents groupes faisaient à présent corps, et cheminaient conjointement dans un devenir partagé. On ne parle pas ici d'un mouvement institutionnalisé, bien que plusieurs des groupes se soient intégrés à l'ADOC (aujourd'hui devenue DOCA), une organisation dédiée à défendre et promouvoir les intérêts du cinéma documentaire en Argentine, ni d'un mouvement politiquement unanime. Par exemple, ContraImagen est lié au PTS (*Partido de los trabajadores socialistas*), Ojo Obrero au PO (*Partido Obrero*), Alavío et Venteveo sont de tendance libertaire tandis que d'autres comme Cine Insurgente, Boedo films et Indymedia refusent toute étiquette politique. Mais malgré ces divergences, on

retrouve entre ces groupes de nombreuses similarités (c'est pourquoi nous parlons de mouvement), depuis la forme que prend la production à l'intention politique qui guide le bras du caméraman. C'est à ces aspects partagés que nous nous intéresserons dans les prochaines pages.

3.4) La production collective

Dans les années quatre-vingt-dix, la production d'une image autre que celle fournie par les médias de masse trouvait notamment un obstacle de taille dans l'absence de financement public. Dans un article dressant un panorama de la nouvelle génération de cinéastes argentins des années quatre-vingt-dix, Alejandro Ricagno donne un aperçu de la situation catastrophique de l'industrie cinématographique nationale lorsqu'il explique les raisons qui ont poussé certains réalisateurs à boycotter le Festival de Cinéma de Mar del Plata :

Les institutions qui regroupent les réalisateurs de cinéma se sont absentes de cette manifestation, en signe de protestation contre la réduction des fonds de l'Institut [l'INCAA³¹] pour cette année, qui non seulement affecterait la croissance de l'industrie, mais même compromettrait sa survie.³²

Dans un tel contexte, le documentaire indépendant, qui a toujours été l'enfant pauvre du financement à la production cinématographique, se retrouvait complètement dépourvu de soutien :

Ya que esta institución [INCAA] nunca comprendió o quiso comprender (...) cuál era el verdadero objetivo de los films documentales; su estructura, su sistema de créditos y subsidios jamás contemplaron a las realizaciones documentales³³

[Cette institution n'a jamais compris ou voulu comprendre quel était le véritable objectif des films documentaires; sa structure, son

³¹ INCAA : Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

³² Alejandro Ricagno, « Les nouveaux réalisateurs argentins : le cinéma dans les plis ou l'autre indépendance », dans *Cinémas d'Amérique latine*, No.7, 1999, page 123.

³³ Direse, Ariel. « Una realidad que pide (a gritos) ser representada », sur le site de Boedo Films, section *Debates*. Visité le 16 janvier 2007. <http://www.boedofilms.com.ar/debates/direse.html>

système de crédits et de subventions n'ont jamais convenu aux réalisations documentaires.]

Mais plus encore que le défi que représentait le financement, Direse explique que le cinéma documentaire indépendant souffrait de l'absence de lieux de diffusion, en partie parce que les propriétaires de salles de cinéma ne croyaient pas en la rentabilité de ces films, mais aussi pour des raisons purement techniques, puisque ces salles exigeaient de la pellicule filmique, ce que ne pouvaient se permettre les collectifs qui avaient plutôt adopté le support vidéo, plus abordable. Dans pareil contexte, les cinéastes ont dû chercher à produire autrement. À nouveau, 20 ans après l'exil des membres de Cine Liberación et de Cine de la Base, la production collective s'imposait comme l'unique moyen de produire un cinéma aux visées à la fois politiques et non-commerciales. On reprenait cette structure qui avait permis aux cinéastes du troisième cinéma de « libérer » le 7^e art, de le soustraire aux influences des institutions du système en place en prenant en charge l'ensemble de la vie du film : financement, production, projection, distribution.

À nouveau également, cette volonté d'autoproduction était bien servie par la perfection du matériel et l'émergence de nouvelles technologies. L'arrivée de la caméra numérique a été tout particulièrement significative et a démocratisé comme jamais la possibilité et la capacité de filmer. Les logiciels de montage ont aussi simplifié grandement la production en éliminant du processus les laboratoires de développement. Quant à la distribution et circulation du matériel, il a été facilité par le DVD, un support de qualité qui pouvait être reproduit rapidement et en quantité. Plus que jamais, au tournant des années 90, un cinéma indépendant et contre le système était plus qu'envisageable : tout semblait rassemblé pour lui permettre de connaître un véritable « âge d'or ».

Le travail collectif crée par sa nature même un espace-temps de résistance, en renversant les formes de production de la société capitaliste. « Es todo lo contrario de la estructura piramidal de la ficción autoritaria y dictatorial: primer ayudante,

segundo ayudante, tercer ayudante, jefe de plató, jefe de máquinas, etc. »³⁴ [C'est tout le contraire de la structure pyramidale de la production autoritaire et dictatoriale: premier assistant, deuxième assistant, troisième assistant, chef de plateau, chef technique, etc.]. Là où la production industrielle repose sur l'ultra-spécialisation et la répétition, la production collective exige la plus grande polyvalence et la créativité :

*Lo que generalmente intentamos es salirnos de la típica división del trabajo (...). Nuestra idea es que todos sepamos hacer de todo, pero siempre en determinados momentos sabemos que hay algunos que tienen más capacidad para editar, otros para el manejo de cámara, o para ir a una exhibición y hacer contacto con la gente.*³⁵

[Généralement, notre objectif est de nous sortir de la division typique du travail(...) Notre idée est que tous sachent faire de tout, mais toujours, pour des tâches précises, nous savons que certains ont davantage de capacité dans le montage, d'autres dans le maniement de caméra, ou pour aller rencontrer les gens lors d'une projection.]

Là où la production industrielle fonctionne par hiérarchie et obéissance, la production collective fonctionne par assemblées périodiques et repose sur l'initiative.

*Cuando se propone un tema, hay una especie de discusión, de acompañamiento, planteo, replanteo, tanto cuando se inicia la idea como cuando se empieza a trabajar más concisamente. Tenemos muchísimos discusión en cada una de las etapas de la producción, ya sea durante la investigación, el rodaje o la posproducción.*³⁶

[Quand un thème est proposé, il y a une sorte de discussion, d'accompagnement, de remise en question, autant lors du brassage d'idées que lorsqu'on commence à travailler de façon plus concrète. Les discussions sont nombreuses à chacune des étapes de la production, que ce soit lors de la recherche, du tournage ou de la post-production.]

Le collectif de travail est un espace de participation et d'implication extérieur aux structures hiérarchiques propres à la société démocratique-capitaliste. Il ré-humanise la notion de travail, lui redonne un sens qui ne soit pas purement orienté vers la rétribution monétaire, mais plutôt vers l'accomplissement d'un projet concret, puisque tous participent à chacune des étapes de la production. Il lui redonne

³⁴ Patricio Guzmán, cité dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 93.

³⁵ Lorena de Cine Insurgente, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 89.

³⁶ Claudio Remedi de Boedo films, cité dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 89.

également une signification communautaire, puisque le travail ne trouve de sens que dans l'accomplissement collectif.

Mais on ne peut considérer l'organisation collective comme une simple forme de production. Si Solanas et Getino attribuaient à la production commerciale une influence directe sur la perception de l'image, on peut également penser que la production collective peut déborder dans les champs politique et esthétique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre Pocho, membre d'Ojo Obrero, lorsqu'il explique comment la poétique des productions du groupe naît d'abord de la production collective:

*No tenemos un paradigma fijo, no hay un dogma. Cada uno agarra la cámara y filma con el estilo que tiene, cada uno edita de diferente manera, y a cada uno le gusta un tipo de música, y como es un trabajo de conjunto, la poética se está creando.*³⁷

[Nous n'avons aucun modèle fixe, aucun dogme. Chacun prend la caméra et filme avec le style qui est le sien, chacun monte de manière différente, et certains préfèrent un type de musique, et comme il s'agit d'un travail collectif, c'est ainsi que se crée la poétique.]

C'est également ce que constate Ariel Direse. Pour lui, c'est tout le jeu politique du rapport de pouvoirs qui est redéfini par le travail collectif. Non seulement celui-ci favorise-t-il l'horizontalité au sein du groupe de production, mais il se manifeste également esthétiquement, constituant une barrière préventive contre toute empreinte d'individualisme, contre toute appropriation personnelle du matériel filmé.

*Aquí se revalorizan la cooperación y el esfuerzo grupal y esto tiene tanto incidencias en lo ideológico-estético como en lo económico-productivo, negando o relativizando el poder unívoco de la voz de un autor y la capacidad industrial del productor tradicional.*³⁸

[Là se revalorisent la coopération et l'effort collectif et ceci a des incidences tant dans l'idéologico-esthétique que dans l'économico-productif, niant ou relativisant le pouvoir univoque de la voix d'un auteur et celui du producteur industriel]

³⁷ « Pocho » de Ojo Obrero, cité dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 90.

³⁸ Ariel Direse, *op.cit.*

En adoptant cette organisation de la production, le cinéma documentaire se plaçait au diapason de la réalité des organisations de résistance. Devant ou derrière la caméra, tous parlaient le même langage politique.

Una vez que la película iba avanzando, cada tanto teníamos reuniones para ver el material, para discutir, lo hablábamos entre todos. Algunas veces, nos reíamos porque creíamos que reproducíamos el sistema de asamblea para decidir sobre algunas cosas, y votar entre nosotros, ponernos de acuerdo o discutir sobre si tal cosa tenía que ir o no.³⁹

[Au cours du processus de création, à chaque fois que nous tenions des réunions pour visionner le matériel, pour discuter, nous le faisons avec tous les membres du groupe. Quelques fois, nous rions parce que nous croyions que nous reproduisions le système d'assemblée pour décider sur différents sujets, et voter entre nous, nous mettre d'accord ou discuter à propos de si certaines choses devaient être poursuivies ou non.]

La rencontre des groupes vidéo avec les diverses organisations de la résistance argentine sera, plus que la rencontre d'un cinéaste avec son protagoniste, la communion de deux espaces-temps de résistance.

3.5) La « contre-image »

Avec décembre 2001, un thème, qui sans être nouveau, prendra néanmoins une importance croissante dans les productions et les discussions des cinéastes. Tandis que les films du début des années quatre-vingt-dix avaient plutôt tendance à questionner les institutions politiques que sont par exemple le gouvernement (*Después de la siesta* – Boedo films) et le syndicat (*No crucen el portón* – Boedo films), le thème du rôle des médias dans la société devient central dans l'immédiat d'après décembre 2001. Déjà la question est abordée à l'intérieur des films portant sur l'*Argentinazo*. Dans *La bisagra de la historia* de Venteveo Video (2002), on y fait abondamment référence par le biais des différents graffitis peints sur les murs de

³⁹ Rubén, du groupe 10 de Mayo, dans De la Puente et Russo, page 92.

Buenos Aires (voir Annexe 1). Mais le film se fait aussi plus direct en reprochant aux médias leur silence sur la répression policière de la journée du 20 décembre par un texte défilant à l'écran, lettres blanches sur fond noir :

*¿Por qué los medios no hablan de eso? ¿Quién disparó?,
¿quién dio la orden?, ¿quién avaló que se disparara con balas de
plomo al pueblo?*

[Pourquoi les médias ne parlent-ils pas de cela? Qui a tiré? Qui a donné l'ordre? Qui a permis que l'on tire avec des balles de plomb sur le peuple?]

Suit une longue liste funèbre énumérant les noms, occupations et causes de décès de chacun des individus tué au cours de la journée, comme si on eût voulu leur donner le temps médiatique qui aurait dû leur revenir et ainsi s'assurer, un peu comme l'avaient fait les *Madres de la Plaza de Mayo*, que les victimes, que refusaient de reconnaître les autorités, ne seraient pas oubliées.

Por un nuevo cine en un nuevo país (ADOC), cet autre film s'intéressant aux événements de décembre, pose également la question du rôle des médias, mais à travers des images d'une manifestation tenue par les assemblées de quartier en janvier 2002. Ainsi peut-on entendre des slogans (« *Adonde estan, que no se ven, los putos medios de T.V.* » [« où sont-ils, on ne les voit pas, les « putains » de médias télévisuels »]), et voir des graffitis écrits devant l'édifice de Canal 13 (« *Dejen de ser cómplices de las mentiras y injusticias* » [« Cessez d'être complices des mensonges et des injustices »]). On présente également des images tournées lors de l'assemblée générale des assemblées populaires tenue dans le parc *Centenario* où un intervenant *piquetero* du MTD *Anibal Verón* explique comment une récente manifestation de son organisation avait été bloquée par les policiers, mais que la pire barricade n'était pas tant celle dressée par les policiers que celle des médias puisqu'aucun d'eux n'avait daigné couvrir les événements malgré les nombreux appels téléphoniques à cet effet. Cette séquence témoigne du profond vide qui s'est créé dans la représentation de la réalité, et surtout du pressant besoin ressenti par certains secteurs de la société d'avoir eux aussi accès à la représentation audiovisuelle. En terminant, l'intervenant souligne la présence sur les lieux des membres d'un collectif vidéo dédié à la contre-

information, *Argentina Arde*, qui eux, ont pu couvrir l'événement. Spontanément, les applaudissements retentissent dans la foule rassemblée.

Argentina Arde (AA)

Le 19 janvier 2002, les collectifs Cine Insurgente, Boedo Films et Indymedia convoquent à la *Universidad de las Madres de la Plaza de Mayo* tous les individus et groupes dédiés à l'information indépendante ayant été témoins des événements de décembre. Quelque 120 journalistes, photographes et vidéastes répondent avec enthousiasme à l'appel « Vos lo viviste, no dejes que te le cuenten » [Tu l'as vécu, ne les laisse pas te le raconter], et convergent vers la petite institution de la rue *Hipolito Yrigoyen*, au centre-ville de Buenos Aires.

Ce sera au cours de cette rencontre que naîtra *Argentina Arde* (AA), un collectif multimédia dédié à la contre-information, divisé en trois principales commissions (journalisme écrit, vidéo et photo), elles-mêmes subdivisées en sous-comités, et fonctionnant selon les principes de la démocratie directe. Le nom *Argentina Arde* est inspiré d'un regroupement d'artistes d'avant-garde de Buenos Aires et de Rosario formé en 1968, *Tucumán Arde*, dont l'objectif était l'articulation de l'expression artistique à l'action politique. Ils voulaient alors par leur art servir la cause des habitants de la province de Tucumán, ruinés et condamnés à la misère en raison des fermetures de plusieurs plantations de sucre.⁴⁰

L'objectif de AA est de combattre le « monopole du savoir audiovisuel » détenu par les médias de masse, une situation qui génère une uniformisation de la perception de la réalité. À nouveau, un quart de siècle après les expériences de *Cine de la Base* et *Cine Liberación*, il s'agit de montrer ce qui est tu :

La idea de la red de trabajo colectivo de Argentina Arde es producir un efecto similar [à celui de la télévision] pero en donde no se repriman los temas o las "noticias" que ponen en discusión el actual modelo de sociedad. No se olviden de los cortes de ruta, no

⁴⁰ Voir Veronika Miralles, *Argentina Arde: Art as a tool for social struggle*, Thèse (M.A.), *Latin American Studies Program*, Université Simon Fraser, 2005, page 52-62.

*se olviden que los represores están sueltos y premiados, no se olviden que los represores fueron pagados por los poderes económicos, no se olviden que también hay que escrachar y castigar a estos poderes y sus personeros, no se olviden que el pueblo se está encontrando nuevas formas de organización y lucha, etc.*⁴¹

[L'idée derrière le réseau de travail collectif d'AA est de produire un effet similaire mais où les thèmes ou les nouvelles traitant le modèle de société actuel ne sont pas rejetés. Les blocages de routes ne sont pas oubliés, pas plus que les responsables de la répression durant la dictature sont toujours libres, on n'oublie pas qu'ils furent payés par les pouvoirs économiques, on n'oublie pas qu'il faut aussi manifester et punir ces pouvoirs et ses représentants, on n'oublie pas que le peuple a trouvé de nouvelles formes d'organisation et de lutte, etc.]

Mais plus qu'une simple question de contenu, il s'agit de se questionner sur la façon dont celui-ci est conçu :

*¿Dónde está ubicada la cámara? ¿A quiénes y con qué profundidad se entrevista? ¿Cómo es la edición y la musicalización? ¿Qué palabras y que "opinólogos" se eligen para hablar de un tema? ¿Cuánto tiempo de la programación se le dedica al hecho? En pocas palabras cómo se reconstruye y se muestra esta realidad tan compleja y contradictoria.*⁴²

[Où est placée la caméra? Qui est interviewé et avec quelle profondeur? Quel est l'effet du montage et de la musique? Quel vocabulaire est choisi pour parler du thème? Combien de temps de la programmation est consacré à l'événement? Bref, en quelques mots, comment se construit et est présentée cette réalité si complexe et contradictoire?]

La commission vidéo donne pour exemple la lutte *piquetera*, dont les médias audiovisuels ne parviennent à transmettre que l'action, que le *piquete* en tant qu'événement, et non les réalités qui l'ont provoqué (pauvreté, chômage, faim, etc.) et les principes qui le transcendent (fraternité, coopération, solidarité, démocratie, etc.). L'événement est rapporté, mais la lutte populaire qui le sous-tend est évacuée. Le problème tient principalement à l'absence de tout contrôle par les protagonistes

⁴¹ Coll. Argentina Arde « El cine como arma de contrainformación » sur le site de *Argentina Arde*. Mis en ligne en décembre 2002. Visité le 18 mars 2007.

⁴² *Ibid.*
<http://web.archive.org/web/20021116081703/http://www.argentinaarde.org/html/Video/comision.htm>

sur leur propre image, « solo pudieron observar como las imágenes de los hechos que ellos mismos generaron se fueron extinguiendo en la maquinaria simbólica de los medios »⁴³ [Ils ont seulement pu observer comment les images des événements qu'eux-mêmes ont générées se sont perdues dans les mécanismes des médias]. Ce que proposait AA, c'était rien de moins qu'une prise de pouvoir par la résistance argentine sur sa propre image : un nouveau type de révolution à l'ère des sociétés massmédiatiques. Pour y parvenir, on avait établi comme objectif la création d'ateliers de formation dans les différents quartiers, de façon à ce que des centaines de camarades puissent saisir l'enjeu de la représentation et devenir producteurs de leur propre image : « el único camino posible para desmitificar y quebrar los grandes discursos hegemónicos y lograr una verdadera multiplicidad de voces »⁴⁴ [Le seul chemin possible pour démystifier et briser les grands discours hégémoniques et générer une véritable multiplicité de voix].

Piquete en Puente Pueyrredón - Indymedia video (2002)

Indymedia est un réseau international de contre-information qui opère depuis Internet et qui a son pendant argentin en *Indymedia Argentina* (argentina.indymedia.org). En 2002 s'est développée une branche vidéo, dédiée à la production et à la circulation de matériel audiovisuel de contre-information. Au nombre de ses productions, on retrouve le court-métrage *Piquete en Puente Pueyrredón* (2002), qui s'intéresse aux événements de ce qui est aujourd'hui connu comme le Massacre de Avellaneda. Le 26 juin 2002, la répression violente d'une marche *piquetera* sur le pont Pueyrredón se soldait par l'assassinat à bout portant de Maximiliano Kosteki, puis de Darío Santillán qui s'était approché de son compagnon pour lui venir en aide⁴⁵. Outre l'événement lui-même, la couverture médiatique de

⁴³ *Ibid*

⁴⁴ Coll. Argentina Arde « Objectivos », sur le site d'Argentina Arde. Visité le 18 mars 2007. <http://web.archive.org/web/20021221095109/www.argentinaarde.org/objetivos.htm>

⁴⁵ Dans un rapport de Amnesty International : *Darío Santillán a été abattu en juin 2002 par la police provinciale dans la gare ferroviaire d'Avellaneda (province de Buenos Aires) alors qu'il tentait de porter secours à Maximiliano Kosteki, blessé par balles quelques minutes auparavant. Les deux hommes ont succombé à leurs blessures. Une enquête a été ouverte, deux agents de police ont été arrêtés et plusieurs autres mis à pied après la publication, dans tout le pays, de photographies*

celui-ci sera à la source d'un violent mécontentement de la part des secteurs impliqués et de leurs sympathisants. Les discours officiels cherchaient à construire le mythe du *piquetero* ultra-violent, qui ne cherche que le désordre. On cherchait à montrer que certains *piqueteros* portaient, lors de la manifestation, des bâtons et autres objets qui pouvaient être associés à des armes blanches. On affirmait que c'était les *piqueteros* qui avaient attaqué les policiers, obligeant ceux-ci à employer la méthode forte. Mais jamais les *piqueteros* n'ont pu donner aux médias leur version des événements.

C'est avec le double objectif d'attaquer la couverture médiatique et de redorer l'image souillée des *piqueteros* que sera produit par Indymedia Video *Piquete en Puente Pueyrredón*. Le vidéo se constitue de trois principales parties: la première nous présente des images tirées de la couverture médiatique des événements et de leurs retombées; la seconde présente les images tournées par les caméras d'Indymedia au cours de l'événement; la troisième, enfin, nous transporte au cœur d'une *toma*⁴⁶ du MTD Solano, organisation *piquetera* impliquée dans les événements, afin de présenter ses membres dans leur quotidien, sous un angle qui tranche radicalement avec les idées préconçues véhiculées notamment par les médias.

La première partie, qui présente les images médiatiques qu'on a filmées à même une télévision, est marquée par une esthétique fort travaillée. L'image est présentée au ralenti, quelque peu brouillée et comme parasitée d'un bruit d'image. La bande son se compose d'un bruit répétitif et texturé, non-identifiable, auquel sont ajoutés d'autres sons graves et vibrants. Les seuls sons diégétiques sont les voix des différents intervenants, qu'on a légèrement distordues et que l'on perd parfois derrière les sons extra-diégétiques. Au niveau du contenu la première partie se subdivise en deux sections: la première présente les images médiatiques des

montrant nettement l'implication de la police dans cette affaire. Dans « Les défenseurs des droits humains dans les Amériques: «des acteurs essentiels de notre époque» », sur le site d'*Amnesty International*, publié le 10 novembre 2003. Visité le 22 novembre 2007.

<http://www.amnesty.org/fr/library/asset/AMR01/009/2003/fr/dom-AMR010092003fr.html>.

⁴⁶ « Prise de terre ». Il s'agissait pour les organisations de *piqueteros* de prendre possession de terres inoccupées pour y construire un village de fortune pour les familles sans abri.

émissions spéciales traitant de l'événement en direct. Elles se composent de voitures vandalisées, d'autobus incendiés, de séquences d'affrontement. On retrouve également un entretien avec un témoin exposant sa frustration devant l'état de sa voiture et blâmant les journalistes. On présente également différentes conférences de presse officielles, notamment d'une responsable d'un hôpital qui refuse de dévoiler si certains des blessés l'ont été par balle de plomb et celle du Secrétaire à la sécurité qui explique que les policiers qui ont mené l'opération, ont été victimes d'attaques violentes et que des innocents, notamment un chauffeur d'autobus, auraient aussi été violemment attaqués. Ces images se succèdent au rythme dynamique d'une musique électroacoustique. À l'occasion, l'image est ralentie et un zoom effectué sur l'image télévisuelle met l'emphase sur une portion de celle-ci. On multiplie les effets de montage : les images médiatiques se meuvent dans l'écran, se multiplient, et dansent au rythme de la musique. La section suivante s'intéresse aux images des différents programmes consacrés à l'analyse de cet événement dans les jours subséquents débute aussitôt. L'esthétique ici est nettement inspirée du clip. Des séquences tirées de la télévision sont montrées en accéléré tandis que s'ajoutent à la musique en trame sonore des extraits audio. Cette première partie crée par le travail esthétique une forte distanciation entre le spectateur et l'image médiatique qui lui est présentée, parvenant ainsi à traduire la surenchère de la couverture médiatique, la spectacularisation de l'événement, et l'étourdissement qu'elle produit.

Ces deux sections sont séparées par un intermède court mais dont la signification est forte. En trame sonore, la musique se tait pour laisser place seulement à une respiration profonde mais nerveuse, comme si elle appartenait à quelqu'un qui cherche en vain à reprendre son calme. En bande image, nous est présentée au ralenti une séquence où un représentant de la police, au milieu d'une conférence de presse, reçoit un coup de poing au visage. On peut voir dans cette séquence toute la frustration du camp *piquetero* face à un système reposant sur la production d'images, un monde dont il est exclu. Que peut le *piquetero* démuni qui voit le mensonge être édifié en vérité par les spécialistes du spectacle médiatique? Celui-ci a choisi l'unique recours des exclus, la violence de la vengeance personnelle.

Les membres d'*Indymedia*, eux, ont choisi de lutter par l'image. Et c'est à cette lutte que se consacre les deux parties suivantes du film.

La seconde partie nous replonge dans les événements du pont Pueyrredón, mais cette fois plus aucun artifice visuel ou sonore ne nous sépare des événements. Les images ne nous parviennent plus à travers le filtre des médias, mais directement des caméras du réseau *Indymedia*. Contrairement aux images médiatiques, aucun « expert » n'intervient entre le spectateur et les images qui lui sont montrées. On y voit des policiers, tirant à profusion en direction des manifestants qui se replient, d'autres qui frappent du pied des individus couchés par terre. On nous transporte à l'intérieur d'un lieu de travail où règne une grande agitation. Le caméraman demande ce qui se passe, une femme répond, nerveuse : « C'est la répression, nous travaillons ici à la municipalité, et ils sont venus réprimer... tous les gens sont entrés parce que la police voulait les tuer... ils ont été tués par balles »⁴⁷. Visiblement sous le choc, elle interrompt brusquement sa phrase pour demander « où est Silvio? », l'air préoccupé en se frottant nerveusement les mains. Puis devant les bureaux du Parti Communiste, une poignée d'individus refoule un policier en lui criant « Allez-vous en, assassins ». Une femme explique ensuite « C'est un véritable kidnapping, c'était pire que durant la dictature. (...) Ils ont brisé les barreaux, tiré des balles de plomb et lancé du gaz moutarde ». D'autres témoignages sont ajoutés, se mêlant aux images montrant une police lourdement armée et maître des rues et des planchers tachés de sang. Dans cette seconde partie, on cherche à redonner aux événements leur réalité, montrer ce qui se serait véritablement déroulé, non pas à travers les explications de spécialistes médiatiques, mais à travers celles des témoins, croisés au hasard des rues.

La troisième et dernière partie cherche à rétablir une autre réalité, celle de l'intégrité des *piqueteros*. On y présente les extraits d'un entretien réalisé avec Darío Santillán, l'une des deux victimes, réalisé quelques semaines avant son assassinat et dans lequel il parle de la répression, de la situation catastrophique du pays, du mouvement *piquetero*, de l'absence d'une assistance gouvernementale suffisante,

⁴⁷ Il s'agit ici, comme pour tout le paragraphe, de ma traduction.

entre autres thèmes. Ces séquences, où Santillán parle d'une voix douce et paisible, assis directement sur le sol, tranchent radicalement avec les extraits précédents – ceux des médias - où il était dépeint comme un manifestant violent ayant attaqué les forces de l'ordre. Elles permettent en outre de sortir du seul événement, et de le placer dans son contexte, celui de la lutte *piquetera* pour la vie et la dignité. Cette section présente également quelques uns des dessins et peintures de Maximiliano Kosteki, l'autre victime, comme pour montrer, d'une autre façon, qu'un *piquetero* ne se limite pas à un individu masqué confrontant l'ordre établi, mais qu'il est également capable de création, qu'il a davantage « d'épaisseur » que ne le laisse croire l'image médiatique. Les membres d'*Indymedia* se sont également rendus dans une *toma piquetera* du MTD de Solano, afin de montrer la réalité quotidienne de ses habitants. On y voit un village d'une pauvreté extrême, formé d'habitations de fortune, établies en bordure d'un champ de carcasses de voitures. Mais on y voit aussi des gens souriants, des familles attablées et des enfants jouer. On y voit surtout une communauté, se serrant les coudes en des temps difficiles. Ici, un petit groupe s'affaire autour d'un four communautaire à cuire des pains. Plus tard, un membre de la communauté présente fièrement les petits jardins communautaires qui ont été aménagés sur cette terre en friche.

Tous les films de contre-information produits par le mouvement de cinéma militant dans l'après décembre 2001 ne sont pas aussi riches esthétiquement que celui d'*Indymedia Video*. Le travail esthétique de la première partie du vidéo *Piquete en Puente Pueyrredón* tient d'ailleurs davantage de l'exception que de la norme. Nous avons néanmoins choisi de l'analyser puisqu'il met en images toute la problématique de la représentation qui nous intéresse ici. La première partie symbolise l'effet destructeur de l'information massmédiatique, tandis que les deux parties subséquentes présentent le remède proposé par le mouvement de cinéma militant : l'image de contre-information.

Ce que parvient à réaliser *Piquete en Puente Pueyrredón*, mais également les autres films du mouvement de cinéma documentaire, c'est non seulement à formuler

une critique de l'image médiatique télévisuelle, mais également à produire cette « autre image » typique du mouvement documentaire argentin. Mais quelle est-elle cette nouvelle image? En quoi est-elle différente de l'image créée par les médias de masse? Et s'il fallait non pas aborder cette image en tant que contenu informatif, mais plutôt en tant qu'espace à occuper, un espace libéré et donné par ses créateurs à une réalité en manque de représentation?

Contre-information, limites et possibilités

Dans une conférence où il réfléchissait sur l'acte de création, Gilles Deleuze affirmait que « la contre-information n'a jamais suffi à faire quoi que ce soit »⁴⁸. Mais du même souffle, il ajoutait qu'elle n'est pas entièrement vaine non plus :

*La contre-information devient effectivement efficace que quand elle est (...) ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance est lui ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que quand elle devient un acte de résistance.*⁴⁹

On comprend les réserves émises par Deleuze. La contre-information qui ne ferait qu'inverser le signe de l'information ne ferait rien de plus que produire un négatif des *mots d'ordre*, et non les combattre. C'est pour cette raison que Deleuze disait qu'il fallait créer des vacuoles de non-communication⁵⁰, les mots d'ordre empêchant par nature toute création, seule résistance possible au contrôle.

C'est ici que le cinéma documentaire argentin devient intéressant. Il se dit lui-même un cinéma de contre-information, cherchant à donner l'autre version des événements qui touchent l'Argentine, mais n'est-il que cela? Il nous semble que pour comprendre la nature du mouvement, il faut le considérer d'un angle beaucoup plus

⁴⁸ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création », *op.cit.*, page 301.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ « Peut-être la parole, la communication, sont-elles pourries. Elles sont entièrement pénétrées par l'argent : non par accident, mais par nature. Il faut un détournement de la parole. Créer a toujours été autre chose que communiquer. L'important, ce sera peut-être de créer des vacuoles de non-communication, des interrupteurs, pour échapper au contrôle. » Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », *op.cit.*, page 238.

large que celui des seules images-secondes qui se succèdent à l'écran. Il faut plutôt considérer l'expérience cinématographique dans son ensemble; une expérience qui débute lors des réunions des groupes de production où se discutent les projets, qui se poursuit lors du tournage avec le rapport à l'autre, dans les choix esthétiques au moment du montage, et qui se termine nécessairement par la projection de l'œuvre terminée. Considérée dans son ensemble, cette expérience n'a plus rien à voir avec l'information. Au contraire, elle devient pure création d'espace-temps – *une machine de guerre*.

3.6) La « machine de guerre » : créer de l'espace

Il nous semble qu'une simple analyse esthétique de l'image documentaire argentine ne permettrait pas de bien saisir la nature de ce mouvement qui fait ses premiers pas dans les années quatre-vingt-dix et qui prend ses forces autour des événements de décembre 2001, et ce principalement parce qu'il nous semble que les cinéastes argentins, ont moins cherché à *donner une image* de la résistance argentine, que de leur *donner l'image*. C'est pour cette raison que nous souhaitons aborder l'image en tant qu'espace, un lieu ouvert, qui reste toujours à occuper et qui peut se modifier en fonction de ses occupants. Il sera donc ici davantage question d'architecture que d'aménagements intérieurs.

C'est pourquoi nous empruntons à Deleuze son concept de « machine de guerre » qu'il définit ainsi dans *Pourparlers* :

Nous définissons la "machine de guerre" comme un agencement linéaire qui se construit sur des lignes de fuite. En ce sens, la machine de guerre n'a pas du tout pour objet la guerre ; elle a pour objet un espace très spécial, espace lisse, qu'elle compose, occupe et propage⁵¹.

Cet « espace lisse » occupé et propagé par la machine de guerre s'oppose à l'espace strié que compose, occupe et que propage également l'État (voir première

⁵¹ Gilles Deleuze, « Entretien sur *Milles plateaux* », dans *Pourparlers*, *op.cit.*, page 50.

partie), d'où une confrontation permanente, une « guerre » pour de l'espace-temps. C'est ce qu'explique Deleuze dans son entretien avec Toni Negri lorsqu'il définit la machine de guerre comme « une certaine manière d'occuper, de remplir l'espace-temps, ou d'inventer de nouveaux espaces-temps »⁵². Il y proposait deux exemples, les mouvements révolutionnaires – « on ne considère pas suffisamment par exemple comment l'OLP a dû inventer un espace-temps dans le monde arabe » - et les mouvements d'art. Nous voyons bien comment les organisations de *piqueteros* peuvent être considérées comme une telle machine de guerre. Notre argumentation à présent cherchera à démontrer comment le cinéma militant a lui aussi, à sa façon, su se constituer en une telle machine de guerre, a su créer de nouveaux espaces-temps.

Déjà, dans les années quatre-vingt-dix, les quelques vidéos produits par Boedo films et Cine Insurgente regroupaient les éléments esthétiques qui allaient bientôt se généraliser à tout un mouvement de cinéma documentaire. Ils s'opposaient à une certaine tendance du documentaire politique des années quatre-vingt-dix qui tendait à refléter avant tout l'engagement du cinéaste. L'un des films phare de cette nouvelle tendance est certainement *Roger and Me* (1989), du cinéaste américain Michael Moore. Moore utilise les résidents de la petite municipalité de Flint pour dénoncer l'insensibilité de la grande entreprise américaine dans ses choix économiques. Ils y sont dépeints comme les victimes impuissantes de l'insouciance du tout-puissant et inaccessible Roger Smith, PDG de General Motors. Il parvient certainement à faire connaître une situation intolérable, mais face à laquelle le spectateur se retrouve aussi dépourvu et impuissant que les protagonistes. Tous, spectateurs et protagonistes, deviennent les outils de Michael Moore dans un combat de géants l'opposant à Roger Smith, sur un terrain entièrement inaccessible à l'homme moyen.

Le renouveau documentaire en Argentine se fondera sur de toutes autres bases, en symbiose avec l'esprit de cette nouvelle résistance qu'il cherche justement à représenter. Comme nous l'avons vu en première partie, cette résistance s'est installée sur de nouveaux espaces de participation politique empreints d'un profond

⁵² Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », *op.cit.*, page 233.

sentiment égalitaire et démocratique. Les assemblées populaires qui se sont multipliées marquaient toutes ce refus d'un pouvoir institutionnalisé, de même que toute représentation, concentration ou personnalisation du pouvoir de l'assemblée. Les cinéastes aborderont leur art de la même façon. Plus qu'une simple représentation, l'image devenait avant tout un espace de participation politique, un espace de résistance, depuis l'étape de sa création jusqu'à celle de sa projection.

3.6.1) L'image-assemblée

Dès les débuts du mouvement, au moment où les vidéos étaient encore peu nombreux, on pouvait déjà relever une redondance esthétique qui allait bientôt marquer l'ensemble du mouvement : le refus systématique du recours à la voix off⁵³. Les cinéastes se détournaient ainsi d'une pratique fort répandue dans le champ documentaire et rejetaient également un certain cinéma militant didactique comme le faisait notamment le groupe *Cine Liberación* dans les années soixante, où les images servaient surtout à appuyer la narration de Fernando Solanas. Dans les productions militantes des années 90 et 2000, les cinéastes vont surtout chercher à s'effacer afin de laisser l'écran aux protagonistes, et ainsi faire découvrir leur réalité à travers leurs propres commentaires et témoignages. Tout au plus entendra-t-on en voix hors-champ un membre de l'équipe de tournage poser une question à un protagoniste, mais jamais il n'intervient dans le champ visuel ni n'emploie un ton affirmatif.

On pourrait être tenté d'y chercher quelques liens avec le documentaire des années 50 et 60, notamment dans la forme du cinéma-direct et du cinéma-vérité qui également, avaient dans certains cas délaissé la voix-off, ou encore tenté différentes expériences destinées à renforcer l'authenticité du film – celles de Jean Rouch à ce niveau sont bien connues. Mais là s'arrêtent les similarités, car l'omniprésence de la musique et le recours fréquent à la forme du clip éloignent le documentaire militant argentin de cette autre forme de documentaire qui cherchait avant tout à rendre le réel

⁵³ La seule exception que nous ayons relevée est le court métrage « Martín » de Grupo Alavío (2002).

le plus directement possible. Le rejet de la voix off ne pourrait donc s'expliquer par cet objectif de rendre le réel directement.

Si le refus de la voix off ne sert pas cette volonté de réalité, il est toutefois possible d'y voir un positionnement politique clair : en refusant la voix off et le commentaire, c'est du pouvoir du cinéaste sur ses protagonistes auquel on associe parfois le commentaire en voix-off, dont on se détourne. À la manière des assemblées populaires qui essaient au même moment dans toute l'Argentine, rejetant la représentation au profit de la démocratie directe, l'image documentaire cherche à éviter toute concentration du pouvoir, cherchant moins à prendre la parole qu'à créer un lieu ouvert à la discussion.

C'est dans le même esprit qu'on présente toujours une large variété d'intervenants qui d'ailleurs sont rarement identifiés à l'écran. On évite ainsi que ceux-ci soient assimilés aux « spécialistes » que l'on retrouve dans les différents médias, et qui se placent à distance pour analyser les phénomènes sociaux. Du coup, on s'éloigne également de films tels que *La Hora de los Hornos* qui a également recours à toute une brochette de ces spécialistes utilisés dans ce cas-ci pour donner davantage d'assises à la pensée révolutionnaire que veut transmettre le cinéaste. Ceux qui prennent la parole dans les films du cinéma militant contemporain, ce sont ceux-là même qui établissent les *piquetes*, qui n'ont pas été payés depuis des semaines, qui ont perdu leur emploi en raison de la désindustrialisation, qui ont relancé une usine par l'autogestion, etc. Ils prennent la parole en leur nom, en tant que membre militant d'une organisation, mais jamais en tant que représentant de celle-ci.

Il y a dans le cinéma documentaire argentin une volonté affirmée de représenter le collectif. C'était déjà le cas dans les années quatre-vingt. Ce le sera également dans la représentation des événements des 19 et 20 décembre 2001, où les images de Venteveo Video (*La bisagra de la historia*), de ADOC (*Un nuevo cine por un nuevo país*) et de Ojo Obrero (*Argentinazo, comienza la revolución*) se constituent

presque entièrement de mouvements de foules. Les premières minutes de *La bisagra* ne sont autres que la montée de la masse dans l'image : le plan d'ouverture où la caméra se trouve seule au milieu d'une rue déserte est suivi par de nombreuses séquences montrant des groupes en marche, de plus en plus nombreux. Ils convergent dans l'image. Dans leur ensemble, les productions documentent l'histoire d'un peuple et de son auto-mouvement. C'est un cinéma qui redécouvre le collectif à une époque d'individualisme exacerbé, et ce non pas pour servir une idéologie, comme le faisaient les films révolutionnaires passés, mais pour servir la collectivité elle-même, en tant que principe et en tant que réalité. La collectivité ne sert aucune cause qui transcende celle du groupe ainsi filmé. Lorsque Kino Nuestra Lucha filme à l'usine Brukman, il ne filme pas uniquement l'autogestion en tant que concept, mais aussi et surtout un groupe d'individus s'étant organisé et ayant créé de toutes pièces un espace politico-économique à l'intérieur duquel ils ont pu éviter le chômage et l'indigence.

De toute évidence le cinéma documentaire argentin n'est pas un cinéma qui milite *contre* une situation jugée scandaleuse, mais bien *pour* le mouvement social. On peut facilement imaginer comment on aurait pu dénoncer les mesures néolibérales en représentant la misère qui s'emparait d'une portion croissante de la population. Or, on a refusé absolument ce chemin de la victimisation des protagonistes, si souvent arpenté par le documentaire dans le but d'émouvoir le spectateur. On a évité ces images de femmes âgées en pleurs ou de jeunes enfants sous-alimentés et alités à l'hôpital, telles qu'on les retrouve à certains moments dans *Memoria del Saqueo* (Solanas, 2004), qui individualisent les problèmes sociaux, ou nourrissent les clichés. Ce cinéma en est un de groupes en action, en mouvement. Dans les premiers vidéos de Boedo films et de Cine Insurgente, les ouvriers de Somosa, les citoyens de Santiago de Estero et les *piqueteros* de La Mantanza ont ceci en commun qu'ils sont présentés dans une situation de résistance. Certes ils ont perdu leur emploi, se sont appauvris, peinent à nourrir leurs familles, mais il n'y a pas de temps pour l'apitoiement, ni pour les protagonistes, ni pour les spectateurs qui ne verseront aucune larme. D'une certaine façon, il s'agit moins d'un cinéma proprement militant

que d'un cinéma de militants, moins un cinéma de la révolte qu'un cinéma de révoltés. Ce n'est pas un cinéma de l'abstrait, ni même du projet, mais un cinéma de l'action. C'est un cinéma qui s'intéresse moins aux causes des problèmes qui affligent les individus, qu'à leur capacité effective de révolte et de création. C'est donc un cinéma qui documente avant tout non pas l'intolérable, mais la capacité d'action et de création; un cinéma qui documente avant tout le devenir-peuple. Et c'est en cela qu'il se distinguait déjà de l'image de l'Argentine proposée par les grands médias au cours des années quatre-vingt-dix. C'est tout le contraire d'une Argentine résignée et apathique qui est montré; il s'agit d'une Argentine fière, solidaire et prête au combat lorsque nécessaire.

C'est ainsi que les groupes de production documentaire deviennent des espaces de production collective entièrement dédiés à la représentation du collectif, une sorte d'image-assemblée, reprenant les principes qui ont nourri le renouveau politique de la résistance argentine. C'est en cela qu'il est possible de concevoir le mouvement de cinéma militant comme un espace dédié à la résistance, par l'effacement du cinéaste, la volonté constructive de l'image et une représentation qui valorise les protagonistes sans les soumettre à une cause transcendante. Cette situation est le fruit d'une expérience cinématographique particulière, où la distance qui sépare le cinéaste du protagoniste s'estompe rapidement, au point où on en vient parfois à les confondre, où l'on ne sait plus s'il s'agit d'un cinéaste-protagoniste ou d'un protagoniste-cinéaste.

3.6.2) Le cinéaste-protagoniste

El compañero que lleva la cámara es uno más y no necesita pedir permiso cada vez que va a hacer un registro. Es parte del movimiento, una historia contada desde adentro de la organización.⁵⁴

[Le camarade qui porte la caméra n'est qu'un camarade de plus et il n'est pas

⁵⁴ Fabián Pierucci, de Grupo Alavío, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 71.

nécessaire de demander la permission à chaque fois que l'on va réaliser un enregistrement. Il fait partie du mouvement, une histoire racontée de l'intérieur de l'organisation]

Au cours de ces journées de décembre 2001, les caméras se sont retrouvées dans l'action, au milieu des affrontements. Cette distance qui sépare inévitablement le sujet filmant du sujet filmé a été rompue : tous ont crié le même slogan, tous ont respiré le même gaz lacrymogène, tous ont fait face aux mêmes dangers, ont connu les mêmes peurs, et tous, qu'ils soient porteurs d'une caméra ou non, ont festoyé ensemble la petite révolution qui s'était accomplie dans les rues de Buenos Aires. Cette absence de distance, le spectateur en est témoin dans *Argentinazo...* et dans *Por un nuevo cine...* lorsqu'un policier tire directement en direction de la caméra, et dans *La Bisagra* lorsqu'un caméraman au visage ensanglanté passe dans le champ de la caméra, levant le pouce pour montrer que, néanmoins, tout est « OK ». Ces cinéastes cherchant à documenter la résistance argentine s'étaient transformés. Ils étaient tous devenus eux-mêmes des résistants à l'intérieur de ce grand mouvement de résistance qui s'était affirmé en Argentine. On comprend mieux ainsi le rapprochement fait par ADOC entre le « nouveau cinéma » et le « nouveau pays ». Il ne s'agissait pas de faire un nouveau cinéma à propos d'un nouveau pays, non, le nouveau cinéma *était*, lui aussi, le nouveau pays.

Le film *El rostro de la dignidad* d'Alavío est l'un des films les plus diffusés au cours des années 2002-2003. Il s'agit du premier long métrage du groupe, et propose de faire découvrir la réalité de la communauté du MTD de Solano à travers ses assemblées, ses *piqueteros*, en permettant du coup à une multitude d'intervenants différents de livrer leur point de vue sur leur situation. Immédiatement, on est saisi par le rapport particulier qui s'établit entre les protagonistes et le groupe de tournage. En tout temps, jour et nuit, la caméra est intégrée naturellement aux activités de la communauté que ce soit au cours de débats en assemblée, de travaux collectifs, de moments de tension avec les forces de l'ordre ou encore de divertissement. La

caméra est toujours positionnée très près des protagonistes. Lors des séquences d'assemblée en début de film, la caméra est littéralement placée au milieu des gens rassemblés, pivotant sur elle-même pour suivre les débats, tout comme les têtes des gens présents dans la salle. Lorsqu'un jeu est organisé et qu'une équipe forme un cercle fermé pour discuter de la stratégie à adopter, la caméra se retrouve intégrée au caucus. On remarquera également le peu de regards à la caméra que suscite cette « intrusion », comme s'il s'agissait simplement d'un *piquetero*, comme les autres. On retrouve néanmoins certaines séquences où le groupe de tournage assume un rôle plus typiquement documentaire, posant directement la question « Que signifie être *piquetero* » à des petits groupes faisant le guet durant le blocage de route. Malgré cette distance qui est ainsi créée (les rôles de cinéaste vs. protagonistes sont ici assumés), on remarquera encore une fois la position de la caméra, intégrée à même le cercle formé et à la même hauteur que les *piqueteros*, assis sur le sol. On sera également surpris de voir l'entretien prendre fin subitement alors que tous se lèvent pour saluer le passage d'un autre groupe de *piqueteros*, montrant tout le caractère informel que prend cet entretien improvisé.

Concrètement, rien ne semble séparer le camarade qui porte la caméra des autres militants, et ce parce que ce dernier ne fait pas que « prendre des images » :

*Nosotros vamos y filmamos el piquete, pero no es que vamos y lo filmamos de afuera, que pasamos por la vereda y lo filmamos; nosotros vamos al piquete, somos parte de él. Vamos con las organizaciones y si se quedan anoche, nos quedamos con ellos.*⁵⁵

[Nous allons filmer le *piquete*, mais nous ne le filmons pas à distance, nous ne faisons pas que le filmer en passant sur le trottoir; nous allons au *piquete* et nous en faisons partie. Nous allons avec les organisations et s'ils y restent toute la nuit, nous restons avec eux]

Comme l'explique Fabian Pierucci d'Alavío, la rencontre du groupe filmant avec le groupe filmé est avant tout le lieu d'une rencontre entre deux groupes appartenant à une même communauté de résistance :

⁵⁵ « Pocho » de Ojo Obrero, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 62.

*No somos un grupo estrictamente de realización documental. Somos también un grupo de acción directa. Ambas cosas están en el mismo plano. Somos un grupo político y usamos como herramienta las tecnologías que nos permiten narrar en forma audiovisual.*⁵⁶

[Nous ne sommes pas strictement un groupe de réalisation documentaire. Nous sommes également un groupe d'action directe. Les deux vont de pair. Nous sommes un groupe politique et nous utilisons comme outil les technologies qui nous permettent de narrer en format audiovisuel] (F. Pierucci, GA, 70)

On retrouve dans les propos de Pierucci, mais sous une autre forme et dans des conditions bien différentes, cet engagement des cinéastes du troisième cinéma argentin qui partageaient dans leur quotidien la lutte d'organisations révolutionnaires : le péronisme révolutionnaire pour Solanas et Getino, l'ERP pour Gleyzer et Cine de la Base. C'est ce positionnement à la fois politique et physique des cinéastes aux côtés des organisations en lutte, jumelé à la démystification de l'appareil d'enregistrement qui caractérise notre époque, qui crée cette confusion entre le rôle traditionnel de témoin qui est celui du caméraman et celui de protagoniste, généralement réservé à ceux qui se retrouvent devant l'objectif. C'est aussi ce qui leur permet de créer cette image de la résistance *de l'intérieur*, une position « hors-contrôle » que ne peuvent ni ne veulent entrevoir les médias commerciaux.

3.6.3) Le protagoniste-cinéaste

Après décembre 2001 et la mise en mouvement de la résistance, on procédera au sein du mouvement documentaire à différentes expériences visant à donner davantage de contrôle aux protagonistes sur leur image. Les expériences les plus radicales poseront même la question de l'utilité du cinéaste, en tant que spécialiste de l'image, en cette ère où la technologie audiovisuelle est de plus en plus accessible. Et si on en venait à une expérience cinématographique où il n'existe plus d'un côté le cinéaste et de l'autre les protagonistes, mais uniquement un ensemble confus de

⁵⁶ Fabián Pierucci, de Grupo Alavío, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 70.

cinéastes-protagonistes et de protagonistes-cinéastes, devenus indissociables ou interchangeables?

La fabrica es nuestra (Kino - Nuestra Lucha, 2002)

Kino – Nuestra Lucha (KNL) est un collectif vidéo (formé essentiellement des groupes Boedo films et ContraImagen) créé lors de la « Deuxième rencontre nationale des entreprises autogérées » qui s'est déroulée le 7 septembre 2002 dans les locaux de l'entreprise autogérée Brukman (manufacture de vêtements pour homme emblématique du mouvement d'autogestion argentin). À l'instar du périodique imprimé *Nuestra Lucha*, KNL se voulait un organe d'expression médiatique du mouvement d'autogestion :

Con nuestro oficio, el cine y el video, dimos voz a las experiencias de ocupación de fábricas poniendo el acento en Zanón y Brukman, con documentales que hicieron su aporte en la comunicación con otros sectores de la sociedad, tanto a nivel nacional como internacional.⁵⁷

[Par le biais du film et de la vidéo, nous donnons voix aux expériences d'occupation d'usines, en mettant l'accent sur les expériences de la *Zanón et de la Brukman*, avec des documentaires qui ont contribué à la communication avec les autres secteurs de la société, tant au niveau national qu'international]

La fabrica es nuestra est le deuxième d'une série de quatre courts métrages consacrés à la lutte des travailleurs de la Brukman. Le vidéo cherche à reconstituer l'expulsion violente des ouvriers et du saccage des lieux par les forces policières, à l'aube d'un dimanche de novembre 2002, à travers l'expérience des travailleurs qui étaient sur place. Pour y parvenir, les membres de Kino-Nuestra Lucha ont enseigné les rudiments du maniement de la caméra à cinq travailleurs - identifiés comme étant Gladys, Betty, Juan Carlos, Walter et Oscar – qui racontent, caméra à la main, où ils se trouvaient lorsque sont arrivés les policiers, comment ils ont réagi, ce qu'ils ont vu, etc. Ainsi, en ouverture, une voix féminine explique, en filmant la pièce où elle se trouvait : « Il était 6h du matin, quand Walter, un compagnon de travail est venu

⁵⁷ Kino-Nuestra Lucha, « Documento de Kino-Nuestra Lucha ». Sur le site de Boedo Films, section *Debates*. Mis en ligne en avril 2004. Visité le 18 mars 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/kino.htm>

frapper à la porte pour prendre le tour de garde du dimanche... »⁵⁸. Puis la voix d'un homme filmant cette fois les portes grillagées de l'usine, donnant sur la rue Jujuy : « ...à ce moment, j'ai entendu un bruit fort, et trois ou quatre policiers masqués sont entrés directement, avec leur matraque à la main... ». Un autre homme renchérit en filmant une petite table basse faisant office de lit improvisé : « Je me reposais ici (...), je me suis levé car j'ai entendu des bruits, comme si tout tombait, tout se brisait... les voix de gens qui montaient les escaliers en criant. Je me suis levé, j'ai fait ce trajet (il se déplace alors avec la caméra et sort par la porte de la petite pièce où il se trouvait), jusqu'à la fenêtre. J'ai fait ça... », tandis qu'il se dirige vers la fenêtre. Puis un autre raconte à son tour son histoire : « La porte était fermée (il se dirige vers la porte qui était à ce moment ouverte, pour la refermer)... et je vois un groupe de policiers en train d'enfoncer une porte, je me dirige alors vers l'arrière (il se tourne alors avec la caméra et se dirige de l'autre côté de la pièce, vers une fenêtre) je marche, j'ouvre la fenêtre, j'ai regardé du balcon et me suis rendu compte que l'étage était trop haut pour pouvoir sauter ». Il pointe alors, avec la caméra vers le bas, comme pour prouver qu'il lui était impossible effectivement d'envisager une telle fuite sans risquer de graves blessures.

Compañero cineasta piquetero (ENERC-Indymedia, 2002)

Alejandro Ricagno et Claudio Remedi disaient de *Compañero cineasta piquetero* qu'il s'agissait peut-être du seul véritable film *piquetero* qui ait été produit. Il s'agit d'un très court film, 13 minutes, qui nous transporte au cœur d'une *toma* du MTD de la municipalité de Lanus en mars 2002. Au cours d'un tournage dans les environs, un résident de la *toma* avait demandé la permission d'utiliser la caméra du groupe quelques instants. Il s'est ensuite promené durant une demi-heure, filmant spontanément ce qu'il souhaitait montrer de son milieu de vie. Au terme de la journée, au moment de visionner l'enregistrement, le groupe a tant été saisi par

⁵⁸ Il s'agit ici comme pour tout le paragraphe, de ma propre traduction.

l'authenticité du résultat qu'il a décidé de ne pas le retoucher, et de le laisser ainsi, à l'état brut, sans autre montage que celui réalisé lors du tournage.⁵⁹

Le résultat est particulier. L'image est filmée sans gêne, sans cette distance qui sépare généralement le cinéaste, même habité de la meilleure volonté, du sujet qu'il filme et auquel il est étranger. Cette image est par ailleurs souvent imparfaite – surexposition, instabilité, traces permanentes dans l'objectif de la caméra – et montre bien l'inexpérience du *piqueteros* dans le maniement de la caméra. De façon inhabituelle, on retrouve dans ce film la présence d'une voix off, mais il s'agit de celle du *piqueteros*, qui livre spontanément ses commentaires sur les images qu'il nous présente. Parfois les commentaires prennent la forme d'explications, comme lorsqu'il précise en montrant une section de la *toma* qu'il s'agit de la première portion occupée, ou la forme d'opinions, comme lorsqu'il montre les deux camions de police stationnés devant la *toma* et commente sur un ton grave : « Estos, la policía, los que te lastiman, te pegan... te pegan si cesar. Los que reprimen a la Plaza de Mayo... sin saber porque, ni a quienes... » [Eux, la police, ceux qui te font mal, te frappent... te frappent sans cesse. Ceux qui ont réprimé les manifestations de la Plaza de Mayo... sans savoir pourquoi, ni qui ils réprimaient ainsi...], ou encore prennent une tournure plus personnelle, lorsqu'il montre les terres boueuses sur lesquelles sont établies les maisons de fortune : « Asi es, la pobre vida de un pobre, y de un testigo. Este, este es un triste barrio » [C'est ainsi, la triste vie d'un pauvre, et d'un témoin. Ceci, ceci, est un triste lieu].

Compañero cineasta piquetero est le produit d'un accident, d'un hasard de parcours. N'eût été de la décision des membres d'Indymedia de s'effacer complètement – l'intention première était d'intégrer certaines de ces images à un autre projet du groupe - le tout premier film véritablement *piquetero* n'aurait jamais vu le jour. Aussi est-ce peut-être pourquoi il s'en dégage une telle impression

⁵⁹ C'est Rodrigo Paz, membre d'Indymedia, qui raconte l'histoire dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 64.

d'authenticité. Néanmoins, l'expérience aura laissé Rodrigo Paz, membre de Indymedia, pensif:

*Esto es revelator. Para nosotros fue terrible, porque nos preguntábamos: ¿qué hacíamos filmando documentales, entonces, sobre esa gente? ¿Quiénes tienen que hacer estos documentales?*⁶⁰

[Ceci est révélateur. Pour nous, ce fut terrible, parce que nous demandions: que faisons-nous là alors, nous, en train de filmer des documentaires sur ces gens? Qui sont ceux qui doivent réaliser ces documentaires?].

Les quelques exemples cités précédemment témoignent bien de cette tendance du mouvement documentaire à impliquer les protagonistes dans la production de leur propre image, mais aussi des mouvements sociaux et politiques à intégrer les cinéastes à leur quotidien. Cette situation est pour nous révélatrice des conditions propres aux sociétés massmédiatisées, où la représentation d'une réalité peut devenir plus importante que cette réalité elle-même. L'épisode du pont Pueyrredón démontre bien l'ampleur du problème auquel sont confrontées les organisations de résistance. Si elles peuvent toujours chercher à prendre le contrôle des rues, le contrôle sur l'image médiatique leur échappe complètement. Aussi est-il possible de voir dans le mouvement de cinéma militant moins un cinéma sur la résistance argentine qu'une volonté d'autogestion de l'image par celle-ci. C'est ainsi qu'il est possible de comprendre cette forme d'hybridation entre les groupes filmants et groupes cinéastes. Aussi, Rodrigo Paz avait-il raison de demander « qui sont ceux qui doivent réaliser ces documentaires »? De toute évidence, ce n'est pas du cinéaste en tant que spécialiste de la prise d'image et/ou du montage, dont on avait besoin; ce dont on avait besoin, c'est avant tout de l'appareil. C'est par lui, parce qu'il se retrouve de son côté, qu'il devient possible pour la résistance de constater sa propre existence, de se la confirmer. C'est là tout le sens de *Compañero cineasta piquetero*.

Aussi l'appareil devient-il moins la limite entre deux mondes, celui des filmants et celui des filmés, que le pont qui les lie. Dans *El rostro de la dignidad*, le

⁶⁰ *Ibid*, page 65.

filmant devient protagoniste lorsque, lors d'un attroupement de *piquetros* autour d'une voiture de police, il cherche lui-même à arracher des mains d'un policier la feuille qu'il tient entre ses mains et qui contient des informations qu'il refuse de dévoiler. Dans *La fabrica es nuestra*, le protagoniste devient filmant lorsqu'il empoigne la caméra pour témoigner plus directement de son expérience. Qui est devant, qui est derrière la caméra? Cela importe peu, pourvu qu'elle soit là.

Ce désir de l'appareil n'est pas une nouveauté propre au cinéma documentaire argentin mais plutôt un trait de l'époque. Comme le remarquait Michèle Garneau dans un article sur le cinéma iranien, « ce n'est plus tant le cinéaste qui, dans le cinéma politique contemporain « cherche le peuple » que le peuple qui cherche le cinéma »⁶¹. Mais si les organisations de résistance argentine cherchent le cinéma, cherchent l'appareil, ce n'est pas pour pouvoir intégrer « le spectacle » produit par les caméras des médias télévisés, mais parce qu'on lui reconnaît une utilité politique immédiate. D'une certaine façon, il s'agit moins d'un désir de l'appareil, au sens où il évoquerait le fantasme d'un individu de s'exposer devant tous - les travailleurs de la Brukman n'hésitent d'ailleurs pas à passer derrière la caméra, pour mieux témoigner de leur réalité politique - que d'un besoin immédiatement politique, parce qu'il confirme l'existence de la résistance, il a valeur de témoignage, de preuve. C'est en s'exposant à l'appareil qu'on devient *réellement* militant, mais, dans le cas argentin tout le moins, c'est tout autant en le maniant. Par l'appareil, c'est toute une communauté dédiée à la résistance qui se *sent* vivre et, autour de l'appareil, c'est tout un espace dédié à la résistance qui se déploie.

Mais si on accorde à l'appareil un tel rôle, c'est avant tout parce qu'il incarne la possibilité d'être vu et entendu. Lorsque, à deux reprises, des *piqueteros* s'approchent de la caméra pour montrer leurs blessures causées par les balles de caoutchouc tirées par les policiers dans *La tierra es nuestra* (2003) d'Indymedia, c'est aux spectateurs potentiels qu'ils s'adressent à travers la lentille de la caméra.

⁶¹ Michèle Garneau, « cinéma, communauté, appareil, réflexion à partir de Close-up d'Abbas Kiarostami et *Salaam Cinema* de Moshen Makhmalbaf », dans *Appareil et intermédialités*, (Dir, Déotte, Froger, Mariniello), Paris, l'Harmattan, 2007, page 81.

Or, si nous avons établi que l'expérience relationnelle propre au documentaire politique argentin permet de déployer un espace où une communauté de résistance se sent vivre, qu'en reste-t-il à l'étape suivant, lorsque tout n'est plus qu'images, et qu'elles s'offrent aux spectateurs? De quelle façon le cinéma peut-il combler les espoirs politiques qui sont placés en lui? Si l'appareil permet aux filmants et aux filmés de se reconnaître comme militants, l'image peut-elle en faire autant avec le spectateur?

3.6.4) Projection d'espace

Comme nous l'avons vu précédemment, le troisième cinéma, dans sa volonté de redéfinir le cinéma sur des bases échappant à la logique marchande, avait eu recours à des réseaux qui devaient assurer la distribution clandestine du matériel. On avait libéré le film des salles de cinéma en multipliant les projections gratuites dans des lieux improvisés : les bureaux de syndicats, universités, salles communautaires, voire les maisons privées devenaient les lieux d'accueil l'appareil de projection, devenu « une arme capable de lancer 24 photographies à la seconde »⁶². C'était là où le troisième cinéma devenait véritablement efficace, en transformant ces lieux ordinaires en foyers révolutionnaires. Par le film, les esprits s'éveillaient, les spectateurs se transportaient dans un univers qui n'était plus celui de la répression, mais celui de la révolution. Par le film, les spectateurs devenaient acteurs et se manifestaient dans les débats qui devaient nécessairement suivre les projections.

Bien sûr, et nous nous répétons, le contexte des années 1990-2000 est fort différent de celui des années 1960-70. Cette répression violente et intimidante qu'exerçaient les organisations paramilitaires n'existe plus. Pas plus d'ailleurs que n'existe le péronisme révolutionnaire comme alternative politique, ou la guérilla comme moyen de lutte légitime. Aussi le contenu, le propos des films, s'est-il considérablement transformé. Nous avons vu que la forme très didactique que

⁶² Fernando Solanas et Octavio Getino. « Vers un troisième cinéma », *op.cit.*, page 108.

prenait le troisième cinéma, notamment par l'emploi de la voix off et le recours aux « spécialistes », a été délaissée par la nouvelle génération de cinéastes militants. On ne fait plus du cinéma pour l'avenir, dans la perspective d'une révolution, mais pour le quotidien et ses luttes concrètes et ponctuelles.

Mais malgré ces différences, cette transformation d'espace par la projection qui caractérisait le troisième cinéma sera reprise par la nouvelle génération. On réappliquera le principe que prônait déjà Fernando Birri et selon lequel un film devait « commencer dans la réalité et terminer dans la réalité »⁶³. À nouveau, le collectif de production prendra en charge la distribution du matériel et l'organisation de projections, dans un contexte politique et technologique facilitant bien sûr grandement les opérations. L'objectif est que les images circulent, et tous les moyens seront employés pour y parvenir. Nous avons déjà vu que certains vont avoir recours à Internet pour ainsi s'assurer que tous aient accès à leur production. Venteveo Video va aller jusqu'à introduire au milieu de son vidéo *La bisagra de la Historia*, et non sans un brin d'humour, une longue séquence donnant les instructions à suivre pour produire des copies du film à l'aide d'un magnétoscope, de façon à assurer son auto-distribution à grande échelle. Certains vont approcher les salles indépendantes, comme le cinéma Cosmos, pour y présenter leurs productions. Le cinéma va aussi prendre d'assaut les places publiques, notamment les parcs. Il prendra une place importante à l'intérieur de l'événement *Arte y confección*, qui s'est tenu devant la Brukman en 2003, et par lequel on voulait soutenir les travailleurs de l'usine autogérée après que ceux-ci en eurent été expulsés. Les salles communautaires, les bibliothèques, les salles d'université, les usines vont redevenir les lieux d'accueil d'un cinéma résolument politique. À nouveau également, les visionnements vont systématiquement être suivis de débats⁶⁴.

⁶³ C'est Natalia Vinelli qui parle de ce principe dans « Pequeña historia del grupo Cine Insurgente », sur le site de Cine Insurgente, <http://www.cineinsurgente.org/pequenahistoria.htm>, Visité le 10 mai 2007.

⁶⁴ On peut d'ailleurs lire sur la pochette du DVD *Argentinazo, coienza la revolución* de Ojo Obrero: « Duración : 19 m. (más el tiempo que el debate amerita) » [Durée : 19 minutes (plus la temps que mérite le débat)].

C'est ainsi que l'on s'assurait que le film remplisse la promesse de l'appareil: c'est-à-dire que la réalité politique qu'il avait enregistré soit vu. Celia Martínez, une travailleuse de la Brukman et protagoniste du vidéo *Obreras sin patrón* de Kino Nuestra Lucha, explique ici toute l'importance de cette étape cruciale du processus cinématographique:

*Yo vivo en Claypole, un día estaban pasando Obreras sin patrón, y me invitaron para que vaya a verla a un comedor del barrio. Eso te llena, te emociona mucho, porque te das cuenta de que la gente está.*⁶⁵

[Je vis à Claypole, un jour ils présentaient *Obreras sin patrón* et m'ont invitée à le visionner dans une cafétéria du quartier. Ceci est très touchant, parce que tu te rends compte que les gens sont présents.]

Et si Celia Martínez est à ce point touchée, c'est parce qu'elle sait que cette présence n'est pas neutre. Le théoricien du cinéma Tahar Chikhaoui proposait que dans le contexte actuel, le chemin parcouru par l'individu pour se rendre à un lieu de projection est une forme d'aventure: « comparé au chemin qu'on ne fait pas pour regarder la télévision, celui qu'on parcourt quand on va au cinéma (...) apparaît aujourd'hui comme une aventure »⁶⁶. Dans le contexte du cinéma militant argentin, cette aventure prend la forme immédiate d'un engagement politique. Car le spectateur n'ignore pas la nature du film qu'il se rend voir⁶⁷, et s'il se déplace vers la salle de projection improvisée, c'est déjà une forme d'engagement politique aux côtés des organisations de résistance qu'il manifeste, ou du moins s'ouvre-t-il à elles, fait-il un pas vers elles. C'est en ce sens que Celia Martínez était touchée par la présence des spectateurs présents à la projection: parce qu'ils n'étaient pas là par hasard. Leur présence était avant tout un geste politique. La projection est pour les spectateurs du cinéma militant une occasion d'occuper l'espace, d'affirmer un soutien à une cause. D'une certaine façon, lors de la projection, on peut croire que ce sont moins les protagonistes qui se donnent à voir que les spectateurs eux-mêmes qui s'affichent,

⁶⁵ Celia Martínez, dans De la Puente et Russo, *op.cit.*, page 159.

⁶⁶ Tahar Chikhaoui. « Le cinéma, altérité plurielle », dans *Quaderns de la Mediterrània*, no. 10, page 236.

⁶⁷ Outre les titres de films tous aussi évocateurs que le nom des groupes de production, les lieux inhabituels dans lesquels sont projetés les films nous permettent effectivement de poser l'hypothèse que le spectateur est pleinement conscient de la nature du film ou vidéo qu'il se rend visionner.

comme pour témoigner de leur solidarité : « nous sommes présents, *avec vous* ». Avant même le début de la projection, le spectateur a rejoint les filmants et les filmés, il est déjà devenu, lui aussi, militant.

Tahar Chikhaoui ajoute toutefois que « la salle n'est pas le terme du voyage (...), elle est le lieu de transport vers un ailleurs partagé »⁶⁸. C'est que le cinéma est le lieu d'un autre type d'engagement du spectateur, celui de jouer le jeu du cinéma, c'est-à-dire de croire à son illusion et de se laisser porter par elle. C'est également ce dont parlait Jean-Louis Comolli lorsqu'il interprétait la très connue phrase de Michel, un des protagonistes du film de Nicolas Philibert *La moindre des choses* (1996), « ici nous sommes entre nous, mais vous aussi, vous êtes entre-nous »; « entre nous », parce que, comme le propose Comolli, « le spectateur est des deux côtés (...), dans la salle et sur l'écran, il est lui-même corps imaginaire errant en projection parmi les corps filmés et projetés sur l'écran de la salle »⁶⁹. La proximité de la caméra des cinéastes militants argentins, sa capacité à entrer sans malaise dans l'intimité des filmés – *El rostro de la dignidad* d'Alavió en est un bel exemple – prend la forme d'une telle invitation pour le spectateur à être, lui aussi, « entre nous ». Tel est le « lieu de transport », le « devenir Autre » du spectateur. Par le visionnement, non seulement le spectateur manifeste son appui à la résistance, mais il la rejoint. Il est avec elle sur l'écran tout comme elle est avec lui dans la salle. C'est également ce qui se produisait à l'époque du troisième cinéma, lorsque Solanas et Getino observaient que pendant le film, le spectateur se transformait en acteur et qu'il participait, une fois le film terminé, avec ardeur aux débats. Par le film, il devenait révolutionnaire. Quand à « l'ailleurs partagé », la véritable destination du cinéma militant argentin, il s'incarne dans cette formidable énergie qui, au lendemain de décembre 2001, rendait tout possible; il est le « nouveau pays »; il est le devenir peuple. Ainsi, loin de constituer une frontière entre l'espace construit par les filmants et les filmés et le monde des spectateurs, la projection prend la forme d'une « projection d'espace » au sens où cet espace construit par les filmants et les filmés

⁶⁸ *Ibid*

⁶⁹ Jean-Louis Comolli, « Entre nous: *La moindre des choses* de Nicolas Philibert », dans *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, page 639.

est projeté sur un écran, mais aussi au sens où il est re-projeté, depuis l'écran, vers la salle.

Si, comme nous l'avons vu en seconde partie, l'image télévisuelle isole, l'image documentaire est toute collective : elle filme la collectivité en tant que groupes solidaires en action, la crée par le tournage dans la relation filmant-filmé, et la propage par la projection. Tout au contraire de cette image télévisuelle qui produit et reproduit une société dépolitisée, celle documentaire assure non seulement la représentation du politique, mais le génère. En ce sens, malgré les profondes différences qui séparent l'époque des *piqueteros* de celle des guérillas, le nouveau cinéma militant argentin s'inscrit en continuité directe avec celui que pratiquaient Solanas et Gleyzer trente ans plus tôt. Bien plus qu'un cinéma de contre-information, le cinéma militant argentin devient une formidable « machine de guerre », qui compose, occupe et propage un espace-temps qui non seulement résiste au contrôle, mais le combat.

3.6.5) Cinéma documentaire et communauté

Cette approche relationnelle du cinéma ouvrant sur la communauté a déjà été empruntée par Marion Froger dans une thèse récente sur le cinéma documentaire québécois des années 1960-70, *Le documentaire à l'épreuve de la communauté*⁷⁰. Pour développer sa réflexion, Froger partait de l'hypothèse qu'il existait au sein de la société québécoise le désir d'un lien⁷¹, l'envie d'un monde commun, d'une expérience commune « que ne peuvent offrir ni les constructions institutionnelles de la

⁷⁰ Marion Froger. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone à l'Office national du film du Canada*. Thèse de doctorat en Littérature comparée. Université de Montréal. 2006.

⁷¹ Ou, à tout le moins, existe-t-il une « sensibilité au lien » qui devient un point de rencontre ; une rencontre qui n'a pas d'horizon d'attente, et ne repose pas sur l'existence de modèles cinématographiques et de normes sociales à reproduire ou à transgresser. Marion Froger, *op.cit.*, page 288.

communauté, ni le jeu ordinaire des rapports sociaux »⁷². Ce désir pour un lien nouveau, qui ne soit pas prescrit par la logique de la société marchande, ne demanderait donc qu'à être comblé. Le cinéma documentaire, par l'expérience relationnelle qu'il crée, pourrait devenir le lieu et l'occasion d'un tel lien. Froger propose que le « rapport de don » qui peut s'établir entre le protagoniste et le cinéaste relève de ce besoin pour un « autre lien », un type de lien auquel serait également sensible le spectateur :

*Les cinéastes, mais aussi les personnes filmées et les spectateurs sont motivés par l'idée d'un monde commun, ou plutôt par l'expérience commune que ne peuvent leur offrir ni les constructions institutionnelles de la communauté, ni le jeu ordinaire des rapports sociaux dans les milieux professionnels ou de proximité.*⁷³

Le spectateur chercherait moins la représentation visuelle de la communauté à laquelle il croit appartenir que la trace d'une pratique de sociabilité « qui instaure un monde relationnel à part, dont le mode de fonctionnement – collaboratif et collectif – s'oppose au mode de fonctionnement des autres milieux »⁷⁴, qu'il recherche, ou désire. C'est de cette façon que selon Froger, le cinéma documentaire pouvait, s'il reposait sur une relation basée sur le don, contribuer à construire la communauté dans un Québec alors en quête identitaire.

Bien sûr, la situation du Québec des années 60 est fort différente de celle de l'Argentine des années 2000, mais l'approche proposée par Froger n'est pas exclusive à la situation québécoise :

*Ce cinéma « communautaire » est-il propre au contexte québécois? Certes, le contexte québécois favorise son épanouissement (...). Mais l'essentiel n'est pas là. Il est en fait possible d'isoler l'enjeu communautaire dans toutes sortes de productions audiovisuelles, à partir des remarques rassemblées ici sur les modes de production, de réception et surtout sur leur manifestation.*⁷⁵

⁷² *Ibid*, page 114.

⁷³ *Idem*

⁷⁴ *Ibid*, page 119.

⁷⁵ *Ibid*, page 307.

Notre analyse du cinéma argentin semble effectivement confirmer l'hypothèse de Froger. Malgré les profondes différences contextuelles – notons simplement qu'alors que le Québec traversait une période de transformations lentes et progressives, l'Argentine est au cœur de rapides et profonds bouleversements – l'enjeu relationnel particulier du documentaire militant argentin participe de la même façon à la construction d'une communauté basée sur des valeurs de collectivité. Si le don, en tant que fondement de l'enjeu relationnel ne semble pas s'appliquer au cinéma militant argentin⁷⁶, il ne fait aucun doute que le désir pour un nouveau type de lien libéré des valeurs promues par les systèmes sociaux basés sur le capitalisme se manifeste à toutes les étapes de l'enjeu relationnel. C'est là toute la différence que nous avons établie entre la caméra des médias commerciaux et celle des groupes vidéos militants. Le lien proposé par la première est profondément ancré dans la logique marchande, c'est-à-dire que le protagoniste doit d'abord « se vendre » pour que la caméra « achète ». Nous revenons ici à la question de l'incontournable esthétisation du politique dont parlait Casullo (voir partie II). Ce qui a fait le succès du mouvement de cinéma documentaire, c'est précisément qu'il proposait un autre type de lien, celui-là fraternel, solidaire. Un type de lien similaire à celui sur lequel s'étaient fondés les mouvements *piqueteros*, et qui essaimait un peu partout dans cette Argentine en éveil. Nous avons aussi vu que ce type de lien se reproduit à l'étape suivante, celle de la réception. Là où le spectateur télévisuel est avant tout un consommateur d'images qui lui sont livrées à domicile, le spectateur du cinéma documentaire démontre déjà tout son désir pour un autre type de lien par sa décision de « s'aventurer » jusqu'au lieu de projection.

L'espace-temps créé par le cinéma documentaire argentin en est avant tout un de rencontres. Rencontres entre cinéastes, entre les cinéastes et les protagonistes, entre le cinéaste et les spectateurs, et entre les protagonistes et les spectateurs. Mais la particularité de cet espace-temps tient à la nature des liens qui s'y établissent. À

⁷⁶ Il n'y a effectivement pas lieu de parler de « don » au sens où l'entend Froger en ce qui concerne le cinéma militant argentin. Nous proposerions plutôt l'idée de « partage », au sens où dans la relation filmant-filmé, tout est partagé : l'espace et les idées, certes, mais aussi les rôles et même la caméra.

travers la production d'une image de contre-information, c'est tout un modèle de société différent qui se crée, en profonde rupture avec le modèle dominant des sociétés capitalistes. Il s'agit d'un espace basé sur la réalité des rapports humains, qui ouvre sur la possibilité d'une communauté effectivement résistante.

CONCLUSION

Alors que nous écrivons ces lignes qui concluent le présent mémoire, sept ans nous séparent déjà des événements de décembre 2001 et de cette formidable frénésie qui s'est emparée d'une part considérable de la société argentine. Plusieurs ont cherché à relativiser la signification de cet événement et ont mis en doute les observateurs plus enthousiastes qui espéraient voir dans les différents mouvements sociaux la genèse d'un nouvel ordre social, d'un nouveau pays. L'histoire, bien que toute récente, a sans doute davantage donné raison aux sceptiques. Le mouvement des assemblées de quartier s'est rapidement essoufflé, et si celles-ci n'ont pas complètement disparues, leur importance est aujourd'hui très marginale. Les mouvements *piqueteros*, symbole de la résistance au néolibéralisme, ont également perdu beaucoup de leur dynamisme, la reprise économique qui s'est amorcée en 2003 ayant permis à plusieurs chômeurs de retrouver un emploi. Une large partie de ces organisations s'est institutionnalisée grâce aux subsides versés par le président Néstor Kirchner qui y a trouvé une clientèle politique fidèle et efficace¹. D'autres organisations *piqueteros* sont quant à elle demeurées dans la résistance, mais cet acharnement a, dans bien des cas, provoqué l'irritation de la majorité qui souhaitait ardemment tourner la page sur l'époque de crise. Le plus grand réseau de troc de l'ère moderne qui bénéficiait à plus de 5 millions d'Argentins au plus fort de la crise, a également décru rapidement avec le retour de la prospérité. La levée des « lois d'impunité » et le jugement des militaires permis par Néstor Kirchner a marqué la fin d'un des combats majeurs mené par certaines organisations militant pour les droits humains. Considérée globalement, la société argentine semble s'être considérablement démobilisée. De toutes les créations politiques de la crise, c'est

¹ Dans la très récente crise politique entre le gouvernement et les producteurs agricoles, connue comme « *la crisis del campo* », ceux qu'on appelle désormais les *Piqueteros K* (partisans des Kirchner) ont multiplié les manifestations favorables à la présidente Kristina Kirchner. Pendant ce temps, les producteurs agricoles multipliaient les *piquetes* en guise de protestation. Pendant que des deux côtés on organisait des manifestations monstres pour démontrer qu'ils avaient l'appui du « vrai peuple », d'autres organisations manifestaient aussi, mais en plus petit nombre, cherchant à démontrer que le vrai peuple n'est ni avec le gouvernement, ni avec les producteurs, mais dans la rue.

peut-être le mouvement des usines autogérées qui a le mieux survécu à la reprise économique, bien que le mouvement ait perdu beaucoup de son élan.

Aussi est-il possible de penser que la résistance argentine aura surtout été le fait d'une terrible crise économique, qu'elle fut avant tout le produit de la pauvreté, et que conséquemment, l'inévitable retour à la prospérité allait marquer la fin de ce qui n'aura été qu'une *résistance de survie*. Il est également possible de voir dans l'Argentine du tournant des années 1990 moins une société de contrôle qu'une société où se perd tout contrôle. Le contrôle, Deleuze l'associait à l'endettement lorsqu'il disait que « l'homme enfermé » devient « l'homme endetté ». Mais la faillite et l'indigence à large échelle n'ont eux, rien à voir avec le contrôle et tout à voir avec le désordre. Néanmoins, conclure que la société de contrôle était étrangère à l'Argentine serait erroné. Comme nous l'avons vu, toutes les structures permettant le contrôle étaient en place (notamment disparition des espaces d'enfermement et montée de la communication comme mode de régulation sociale). Le problème, ce fut justement que les troubles économiques, causés en partie par la classe politique au pouvoir, ont privé une large, trop large partie de la population de cette possibilité d'être contrôlé. D'ailleurs, il est significatif que les classes moyennes argentines n'aient vraiment intégré le mouvement de contestation qu'au moment où leur liberté de consommation a été limitée par le *corralito*, cette mesure gouvernementale restreignant les retraits bancaires. C'est ainsi que les *cacerolazos* de décembre 2001 peuvent être perçus non pas comme une forme de résistance au contrôle, mais comme une volonté d'en finir avec l'absence de contrôle, comme un appel désespéré au contrôle.

L'image politique de la restauration du contrôle, ce sera Néstor Kirchner, qui profitera largement de la stabilisation de l'économie. Depuis 2003, le taux de croissance se situe autour de 9%, le chômage est redescendu sous la barre des 10%, et le salaire net augmente de façon continue². Aussi est-ce peu surprenant que les

² Il semble toutefois que cela pourrait changer pour l'année 2008 en raison d'une menace hyperinflationniste. C'était du moins la conclusion qu'on tirait des chiffres du premier trimestre dans un article du Figaro du 29 avril 2008 intitulé « L'Argentine menacée d'hyperinflation ».

créations politiques née de la crise économique aient perdu de leur élan, lorsqu'elles ne sont pas purement et simplement disparues. La principale revendication des *piqueteros*, depuis leur apparition, était avant tout du travail, et une forme de soutien économique aux familles affectées par le chômage. Ils auront obtenu les deux, sous Kirschner. Le succès du réseau de troc reposait avant tout sur l'absence de liquidités en raison de l'hyperinflation. La stabilisation des prix depuis 2003 lui a donc été fatale. Le mouvement des usines autogérées a survécu, bien sûr, puisqu'il est intégré à l'économie de marché, mais le bon fonctionnement de l'économie et la hausse des salaires a mis un frein à son expansion. Quant aux assemblées de quartier, elles se sont tout simplement essouffées, comme le politique s'efface nécessairement sous le contrôle.

Est-ce à dire qu'il ne s'est finalement rien passé en Argentine? Évidemment non. L'événement retombe, disait Deleuze, presque toujours négativement dans l'histoire. Tout comme lui concluait que « Mai 68 n'a pas eu lieu », nous pourrions conclure que « Décembre 2001 n'a pas eu lieu ». Or, ce n'est pas ce chemin que nous avons choisi d'emprunter. Nous ne voulions pas tant passer le long de l'événement, « en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement »³, que nous installer en lui et nous immerger dans toute sa puissance, pour partager avec la résistance argentine ce moment où tout devient possible. Si d'un point de vue macroscopique et historique la résistance aura surtout mené au consolidation du contrôle et à la montée du Kirschnerisme, c'était, dans le temps propre à l'événement, véritablement une révolution qui s'opérait; tout devenait possible. Et c'est cette révolution-là qu'a nourrie de ses images le mouvement de cinéma militant argentin.

D'ailleurs, entre toutes, c'est sans doute ce mouvement documentaire qui aura constitué la machine de guerre la plus puissante, la résistance la plus efficace au contrôle. En optant pour l'organisation collective, ils se sont placés sur un temps autre que celui de l'économie, un temps résolument politique. De là, ils ont créé un

³ Gilles Deleuze « Contrôle et devenir », *op.cit.*, page 231.

espace, l'ont habité et y ont convié toutes les forces de résistance à partager ce même temps. Dans l'image, mais surtout par l'image, c'est tout un espace-temps hors-contrôle qui s'affirmait, se reconnaissait et prenait de l'expansion.

Si à un certain moment on a pu croire à la mort d'un cinéma militant en tant qu'outil politique pour la lutte des peuples, c'est qu'on le limitait à son rôle de véhicule d'idéologies. C'est qu'on ne voyait pas autre chose en lui qu'un média communicant de la contre-information, là où, de toute façon, il n'a jamais été efficace. Or, nous avons vu que déjà au tournant des années soixante, le film lui-même n'apparaissait aux yeux de Solanas et Getino que comme un prétexte, que sa principale utilité était la libération d'un espace, le temps d'une discussion, d'un débat. Il construisait déjà de l'espace-temps, un rare lieu où pouvait exister une communauté de résistance en ces temps de répression violente. En ce sens, la nouvelle génération n'a rien inventé et elle a toute les raisons de revendiquer l'héritage des cinéastes révolutionnaires qui l'ont précédée. Certes elle a vidé l'image de son didactisme et a éliminé toute idéologie, mais c'était là en droite ligne avec ce que prônaient déjà Solanas et Getino lorsqu'ils insistaient sur la nécessité pour toute œuvre de prendre naissance dans la réalité sociale du moment. La réussite des cinéastes des années 1990, ça aura été de ne pas reprendre cette image qui appartenait pas au passé, mais d'en réinventer une bien ancrée dans la réalité de l'Argentine des années 1990. Et par elle, ils sont parvenus à transformer, une autre fois, le cinéma en une puissante machine de guerre, à créer, encore une fois, de l'espace-temps dédié à la résistance.

D'ailleurs, on peut penser que de toutes les créations politiques de la crise, le mouvement de cinéma militant est celle qui survit le mieux à la reprise économique, et à la consolidation du contrôle, bien qu'il se soit quelque peu modifié. Les grands collectifs tels que *Kino-Nuestra Lucha* et *Argentina Arde* ont simplement cessé leurs activités (dans le cas de KNL) ou se sont sabordés en raison de dissensions internes (dans le cas de AA). Boedo films, le premier à avoir braqué ses caméras sur des travailleurs victimes de la désindustrialisation au début des années 90 n'a produit aucun film depuis *Cuatro Estación*, un court métrage de 18 minutes produit en 2004.

Toutefois, Alavío est toujours aussi actif. Sa télévision communautaire sur Internet, *ágora TV*, ne cesse de grandir et il est toujours possible de rencontrer et discuter politique et cinéma avec Fabián Pierucci, membre du collectif, au kiosque du groupe les dimanches à la foire de San Telmo. La DOCA, organisation visant à promouvoir les intérêts du cinéma documentaire en Argentine, poursuit ses opérations et s'est constituée comme un interlocuteur crédible avec l'INCAA (*Instituto Nacional de Comunicación y Arte Audiovisual*). Lors d'un récent séjour en Argentine, nous avons d'ailleurs pu participer à une mobilisation de cet organisme avec projection publique pour la libération d'une cinéaste documentaire chilienne, Elena Varela, emprisonnée par son gouvernement durant le tournage d'un documentaire sur le combat des *Mapuches* au Chili. La DOCA a également organisé entre le 23 octobre et le 5 novembre de cette année (2008) son 2^e grand festival du film documentaire à Buenos Aires. Au total, environ 150 courts, moyens et longs métrages, pour la plupart produits au cours des années 2000⁴, témoignent de toute la vitalité du mouvement. Y figurait notamment la toute dernière production de Cine Insurgente, *Las penas son de nosotros* (2008), où le groupe reprend la même formule qui a fait son succès (évidemment, il est question ici de succès politique, et non économique), pour soutenir une lutte populaire cette fois non plus argentine, mais uruguayenne. Néanmoins, si les productions sont nombreuses, le mouvement souffre de la démobilisation populaire et du calme relatif qui règne à présent en Argentine. L'espace strié de la société de contrôle regagne peu à peu son terrain aux dépens de l'espace lisse qu'ont construit et que cherchent toujours à construire les cinéastes militants. Au moment où les modes de régulation du contrôle reprennent toute leur efficacité, c'est un tout autre défi auquel ils doivent faire face.

Notre étude a également permis d'entrevoir les nouvelles possibilités qu'offrent les avancées technologiques, qui ne cessent simplifier la prise d'image et sa diffusion. Si déjà Solanas et Getino observaient que les développements techniques des années soixante avaient « servi à démystifier le fait

⁴ Le festival rendait cette année un hommage spécial à Santiago Alvarez et présentaient plusieurs de ses oeuvres. On retrouvait aussi au programme plusieurs films de Raymundo Gleyzer et Cine de la Base, de même que *Tire Die* (1960), de Fernando Birri.

cinématographique, à lui effacer cette auréole quasi magique qui faisait apparaître le cinéma comme ne pouvant être qu'à la portée des « artistes », des « génies » ou des « privilégiés »⁵, l'arrivée des caméras numériques toujours plus abordables et l'amélioration de la vitesse des connexions Internet ont certainement achevé cette démystification et démocratisé comme jamais la possibilité de produire et diffuser à grande échelle du contenu audiovisuel. Mais dès à présent, de nouvelles questions se posent. Par exemple, que reste-t-il de la « machine de guerre » lorsque le film est visionné seul, via Internet, dans le confort de son salon? Qu'est-ce qui le distingue alors de l'information, en quoi dépasse-t-il encore la simple et « inutile » contre-information? N'est-ce pas là une forme de contrôle du cinéma militant, qui oblige le spectateur à se procurer un ordinateur suffisamment puissant et une connexion à vitesse élevée pour mieux s'isoler devant son écran? Déjà, la société massmédiate se transforme tandis que l'image télévisuelle en tant que moyen de communication est peu à peu dépassée par les possibilités qu'offrent les ordinateurs. Les communautés s'organisent à présent sur le web, sur des forums. Elles se donnent elles-mêmes des modérateurs, qui contrôlent les échanges pour éviter les débordements. Les gens sont libres d'y écrire, à condition toutefois qu'ils demeurent à l'intérieur du sillon propre au forum. S'ils s'en éloignent, on leur indique poliment qu'ils sont libres d'aller sur un autre forum, un autre sillon. Il y a moins de censure – il serait plus juste qu'elle prend de toutes nouvelles formes – mais il y a certainement de plus en plus contrôle. Un peu comme les individus enfermés en sont venus à s'auto-discipliner, les individus contrôlés semblent vouloir s'auto-contrôler dans la réalité propre à Internet.

Notre étude portait principalement sur les années quatre-vingt-dix, une époque où l'image télévisuelle était le plus efficace véhicule du contrôle. Aussi paraît-elle déjà dépassée par la généralisation d'Internet et les nouveaux agencements sociaux qui la caractérisent. Comment le cinéma parviendra-t-il à résister contre ces nouvelles formes redoutables de contrôle autrement qu'en apparaissant comme

⁵ Solanas et Getino, « Vers un Troisième cinéma », *op.cit.*, page 105.

l'incarnation réactionnaire d'un passé révolu? Il ne s'agit plus ici d'une question de faire face à la disparition d'idéologies, mais à la transformation radicale de l'appareil de diffusion et des modes de réception. Si la résistance par l'image dans une société de l'image représentait déjà un intéressant problème, la résistance par l'image dans une « société virtualisée » représente un tout autre défi.

ANNEXES

Annexe I : Critique des médias dans le film La bisagra de la historia (2002).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

"Tu as le pouvoir, non?"

"Quand le peuple se bat,
les médias désinforment"

[illustration retirée / image withdrawn]

"Ils nous pissent dessus et la presse dit qu'il pleut"

Annexe II : Vidéographie

Nous présentons ici une vidéographie non-exhaustive de la période traitée dans ce mémoire, soit de 1992 à 2003. Les vidéos cités dans ce mémoire sont précédés d'un astérisque.

ADOC

* *Por un nuevo cine en un nuevo país.* (2002)

ADOQUIN VIDEO

¿*Piqueteros? Sí, Piqueteros* (2001)

"Hasta donde dea" (2002)

CINE INSURGENTE

* *La resistencia* (1997)

L'Hachumyajay (Nuestra manera de hacer las cosas) (1997)

Diablo, familia y propiedad (1999)

"Las Madres" en la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 (2002)

Asamblea: Ocupar es resistir (2004)

CONTRAIMAGEN

Nueve días de huelga en Cerámica Zanón (2000)

Salta 2001 y Niños de Tratagal (2001)

Zanón, Escuela de Planificación (2002)

Zanón es del Pueblo (2003)

GRUPO 1° DE MAYO

Matanza (2001)

GRUPO ALAVÍO

* *El Rostro de la Dignidad* (2001)

Martín presente (2002)

Crónicas de libertad (2002)

Zanon : experiencias comunitarias (2004-05)

GRUPO DE BOEDO FILMS

* *No crucen el portón* (1992)

Después de la siesta (1994)

Fantasmas en la Patagonia (1996)

Jorge Gianonni NN ese soy yo (2000)

* *Agua de Fuego* (2001)

Nuestras voces, nuestros cuerpos, nuestras vidas (2003)

INDYMEDIA VIDEO

- * *Piquete en el Puente Pueyrredón* (2002)
- * *Compañero cineasta piquetero* (2002) - avec Proyecto ENERC
- * *La tierra es nuestra* (2003)

KINO - NUESTRA LUCHA

- Control obrero – Los trabajadores de brukman* (2002)
- Obreras sin patrón* (2003)
- * *La fábrica es nuestra* (2003)
- Cuatro estaciones* (2004)

OJO OBRERO

- Un fantasma recorre la Argentina: los piqueteros* (2001)
- * *El Argentinazo. Comienza la revolución* (2002)
- Piquetero; Cajaro!* (2002)
- Asembleas populares* (2002)

VENTEVEO VIDEO

- * *La bisagra de la historia* (2002)

Annexe III : Chronologie

Pour ceux qui seraient moins familiers avec l'histoire de l'Argentine, je propose ici une brève chronologie incluant les principaux événements et personnages mentionnés dans ce mémoire. Elle pourra servir de référence au cours de la lecture, au besoin.

1946	Élection de Juan D. Perón au poste de président
1953	Retour de Fernando Birri en Argentine
1955	Renversement militaire de Perón; début de son exil; début de <i>la Resistancia</i>
1959	Révolution cubaine
1966	Coup d'État militaire. Dictature de Juan Carlos Onganía
1969	<i>Cordobazo</i> ; Renforcement de l'engouement révolutionnaire et guérillero
1969	Publication du manifeste <i>Vers un troisième cinéma</i> de Solanas et Getino
1973	Retour de Perón au pouvoir
1975	Mort de Perón. Sa femme, Isabel, hérite du pouvoir
1976	Coup d'État militaire et prise de pouvoir par la Junte dirigée par le général Videla
1986	Élection de Raúl Alfonsín au poste de président
1989	Élection de Carlos Menem au poste de président
1992	Première production de Grupo de Boedo film (<i>No crucen el portón</i>)
1994	Apparitions des premiers <i>piquetes</i>
1995	Réélection de Carlos Menem
1997	Première production de Cine Insurgente (<i>La resistancia</i>)
1999	Élection de Fernando De la Rúa au poste de président
2001	3 décembre: décret du <i>corralito</i> 6 décembre: festival « <i>ciclo de cine piquetero</i> » au cinéma Cosmos de Buenos Aires 18 décembre : Occupation et début de l'autogestion à l'usine Brukman 20 décembre : <i>Argentinazo</i> , ou <i>pueblada</i> de décembre 2001, démission de De la Rúa
2002	Janvier : début du mouvement des assemblées de quartier Janvier : création d'Argentina Arde Juin : Répression policière sur le pont Pueyrredón, mort de Kosteki et Santillán
2003	Élection de Fernando Krischner au poste de président

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES, MÉMOIRES ET THÈSE

- Anderson, Martin Edwin. *Dossier secreto : Argentina's desaparecidos and the myth of the « dirty war »*. Boulder, Westview Press, 1993.
- Blanco, Daniela et Carlos Germano. *20 años de medios y democracia en la Argentina*. Buenos Aires, La Crujía, 2005.
- Burton, Julianne (dir.). *Cinema and social change in Latin America. Conversations with filmmakers*. Austin, University of Texas Press, 1986.
- Bustos, Gabriela. *Audiovisuales de combate acerca del videoactivismo contemporaneo*. Buenos Aires, Editorial La Crujía Ediciones, 2006.
- Campo, Javier et Cristian Dorado (dir.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires, Ediciones del Movimiento, 2007
- Dabène, Olivier. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine* (6^e éd). Paris, Armand Colin, 2006.
- De la Puente, Maximiliano et Pablo Russo. *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires, Editorial TDS, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Éditions de minuit, 2003.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris, Éditions de minuit, 1990.
- Foucault, Michel. *Surveiller et Punir. La naissance de la Prison*. Paris, Gallimard. 1975
- Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone à l'Office national du film du Canada*. Thèse de doctorat en Littérature comparée. Université de Montréal. 2006.
- Gendronneau, Aline. *Assemblées de quartier et mouvement piquetero dans l'Argentine de l'après 2001 : quelle place au sein des mouvements sociaux contemporains d'Amérique latine*. Mémoire de Maîtrise à Institut d'études politiques de Toulouse. 2004.
- Graciano, Frank. *Divine Violence. Spectacle, psychosexuality and radical christianity in the Argentine « Dirty war »*. Boulder, Westview Press, 1992.
- Guattari, Félix. *Les nouveaux espaces de liberté*. Paris, Bedou, 1985.

- Hennebelle, Guy (dir). « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde ». Paris, *CinémAction* no. 101, 4^e trimestre 2001.
- Hodges, Donald Clark. *Argentina's "dirty war" : an intellectual biography*. Austin, University of Texas Press, 1991.
- Martin, Michael T. (Ed). *New Latin American Cinema volume two. Studies of national cinemas*. Detroit, Wayne State University Press, 1997.
- Veronika Miralles, *Argentina Àrde: Art as a tool for social struggle*, Mémoire de maîtrise au Latin American Studies Program, Université Simon Fraser, 2005.
- Negri, Toni et Michael Hardt. *Empire*. Paris, 10/18 : Exils, 2004.
- Pinel, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris, Larousse-Bordas/HER, 2000
- Rouquié, Alain. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Points Seuil, 1998
- Vinelli, Natalia et Carlos Rodriguez Esperón. *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 2004
- Wortman, Ana. *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires, CLACSO Libros, 2007.
- Wright, T.C. *Latin america in the era of the Cuban Revolution*. New-York, Praeger, 1991.

ARTICLES

- Bouvier, Isabelle. « Argentine : vers une stratégie d'automatisation du politique », dans Sánchez Lopez, G. *Les chemins incertains de la démocratie en Amérique latine*. Paris, L'Harmattan, 1993. Pp. 37-79.
- Chikhaoui, Tahar. « Le cinéma, altérité plurielle », dans *Quaderns de la Mediterrània*, no. 10. Pp. 235-7.
- García, Santiago. « La base est là. Entrevue avec Nerio Barberis ». Dans *Cinéma d'Amérique latine*, no.11. Pp. 26-37.
- Garneau, Michèle. « Cinéma, communauté, appareil, réflexion à partir de Close-up d'Abbas Kiarostami et Salaam Cinema de Moshen Makhmalbaf », dans *Appareil et intermédialités*, (Dir, Déotte, Froger, Mariniello), Paris, l'Harmattan, 2007. Pp. 1-15.
- James, Daniel. « The Peronist left, 1955-1975 » dans *Journal of Latin-American studies*. Vol. 8, No. 2 (Nov 1976). Pp. 273-296.
- Pozzi, Pablo. « Popular upheaval and capitalist transformation in Argentina » in *Latin American Perspectives*, Vol 27, No. 5 (Sept 2000). Pp. 63-87.
- Ricagno, Alejandro. « La révolte remonte » dans *Cinéma d'Amérique latine*, no.11, 2002. Pp. 48-66.
- Ricagno, Alejandro. « Les nouveaux réalisateurs argentins : le cinéma dans les plis ou l'autre indépendance », dans *Cinéma d'Amérique latine*, No.7, 1999. Pp. 123-128.

- Robben, Antonius C.G.M. « How traumatised societies remember: The aftermath of Argentina's Dirty war ». In *Cultural Critic* 59, Hiver 2005, Pp. 120 à 164.
- Rojo, R.E. « Argentine : l'idée de modernisation dans la tradition démocratique », dans D. van Eeuwen, *La transformation de l'État en Amérique latine. Légitimation et intégration*, Paris, Karthala, ch. 3. Pp. 51-68.
- Sarlo, Beatriz. « Argentina under Menem: the Aesthetics of Domination », dans *NACLA Report on the Americas*, v28, n2 (Sept-Oct 1994). Pp. 33-37.
- Sigal, Sylvia. « Argentine, une société en mutation », dans *Problèmes d'Amérique latine*, no 20, janv-mars 1996. Pp. 3-25.
- Snow, Peter G. « Argentine radicalism : 1957-1963 » dans *Journal of inter-American studies*, Vol. 5, No.4 (Oct. 1963). Pp. 507-531.
- Solanas, Fernando et Octavio Getino. « Vers un troisième cinéma », dans *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. CinémAction, no. 101, 2001. Pp. 96-114.
- Sukup, Viktor. « Argentine, un recul continu », *Économie et humanisme*, no. 318, juil-sept. 1991. Pp. 50-63.
- Thorp, Rosemary. « A Reappraisal of the Origins of Import-Substituting Industrialisation 1930-1950 », *Journal of Latin American Studies*, Vol. 24, 1992. Pp. 181-195.
- Zourabichvili, François « Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique) » dans *Gilles Deleuze, une vie philosophique*. Institut Synthélabo. 1998. Pp. 335-358

ARTICLES ET DOCUMENTS SUR INTERNET

- Amnesty International. « Les défenseurs des droits humains dans les Amériques: «des acteurs essentiels de notre époque» », sur le site d'*Amnesty International*, publié le 10 novembre 2003. Visité le 22 novembre 2007.
<http://www.amnesty.org/fr/library/asset/AMR01/009/2003/fr/dom-AMR010092003fr.html>.
- Balassa, C, E. Galeano, M. Ticach, S. Zurro. « Reflexiones acerca del cine, del cine documental, del cine documental argentino hoy » sur le site de Boedo films, section *Debates*. Visité le 16 janvier 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/reflexiones.htm>
- Boido, Pablo. « Una introducción para el nuevo cine documental argentino », sur le site de Boedo Films, section *Debates*. Mis en ligne en novembre 2003. Visité le 18 mars 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/boido.htm>
- Burgos, Claudia et Carolina Ibáñez. « El poder de los medios y los movimientos sociales ». conférence présentée lors du Foro latinoamericano 2005. Sur le site *Los documentalistas*, section *Textos y documentos*. Mis en ligne en août 2005. Visité le 22 mai 2007.
http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=0b6f8d2a7bb875817386c8e4f6945fb2

- Campo, Javier. « El cine militante del siglo XXI, la lucha en la sociedad del control », conférence présentée lors du Foro latinoamericano 2005. Sur le site *Los documentalistas* section *Textos y documentos*. Mis en ligne en août 2005. Visité le 22 mai 2007.
http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=be7ba5f15442a874f534986d876a246f
- Casullo, Nicolás. « Entrevista ». Dans *La Tecla, revista digital*. No. 3. Visité le 14 septembre 2008
<http://www.icarodigital.com.ar/numero3/entrevistas/casullo.htm>
- Casullo, Nicolás. « Las posibilidades de reinención de la política » sur *Rayando los confines*. Visité le 7 mai 2008.
http://www.rayandolosconfines.com.ar/reflex21_casullo.html
- Coll. Argentina Arde « Convocatoria de Argentina Arde de la Plata por una red nacional de informacion », sur *Indymedia Argentina*. Mis en ligne le 12 août 2002. Visité le 16 janvier 2007.
http://web.archive.org/web/20021221095002/www.argentinaarde.org/quienes_somos.htm¹
- Coll. Argentina Arde « El cine como arma de contrainformación » sur le site de Argentina Arde. Mis en ligne en décembre 2002. Visité le 18 mars 2007.
<http://web.archive.org/web/20021116081703/http://www.argentinaarde.org/html/Video/comision.htm>
- Coll. Argentina Arde « Objectivos », sur le site d'Argentina Arde. Visité le 18 mars 2007.
<http://web.archive.org/web/20021221095109/www.argentinaarde.org/objetivos.htm>
- Coll. Argentina Arde « *Quienes somos?* » sur le site d'Argentina Arde. Mis en ligne en décembre 2002. Visité le 18 mars 2007.
http://web.archive.org/web/20021221095002/www.argentinaarde.org/quienes_somos.htm
- Coll. Situaciones. « Causes et hasards (Dilemmes du nouvel antagonisme social) » sur *Multitudes Web*, mis en ligne octobre 2003. Visité le 27 septembre 2007.
<http://multitudes.samizdat.net/Causes-et-hasards-Dilemmes-du>
- De la Puente, Maximiliano et Pablo Russo. «El resurgimiento del cine militante argentino» dans *Foro del documental y la comunicación 2006. Comisión 2 : El documental de intervención política*. Sur le site *documentalistas.org*. Visité le 22 mai 2007.
http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=c4d8bf88c422254c0d2e1c28704434e5
- Delfino, Silvia. « Argentine : profil du secteur du cinéma et de la télévision ». Version révisée, août 2005. Sur *Patrimoine canadien*. Mis en ligne le 10 août 2006. Visité le 18 juillet 2008.
http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/rc-tr/market/publications/film_telemvision/film_telemvision_f.pdf
- Direse, Ariel. « Una realidad que pide (a gritos) ser representada », sur le site de *Boedo films*. Section *Debates*. Visité le 16 janvier 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/direse.html>
- Gonzalez, Néstor Daniel. « Realidad Argentina y Nuevo Escenario Documental » dans *Antroposmoderno*. Visité le 14 mai 2007.
http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=706
- Grupo Alavío, « Proyecto ágora, televisión comunitaria » sur le site de *Ágora TV*. Mis en ligne en février 2006. Visité le 20 février 2007.
<http://www.revolutionvideo.org/agoratv/definiciones.htm>

¹ Le site Internet original d'*Argentina Arde* (www.argentinaarde.org) n'était déjà plus en ligne en 2007. Aussi est-ce pourquoi il nous a été seulement possible de retracer certains des textes qui s'y trouvaient par le biais du site <http://web.archive.org>, sorte de mémoire de l'Internet. Lors de notre dernière vérification datant de décembre 2008, il était toujours possible d'y accéder par ce détour.

- Guerrero, Modesto Emilio « Argentina: Emergencia y desafíos de las asambleas barriales » sur *Herramienta. Revista de debate y critica marxista*. No. 19, avril 2003. Visité le 12 mai 2008.
<http://www.herramienta.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=39>
- Kaufman, Guillermo. "Neoliberalismo, peronismo y televisión : formas de narrar el poder". Site de l'Université nationale de San Martín. <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Kaufman.pdf>.
 Visité le 22 septembre 2007.
- Kino-Nuestra Lucha « Documento de Kino-Nuestra Lucha ». Site de Grupo de Boedo films, section *Debates*. Mis en ligne en avril 2004. Visité le 18 mars 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/kino.htm>
- Leone, Néstor. « Nicolás Casullo: "La política que se tenga con los medios en el futuro será decisiva" ». Dans la revue *Rayando los confines*. Visité le 12 juin 2008
http://www.rayandolosconfines.com.ar/reflex44_casullo.html.
- Mirra, Miguel « El reto de los documentalistas ». *Los documentalistas – Teoría y metodología*. Mis en ligne en 2002. Visité le 22 mai 2007.
http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=63566b980b4f4a449ef50aa3e6a0a2dc
- Negri, Toni. « La Multitude, nouveau sujet révolutionnaire », sur *Multitudes Web*, mis en ligne en octobre 2004. Visité le 14 mars 2007
<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1695>.
- Remedi, Claudio. « Grupo de Boedo films: Filmar el presente, discutir el futuro » sur le site de Boedo films, section *Debate*. Visité le 16 janvier 2007.
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/filmarpresente.htm>
- Remedi, Claudio. « La camara en el frente. Los ultimos años del cine documental en la Argentina » sur le site de Boedo films, section *Debates*. Visité le 16 janvier 2007
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/camara.htm>
- Remedi, Claudio. « Problems of documentary cinema » sur le site de Boedo films, section *Debates*. Visité le 16 janvier 2007.
http://www.boedofilms.com.ar/debates/e_problematika.htm
- Remedi, Claudio. « Subjectividad e intervención en el nuevo documental argentino » sur le site de Boedo films, section *Debate*. Visité le 16 janvier 2007
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/subjectividad.htm>
- Rossmessl, Barbara. « El Trueque en Argentina – ¿Estrategia eficiente en tiempos de crisis? ». *Revista académica de economía*. Universidad de Managua. Visité le 4 juin 2007.
<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ar/2005/br-trueque.htm>
- Ruggeri, Andrés. « The Worker-Recovered Enterprises in Argentina: The Political and Socioeconomic Challenges of Self-Management ». Sur *Center for global justice*, 2005. Visité le 19 février 2008.
http://www.globaljusticecenter.org/papers2006/ruggeriENG.htm#_ednref2.
- Sanchez, Raúl. « L'insurrection en Argentine et la declaration du groupe Situaciones » sur *Multitudes Web*. Mis en ligne en avril 2002. Visité le 27 septembre 2007.
<http://multitudes.samizdat.net/L-insurreccion-en-Argentine-et-la>.

Sarlo, Beatriz. « La disolución de la Argentina y sus remedios », dans *Pagina 12*, 23 décembre 2001.
Visité le 04 septembre 2008.
<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-23/pag25.htm#bs>

Soledad Messina, Julieta y María Paula Wagner. « Ser o no ser en construcción de la representación sociopolítica: medios y estado en los `90 ». *Revista Question*. No. 10, automne 2006. Visité le 22 mai 2007.
http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior10/nivel2/articulos/ensayos/messinaywagner_1_ensayos_10.htm

Trigona, Marie. « Alavío presentation » sur *Znet*. Visité le 28 mai 2007.
<http://blog.zmag.org/node/2516>

Vinelli, Natalia et Alejandra Guzzo. « Nuestra manera de hacer cosas. Producción, distribución y reflexión en el Grupo de Cine Insurgente » sur le site de Cine Insurgente. Visité le 10 mai 2007.
<http://www.cineinsurgente.org/nuestramanera.htm>

Vinelli, Natalia. « Pequeña historia del grupo de Cine Insurgente » sur le site de Cine Insurgente. Visité le 10 mai 2007.
<http://www.cineinsurgente.org/pequenahistoria.htm>

Zibechi, Raúl « Dix ans de mouvement piquetero : le changement social en marche », sur *RISAL*.
Septembre 2005. Visité le 22 février 2008.
<http://risal.collectifs.net/spip.php?article1467>

Zourabichvili, François. « Les deux pensées de Deleuze et de Negri: une richesse et une chance. Entretien avec Yoshihiko Ichida », sur *Multitudes Web*, Visité le 14 mars 2007.
<http://multitudes.samizdat.net/Les-deux-pensées-de-Deleuze-et-de.html>