

Université de Montréal

Cinéma militant et pensée nomade
Une expérience cinématographique nomade dans le nord-ouest de l'Argentine
et
Exilio o Transhumancia (Film)

par
Fernando Garcia Blanes

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de maître
en études cinématographiques

Mars 2012

Université de Montréal

Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé :
Cinéma militant et pensée nomade
Une expérience cinématographique nomade dans le nord-ouest de l'Argentine

présenté par :
Fernando Garcia Blanes

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau
président-rapporteur

André Habib
directeur de recherche

Édouard Mills-Affif
codirecteur

Marion Froger
membre du jury

Résumé

Au cours de l'Histoire, les humains alors nomades sont devenus sédentaires. Est-il possible de tisser des liens entre les différentes formes de nomadisme actuel et une certaine implication politique ? Selon une approche critique des pouvoirs hégémoniques, l'auteur répond à cette question à travers une expérience cinématographique nomade dans le Nord-ouest argentin. Il étudie les relations qui peuvent exister entre une pensée nomade, le militantisme et le cinéma. Suivant les révolutions sociales des années 30 à 70, certains nomades, qui parcouraient le monde comme contestation d'un mode de vie normatif, se tournent aujourd'hui vers un existentialisme quotidien. Quant au cinéma militant argentin, sa pratique passe d'une confrontation révolutionnaire face à l'hégémonie, vers la construction de subjectivités variées et précises. L'agencement entre le cinéma militant et l'expérience nomade mettra à jour l'importance d'une « communication nomade » qui s'installe aux interstices de la contestation sociale et de l'autonomie individuelle.

Mots clés: cinéma, nomadisme, pensée nomade, militantisme, Argentine, territoire, enracinement, identité, déplacement.

Abstract

Throughout history, humans have gone from a nomadic to a sedentary lifestyle. Is it possible to forge links between current forms of nomadism and political involvement? Using a critical approach of the powers of dominating institutions, the author answers this question through a nomadic cinematic experience in Northwestern Argentina. The film studies the relationships that exist between nomadic thought, activism and film. After the social revolutions of the 1930's through the 1970's, nomads who had once challenged conventional lifestyles are

today turning towards existentialism. Meanwhile, the practice of militant cinema in Argentina has changed from a revolutionary confrontation against hegemony, towards the construction of subjective identities. The link between militant cinema and the nomadic experience brings to light the importance of "nomadic communication" between social protest and individual autonomy.

Keywords: cinema, nomadism, nomadic thought, activism, Argentina, territory, rooting, identity, movement.

Resumen

Durante la historia, los seres humanos pasaron de ser nómadas a sedentarios. ¿Es posible establecer vínculos entre las diferentes formas de nomadismo actual y una cierta implicación política? Según un enfoque crítico de los poderes hegemónicos, el autor responde a esa pregunta a través de una experiencia de cine nómada en el noroeste argentino y estudia las relaciones que existen entre el pensamiento nómada, el activismo y el cine. Siguiendo las revoluciones sociales de los años 30 a los 70, algunos nómadas que vagaban por el mundo como desafío a un estilo de vida normativo, hoy están recurriendo a un existencialismo diario. En cuanto al cine militante argentino, su práctica pasa de una confrontación revolucionaria contra la hegemonía, a la construcción de subjetividades variadas y precisas. El agenciamiento entre el cine militante y la experiencia nómada actualizará la importancia de una "comunicación nómada" que se instala en los intersticios de la protesta social y la autonomía individual.

Palabras clave: cine, nomadismo, pensamiento nómada, activismo, Argentina, territorio, arraigo, identidad, movimiento.

Table des matières

Présentation du Jury	II
Résumé, Abstract, Resumen	III
Table des matières	V
Remerciements	VI
Introduction	1
Interstice 1 : Montréal, octobre 2009	5
1) La pensée nomade : voyage ou errance ?	6
1. De la dépendance à l'autonomie, puis au contrôle	7
2. Identité et territoire	9
3. Idéologies du déplacement	13
4. La pulsion du désenracinement comme idéologie	15
1. Les valeurs historiques du nomadisme	15
2. Deux visions de la contestation nomade	17
Interstice 2 : Argentine, novembre 2009	21
2) Le cinéma militant argentin : entre confrontation et construction	22
1. Histoire et cinéma en Argentine : rivalité politique, hégémonie du discours et identité	22
2. 1960 - Naissance du cinéma militant : Instrumentalisation et conscientisation	26
3. 1970 - Le cinéma guérilla du Grupo Cine Liberación : L'idéalisme global	29
4. 1970 - Grupo Cine de la Base : Instrumentalisation pragmatique	32
5. 1980/90 - Retour à la démocratie : les années creuses	34
6. 2000 - Le cinéma d'intervention politique : la contre-information	36
7. Le contre-informatif comme communication alternative ?	40
Interstice 3 : Argentine, janvier 2010	47
3) La communication nomade : arme ou outil ?	48
1. La pensée nomade comme action militante ?	49
2. Le cinéma militant entre arme de confrontation et outil de construction	54
3. L'expérience de cinéma nomade : une communication nomade ?	58
1. Communication nomade avec les mouvements	59
2. Communication nomade pour les mouvements	61
3. Communication nomade sur les mouvements	62
Conclusion	65
Bibliographie	69
Filmographie	73

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier tous les nomades qui m'ont accueilli malgré les différences qui nous habitent. Merci de m'avoir accepté parmi vous, comme un des vôtres. Merci de vous être confiés à moi, de m'avoir raconté vos vies, vos difficultés, vos rêves et vos aspirations. Merci particulièrement à Samuel, Cecilia, Roger-Estiven, Nicolas, Rosio, Facundo, Lucho, Mariela, Naiara, Sofía, Tamara et Lautaro pour leur participation dans le film.

Merci à ma famille, à ma copine Leïla Brener et à sa mère Danielle Brener, pour leur aide et pour m'avoir attendu malgré les nombreux retards!

Merci à André Habib et à Édouard Mills-Affif, mes directeurs de recherche, pour leur encadrement durant toute la durée de ce projet, pour leur compréhension... et leur patience!

Merci à Néstor Daniel González, directeur de recherche à l'*Universidad Nacional de Quilmes*, pour le temps accordé et les judicieux conseils.

Merci à Fernando Krishmar, Gabriela Bustos, Claudio Remeri, Fabian Pierucci, Federico et Joaquin, pour les entrevues réalisées.

Merci à tous mes amis de Palomar, en banlieue de Buenos Aires, de m'avoir donné l'impression de n'avoir jamais quitté ce pays. De plus, je tiens à remercier particulièrement ma grand-mère et ma tante pour leur accueil.

Merci à Joaquin Plantamura pour l'aventure dans le Nord-Ouest argentin. Un grand merci à Boban Chaldovich pour son aide et soutien pour la postproduction du film, ainsi que toute l'équipe technique de l'Université de Montréal : Serge Fortin, Julie Pelletier, Bruno Philip, Adrian Savopol et France Boissonnault.

Merci à mes amies Karine Rosso et Victoria Saravia, pour leur aide au scénario et leur appui tout au long de ce projet.

Merci à Pablo Vásquez et Roque Emilio Monsalve pour la musique originale.

Finalement, merci à Ashley Courtland pour la traduction.

Introduction

En janvier 2007, j'entreprenais un long périple dans l'Amérique du Sud, de l'Argentine, mon pays natal, jusqu'au sud du Mexique ; un voyage qui aura duré en tout 18 mois. Devant le constat d'une vie conditionnée par des pressions en tous genres (coercitives surtout, mais aussi amoureuses, familiales, académiques et professionnelles), j'avais besoin de faire de la place dans mon esprit, d'égoutter mon débordement, d'être libre des exigences sociales : sans date de retour, sans ancrage à long terme, me laissant porter par les découvertes du moment présent, coupant toujours les racines émergentes des semences plantées dans mon esprit. Est-ce suffisant pour se considérer libre ? Évidemment que non ! Et je m'en rendis compte dès que les surplus financiers commencèrent à disparaître ! Plus je m'enfonçais dans la réalité marchande du voyage et du tourisme, plus l'écoeurement qui avait suscité ma fuite refaisait surface. J'avais besoin de générer des ressources pour continuer le voyage, sans perdre de mon autonomie. C'est sans doute ainsi que j'en suis venu à m'entourer de cette communauté d'artistes nomades qui parcourent les routes de l'Amérique du Sud. Artisans, jongleurs et musiciens, entre 20 et 30 ans dans leur grande majorité, voyageant pour des raisons variées comme l'attrait de l'aventure, la découverte, l'habitude, l'amour, la fuite ou l'exil. L'expérience de l'artisanat m'aura permis de satisfaire ce désir d'autonomie, d'expérimenter la renaissance de mon être tourmenté par les contraintes sociales et de rencontrer différents acteurs d'une culture alternative au système capitaliste.

Pour en arriver à ces artistes de la route, le nomadisme « a fait du chemin » depuis le néolithique ! De l'abondance décrite par Marshall Sahlins à la dérive existentielle sur la route de Jack Kerouac, les errants de ce monde ont vu leurs vies transformées par l'élaboration du régime de propriété, lié à l'urbanisme moderne. Alors que les premières sociétés sédentaires semblaient menacées par les « machines de guerre nomades » (Deleuze), la fonctionnalité de ce mode de vie a progressivement pris le dessus sur l'oisiveté et la légèreté du nomadisme. En s'installant sur des terres d'abord agricoles, l'homme sédentaire réclame peu à peu la reconnaissance de son territoire : c'est le début des frontières, des murs et des contrôles, mais aussi du terroir, des systèmes d'éducation et de santé, du travail. Malgré l'exode vers les grands pôles urbains, le nomadisme persiste dans la société d'aujourd'hui avec de profondes transformations. Dans son livre *Autonomadie*, Franck Michel dresse une liste non exhaustive des types de nomades, qu'il sépare en deux grandes catégories. D'un côté se trouvent les *nomades traditionnels* qui tendent à

disparaître de plus en plus : les pasteurs/éleveurs, les chasseurs/cueilleurs, les nomades de la pêche et les populations tsiganes. De l'autre, une nouvelle classe de *nomades modernes* de plus en plus en vogue. Cette dernière regroupe autant les nomades pauvres (ou de la route) que sont les errants, mendiants et *travelers* (que je traduirais plus par des *néo-hippies*) que des nomades riches, tels les touristes et les vacanciers et les nomades du travail (comprenant aussi les étudiants). Nous faisons face à une évolution croisée : alors que ceux étant nés du voyage se retrouvent parqués dans des ghettos ou chassés par les services d'immigration, ceux qui sont nés dans la sédentarité ont plus de facilité à traverser les frontières ; la culture de ceux qui se déplacent tend à s'immobiliser tandis que la culture de ceux qui ont choisi de s'immobiliser tend à se désenraciner.

En effet, le nomadisme, n'étant plus attribué aujourd'hui qu'aux gens du voyage, représente une réelle lutte de classe : entre les privilégiés de l'Occident et ceux qui réclament le droit ancestral à l'errance. Au-delà de l'expérience individuelle héritée de la culture hippie, les artistes nomades semblent véhiculer un mode de vie radicalement opposé à celui de la culture sédentaire, proche des idées anarcho-individualistes proposées de Stirner à Proudhon. Même si le nomade est profondément en résistance, il serait audacieux de le considérer comme un militant de la mobilité, contre le statisme du sédentaire. Pourtant, malgré des moyens d'action différents, militants radicaux et nomades semblent s'opposer à un même ennemi commun généralisé par le symbole d'une « Babylone impérialiste ». L'abolition des frontières, la lutte des sans-papiers, en passant par l'organisation horizontale et collective d'organisations revendiquant que « Personne n'est illégal », sont autant de réclamations qui peuvent être associées au militantisme radical qu'à la vie nomade. À partir de cette approximation, je souhaitais analyser ces liens depuis mon parcours de vie personnel et à travers ce mémoire.

Le retour de mon premier voyage coïncide avec l'élaboration de ma pensée militante radicale et se dessine par un sentiment d'oppression sédentaire qui incite, à nouveau, au désenracinement. Cette démarche, qui mêle le rituel initiatique et l'indignation face à un système politique déshumanisé, est remplie de contradictions. D'abord dans l'attitude de confrontation. Est-ce que l'expérience nomade se situe comme construction d'un projet de vie ou comme confrontation d'un système politique ? La deuxième contradiction est une question de pensée. En effet, comment vivre la « verticalité » du moment présent des nomades alors que la contestation sociale se base sur un processus conscient et réfléchi, donc qui s'installe dans « l'horizontalité »

du temps qui passe, dans l'évolution de la société ? Ainsi, nous nous demandons si la pensée nomade peut en effet se retrouver dans l'action militante ? De plus, est-ce que l'attitude de confrontation, à la base d'une identité militante, se porte dans le style de vie nomade ?

Afin de répondre à ces questionnements et de tenter de comprendre le lien qui peut exister entre les deux pratiques, j'ai choisi de vivre une expérience cinématographique nomade : partir sur la route, caméra d'une main et artisanat de l'autre, en documentant la vie des artistes nomades que je rencontre tout en partageant leur quotidien de travailleurs ambulants. J'ai expérimenté cette double vie d'artisan-cinéaste (à travers la vie nomade) comme acte de contestation du système sédentaire et politique en place. Le choix de l'Argentine prend en considération la présence de mes sujets d'étude sur ce territoire, en raison d'une application plus souple des lois condamnant la réappropriation des espaces publics. De plus, l'histoire de la contestation sociale de ce pays, et en particulier de son cinéma militant, permet d'emblée de faire des rapprochements entre l'héritage de lutte et la présence de nomades dans un même contexte politique. Finalement, ma connaissance empirique du nomadisme dans cette région (lors de mon premier voyage) était un argument pratique qui m'aura permis de mieux mener à terme ce projet rempli d'improvisation.

À partir de cette expérience vécue et décrite à la première personne du singulier, j'ai élaboré un projet de recherche que nous parcourrons ensemble, à la première personne du pluriel. Nous nous intéressons plus spécifiquement aux nomades de la route, dans un contexte de sous-développement et de néo-colonialisme, cherchant à définir un devenir militant au travers d'une démarche personnelle nomade. Toutefois, en introduisant le médium cinématographique et le projet universitaire, cette démarche rejoint aussi le nomade du travail (bien loin des hommes d'affaires et des politiciens, mais tout de même!) De cet entre-deux, il est possible de se demander si le nomadisme confirme un devenir militant ou bien à l'inverse serait-ce une identité militante qui cherche à briser cette dépendance au système, par le moyen du nomadisme ? Autrement dit, nous chercherons à comprendre dans quelle mesure la pensée nomade et la démarche militante radicale peuvent s'agencer autour d'une expérience cinématographique nomade, dans le nord-ouest de l'Argentine.

Pour ce faire, nous commencerons par définir ce que nous entendons comme *pensée nomade*. En nous basant sur les théories de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, nous utiliserons les concepts de « Ritournelle » et de « territorialisation » afin d'identifier en quoi la mobilité est un facteur idéologique. Puis, nous établirons deux grandes tendances de déterritorialisation, selon

les valeurs du nomadisme et leurs implications politiques, soit le *voyage* et la *vie errante*. Nous poursuivrons cette étude en analysant les dynamiques de confrontation à l'ordre établi et de construction d'alternatives sociales et politiques, à travers le cinéma documentaire argentin. Plus spécifiquement, il s'agira de distinguer les pratiques militantes des documentaristes des années 1960 et 1970 et celles des nouveaux groupes d'intervention politique du tournant des années 2000. Pour terminer, nous appliquerons les notions de pensée nomade et d'action militante dans l'analyse de l'expérience de cinéma nomade réalisée pour cette recherche. Dans cette partie, nous verrons des exemples concrets de groupes nomades politisés et d'actions militantes radicales en lien avec le caractère autonome et temporaire du nomadisme. Puis, nous définirons ma propre démarche expérimentale en tant que communication nomade, en étudiant le rôle de la caméra et du film comme arme de confrontation ou comme outil de construction.

Interstice 1

Montréal, octobre 2009

La date du départ arrive. La destination est choisie, la structure du voyage aussi. Je décide de séparer le séjour en deux : étudier le cinéma militant avec les acteurs du milieu et ensuite partir sur la route, caméra en main, pour vivre une expérience cinématographique nomade. La consigne est de laisser les surprises et l'insécurité du voyage guider le chemin que je dois prendre en permettant au désenracinement d'opérer sur mon destin. Mais à cette étape de préparation du projet, il est impossible de vivre ce type de désengagement. Visas, passeports, formulaires d'échange, bourses, scénario, préparation au tournage, etc. sont des préoccupations concrètes qui côtoient le désir de rompre avec toutes ces obligations et goûter la dérive de la route. Dans *Théories du voyage*, Michel Onfray parle de « l'entre-deux » (Onfray 2007, p. 37) pour désigner la partie du voyage où l'on ne se retrouve nulle part, le non-lieu : la gare, l'aéroport, la route en bus ou en auto qui nous séparent de notre maison à la destination. Cette partie du voyage où l'on ne reconnaît aucun repère, où l'on ne sait pas quelle langue ni quel sujet parler avec nos voisins de banquette... Cette étape, je la vis à l'avance, avant même l'arrivée physique dans cet entre-deux. Entre enracinement de dernière minute et désenracinement prévu, un mince câble me sépare de la cassure. Et le temps qui avance conduit tout droit vers celle-ci.

À cette étape de mon cheminement, mon identité militante, issue d'une culture sédentarisée, cherche à trouver sa part de nomadisme. Je vois dans le nomadisme l'action contestataire par excellence : son anticonformisme brise le dogme de l'assignation à résidence et du contrôle, dont le sédentaire s'est assouvi en échange d'une illusion de sécurité. La tendance politique d'aujourd'hui mondialise l'économie et socialise les misères, créant des inégalités non seulement à l'intérieur de chaque nation, mais entre celles-ci. Au sein des pays industrialisés, le rôle des médias de masse, souvent contrôlés par de grandes corporations, est de s'assurer de maintenir les intérêts d'une minorité et le statu quo de la majorité, dans le confort et l'indifférence. Selon ce constat, il arrive à plusieurs de ressentir le besoin de se détacher du lieu d'origine, que ce soit pour goûter d'autres modes de vie ou pour aller rejoindre des communautés plus combatives. Concrètement dans mon cas, il s'agit du passage entre la société de consommation nord-américaine et la société néo-colonisée de l'Amérique du Sud. L'anticipation de ce passage me prédit que les codes sociaux deviendront méconnaissables.

Chapitre 1 :

La pensée nomade : voyage ou errance ?

La société, qui en se fixant localement, donne à l'espace un contenu par l'aménagement de lieux individualisés, se trouve par là même enfermée à l'intérieur de cette localisation. Le retour temporel en des lieux semblables est maintenant le pur retour du temps dans un même lieu, la répétition d'une série de gestes. Le passage du nomadisme pastoral à l'agriculture sédentaire est la fin de la liberté paresseuse et sans contenu, le début du labeur.

— Guy Debord
La société du spectacle (127)

L'intention, dans cette partie du texte, est d'identifier les liens entre le nomadisme et le militantisme, dans une définition de la pensée nomade. Mais comment se définit la pensée nomade ? Comment se positionne-t-elle face au système et à sa critique ? Quelles sont les relations entre l'enracinement dans un territoire, la manière de s'y déplacer en son sein et les pulsions qui nous poussent au désenracinement ? Tout d'abord, nous étudierons la relation entre la recherche identitaire de l'individu et de son territoire, grâce au concept de « territorialisation » et à l'idée de la « Ritournelle », élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. Ensuite, nous tenterons de définir en quoi la mobilité est une question idéologique, grâce à une distinction importante (toujours selon Deleuze et Guattari) entre les notions d'espace et de pensée. Pour faire suite à cela, nous serons en mesure d'analyser le lien entre l'acte de désenracinement et la conscience contestataire. Nous nous attarderons sur cette question en parcourant les valeurs historiques du nomadisme et en faisant la nuance entre le *voyage* selon Michel Onfray et la *vie errante* selon Michel Maffesoli.

Mais avant toute chose, nous ferons un bref survol du passage du nomadisme à la sédentarité dans l'Histoire, selon les facteurs de l'aménagement urbain et de la gestion du temps. Pourquoi ce déplacement, dans quel but et pour satisfaire quels besoins ?

1.1) De la dépendance à l'autonomie, puis au contrôle

En quête constante de nourriture et d'abri, les premières tribus humaines dépendaient du nomadisme pour leur survie. L'agriculture et l'élevage permirent de rompre avec cette tradition de dépendance au déplacement pour permettre aux premières sociétés sédentaires de devenir des communautés autonomes. Mais l'autarcie de ces communautés évolua en un système où la spécialisation rendait chaque secteur de l'économie interdépendant, compris dans un vaste ensemble de plus en plus complexe et ramifié. Nous aborderons ce thème à l'aide de deux variables : le temps et l'espace. Nous verrons comment l'urbanisation et les appareils de mesure du temps auront contribué à développer ce réseau de contrôle.

Dans le recueil *Introduction à l'urbanisme*, Pierre-Yves Guay situe les premières sociétés sédentarisées à l'est de la méditerranée, dans la région dénommée le *croissant fertile*, comprise entre la Turquie et l'Égypte actuelles, entre 8000 et 5000 AC. Ici, l'espace est séparé en zones d'agriculture, d'élevage et d'entreposage des ressources. Nous sommes encore dans la réalité de la tribu. L'agencement communal et la répartition équitable des ressources entre tous les membres de la communauté, au moyen du troc, assurent une spécialisation progressive des différents secteurs productifs et permettent l'apparition de nouvelles spécialités, comme l'artisan et le forgeron. Cette spécialisation du travail permet un accroissement de la qualité et de la quantité des ressources et entraîne l'apparition des premiers commerçants (nomades) et des marchés. Le troc devient progressivement désuet comme moyen d'échange d'une communauté à l'autre et la monnaie s'introduit comme outil communicationnel, dans l'élaboration d'économies locales. N'empêche que plus la spécialisation des secteurs productifs augmente, plus l'accumulation des ressources augmente. Et comme la survie des communautés dépend de ces accumulations, et bientôt des échanges de ressources, pour assurer leurs besoins de base, toute une infrastructure urbaine et politique se déploie pour maintenir les économies. De là s'organisent la sectorisation des espaces urbains (de production, d'échange, d'entreposage, etc.) et la séparation de classes sociales, réparties à proximité de leur lieu de travail. C'est ainsi que s'introduit dans l'économie toute une série d'intermédiaires, chacun nécessitant le gain d'une plus-value afin de satisfaire ses propres besoins. « Les rapports entre [les] individus donnent progressivement lieu à la formation de groupes sociaux qui se différencient non seulement par les tâches qu'ils assument, mais également par leur niveau de richesse, source d'un pouvoir qu'ils peuvent exercer sur l'ensemble

de la société. Cette nouvelle société remplace peu à peu, mais radicalement, l'égalitarisme des sociétés agraires antérieures. » (Guay 2001, p. 7) Bref, l'assouvissement de certaines classes de travail au profit d'autres s'établit dans la dépendance à un système capitaliste qui s'installe progressivement en tant que structure économique s'éloignant de la réalité locale pour se mondialiser de plus en plus... et ce, jusqu'à nos jours.

L'élaboration de cette machine sociale s'accompagne d'instances politiques et religieuses qui s'occupent de normaliser la gestion du temps, au travers d'horaires et de calendriers. Selon Jacques Attali, dans son livre *Histoires du temps*, il y eut un temps mythologique des dieux où la *répétition* et *l'écoulement* du temps étaient justifiés, par toutes les civilisations anciennes, grâce à des mythes fondateurs comprenant presque toujours un acte originel et un phénomène venant menacer l'ordre des cycles naturels. « L'avenir est dangereux s'il n'est pas répétition du passé. » (Attali 1982, p. 18) Les seules mesures du temps correspondaient aux phénomènes naturels directement observables : le jour et la nuit, les saisons, la dégradation des choses et des personnes. Les Grecs brisèrent cette tradition de constante fragilité cosmique grâce au mythe de Kronos : suivant une longue tradition de mutinerie familiale, Kronos menace de tuer ces propres descendances afin de garder l'autorité sur l'écoulement du temps, mais Zeus devance son père en le tuant, permettant ainsi au temps de se régénérer. Par son geste, il introduit l'idée du temps « [...] non seulement dans son écoulement, mais aussi dans ses dates et ses durées, dans sa mesure et sa coupure [...] » (Attali 1982, p. 28). Progressivement, les forces de la nature cessent d'être une menace constante dans l'évolution des communautés, leurs répétitions cycliques deviennent prévisibles au moyen d'une mesure compréhensible : le calendrier. Les activités productives, dépendantes des saisons, s'agentent aux récits sacrés afin d'expliquer les transformations de la nature. Les sacrifices ou rituels, fixés selon des dates précises, conditionnent ces passages aux volontés des dieux. Mais comme la complexité de ces instruments de mesure est souvent contrôlée par une classe particulière (prêtres, clergé, anciens, chefs, empereurs, etc.), les calendriers deviennent de puissants appareils de contrôle social et de violences religieuses, bref de pouvoir. À Rome par exemple, le calendrier civil est séparé en douze mois de trente jours, ceux-ci étant séparés en trois types de journées différentes (les *nones*, les *ides* et les *calendes*) ayant chacune leur spécificité : cérémonies religieuses, actions judiciaires, jour de marché, paiement des impôts, etc. De plus, chaque mois possède sa spécificité religieuse : février est consacré aux expiations et aux purifications, mars à la régénérescence (et

la guerre). Parallèlement à la conception et au perfectionnement de différents types de calendriers se consacre une attention particulière à la mesure du temps des journées. Du cadran solaire aux clepsydres, nous notons déjà le passage de la simple perception du temps à sa lecture, son calcul, sa séparation. Plus tard, les cadrans à poulies actionnés par gravité, les horloges astronomiques et à pression hydraulique transforment progressivement cette volonté d'affirmer sa supériorité technique, entre les différentes cultures, à une volonté de contrôle et de gestion de l'emploi du temps, au sein même des communautés. Durant le Haut Moyen-Âge par exemple, les journées sont divisées en vingt-quatre heures, mais les clochers ne sonnent que sept fois dans la journée, ponctuant les sept moments de prières, en plus du lever et du coucher, des repas et des intervalles de labeurs. Bientôt, toute l'Europe sera au diapason chrétien.

En résumé, les hommes, passant du nomadisme à la sédentarité, gagnèrent en autonomie pour leurs communautés agraires. Mais, par l'urbanisation et de la gestion du temps, ils virent s'accroître un réseau de contrôle, de spéculation et de pouvoir. Par conséquent, ils se trouvèrent dépendants d'une structure complexe et abstraite qu'est l'univers urbain. Voyons maintenant comment cette transition dans l'histoire de l'humanité affecta la relation entre le territoire et l'identité des individus.

1.2) Identité et territoire

Dans leur *Traité de nomadologie*¹, Gilles Deleuze et Félix Guattari analysent le processus de « territorialisation » de l'individu, une dynamique qui est en lien avec l'enracinement dans un territoire. Grâce à une famille de concepts interdépendants, ils distinguent le nomadisme et la sédentarité en terme d'espaces, de déplacements, de portée (locale ou globale), de caractère scientifique, d'utilisation des objets techniques, de pensée, etc. Dans cette partie, nous verrons comment l'enracinement identitaire est partie prenante de l'élaboration d'un territoire, indépendamment de la mobilité du mode de vie de l'individu.

Nous comparons le processus d'identification et d'enracinement de l'individu à son espace environnant au concept de la « Ritournelle » élaboré par Deleuze et Guattari. Plus que d'un concept, il conviendrait mieux de parler de la création d'espaces dans lesquels l'individu projetterait une partie de lui-même afin de se sécuriser. La Ritournelle représente une comptine

¹ Voir DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. « 12. 1227 – Traité de nomadologie : La machine de guerre ». Dans *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, p. 434-527. Les éditions de minuit. Paris, France.

chantée par un enfant dans l'obscurité, définissant un espace « sécurisé » par rapport aux éléments chaotiques d'un univers extérieur. Ce phénomène se compose en trois temps. Il y a d'abord la définition d'un *centre* (l'enfant) qui élabore des *composantes* (la comptine) servant à délimiter un espace plus ou moins précis qui le sépare de l'extérieur. L'espace intérieur, que Deleuze et Guattari appellent le *milieu*, se trouve encerclé du *chaos*, soit l'extérieur. Dans un deuxième temps, les composantes peuvent consolider des *membranes* plus ou moins vagues à partir du centre (la comptine crée un milieu flou autour de l'enfant) ou bien des *limites* d'un milieu déjà constitué physiquement (les objets à l'intérieur d'une maison par exemple). Dans un dernier temps, il s'agit d'ouvrir ces frontières à de nouvelles composantes provenant du chaos ou d'autres milieux, dans un acte d'échange réciproque qui redéfinit la structure des milieux d'origines. Maintenant, ces trois temps ne sont pas successifs, mais simultanés. Ils s'entretiennent dans une dialectique presque permanente entre les milieux (les auteurs parlent de *transcodification* ou de *transduction* des codes qui redéfinissent à chaque instant les milieux²). C'est dans cet échange que naît l'idée du *rythme*. En effet, une composante d'un premier milieu évolue au sein d'un deuxième en étant additionnée aux composantes déjà présentes dans ce dernier. Par exemple, nous identifions plusieurs milieux dans la vie personnelle de chacun (chacun étant un Centre) : intime, professionnel, scolaire, familial, amoureux, social, etc. Une composante de type sentimental peut évoluer en une relation amoureuse, au sein du milieu social. Il s'agit d'une sorte de Ritournelle qui crée un nouveau milieu *amoureux* (appelons-le « A »). Cette personne (composante de A) s'additionne aux personnes du milieu *familial* (appelons-le « F »). Les composantes de F s'en trouvent donc transformées, elles évoluent, puis renvoient une réponse vers A. Que cette réponse soit de l'intégration, de la complicité, du choc ou de la colère importe peu. Ce qui est à comprendre est que le devenir de la relation entre A et F sera conditionné d'un échange entre eux qui se situe dans le temps et selon un rythme particulier (les réponses peuvent arriver plus vite ou plus lentement, selon le cas). Bref, en nous construisant des milieux qui nous sécurisent, nous sommes déjà en train d'enraciner une partie de nous-mêmes et les rythmes qui s'installent entre les milieux différencient l'identité de chacun de ceux-ci.

Maintenant, l'établissement d'un milieu est un phénomène très précis, une dynamique microscopique. Dans une optique plus large, qui comprendrait un ensemble vaste de milieux reliés géographiquement et temporellement par le rythme qui s'en dégage, les milieux s'agencent

² Voir DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. « 11. 1837 – De la ritournelle ». Dans *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Les éditions de minuit. Paris, France. p. 384.

en *territoires*. Les auteurs de *Mille Plateaux* définissent le territoire comme un acte qui « territorialise » les milieux et les rythmes, en ayant comme base l'*expressivité* commune qui s'en dégage : « La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes de milieux devenues qualitatives. Le marquage d'un territoire est dimensionnel, mais ce n'est pas une mesure, c'est un rythme. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 388) Autrement dit, les milieux peuvent contenir des composantes fonctionnelles et les rythmes peuvent être dirigés, mais ils ne constitueront un territoire que lorsqu'ils seront « territorialisés » par l'attribution d'une qualité expressive. La programmation informatique, par exemple, est constituée de points fonctionnels (oui ou non, 0 ou 1) reliés entre eux par des trajectoires directionnelles. Tant que ces systèmes, circonscrits en réseaux (un programme, un ordinateur, l'internet, etc.), sont reproduits en millions d'exemplaires pour être vendus sur un marché, ils ne peuvent constituer un « territoire » (virtuel). Ils le deviennent seulement après l'intervention du *pirate* informatique, qui déconstruit les relations entre les points et donne une nouvelle qualité à ceux-ci. Les points deviennent « marqués », une sorte de signature personnelle du pirate, et de nouvelles relations se génèrent entre ceux-ci. La dimension et l'expression émergent une fois que les fonctions et les directions sont « territorialisées » par ces signatures : « [...] il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 387) Il est évident que l'identité d'une personne est une « signature », une « marque » (bien sûr conditionnée par des facteurs fonctionnels tels que l'économie, le travail, les études, etc. qui dépendent de la culture dominante). Par conséquent, les interactions entre les individus (le rythme) n'ont d'autre choix que de créer une dimension expressive. La somme de ces identités se *territorialise* en marques et en expressions, dans un espace-temps précis, elle confirme un *territoire*. C'est le cas, par exemple, de toute agglomération : commune, village, ville, métropole, région, province, pays, etc. Bref, un territoire est en fait un amalgame d'agencements de milieux et de rythmes qui se territorialisent dans un devenir qualitatif et expressif.

Toutefois, le devenir expressif des territoires amène parfois la création de nouveaux agencements qui « déterritorialisent » les milieux et les rythmes, et aussi les individus. Il ne s'agit pas ici d'un mouvement contraire à la territorialisation, mais de l'autonomisation de certains agencements qui étaient partie prenante du territoire d'origine. Ceci peut provenir de

l'introduction de nouveaux agencements entre les milieux. Mais de manière générale, nous conviendrons qu'il s'agit d'un processus naturel dans l'évolution de tout territoire, c'est-à-dire de s'étendre, de se diviser, de se rompre, etc. Tout cela sont des exemples de déterritorialisation.

Lors d'un voyage, l'introduction d'un individu dans un nouveau territoire est un exemple pertinent permettant de comprendre la dynamique de territorialisation - déterritorialisation - reterritorialisation et son incidence sur l'identité. À priori, le départ d'un individu de son territoire d'origine est évidemment un acte de déterritorialisation et de désenracinement. Lors de son arrivée dans le territoire de destination, les composantes de celui-ci ne sont que fonctionnelles : le restaurant sert à manger, l'hôtel sert à dormir, etc. Peu à peu, l'individu crée son propre milieu (sa propre Ritournelle) et interagit avec les milieux extérieurs. Il projette une partie de lui-même, une extension, aux éléments du milieu ; il s'attache à ces éléments, à ces personnes, à ces paysages. Par réciproque, un rythme naît de sa relation avec le territoire, et l'expressivité qui s'en dégage transforme celui-ci, ne serait-ce que minimalement. L'individu territorialise ses marques et son expression et, par son introduction, reterritorialise le territoire (l'individu étant compris comme un nouvel agencement). Plus l'échange entre soi et le monde persiste, plus les racines s'installent et l'identité se confirme. Mais par ailleurs, l'identité se confirme aussi dans l'acte de désenracinement continu, comme chez le nomade. Ici, Deleuze et Guattari diraient que le nomade se « reterritorialise sur la déterritorialisation même » (Deleuze et Guattari 1980, p. 473) et que cela constituerait son rapport à la terre, son « enracinement identitaire ». Il existe donc une relation intime entre l'identité de la personne et son enracinement, par le biais du processus de territorialisation.

En résumé, indépendamment de sa mobilité, l'individu se construit des milieux qui le sécurisent. Par conséquent, la somme des milieux issus d'une population et le rythme qui s'en dégage se « territorialisent » puis se « déterritorialisent », par la création de nouveaux agencements, dans ce territoire. L'identité de l'individu se retrouve donc influencée par l'enracinement dans cette dynamique territoriale. Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que la relation entre identité et territoire comporte un choix idéologique puisqu'il s'agit d'un processus naturel et universel (théorisé par Deleuze et Guattari) présent chez tout individu et influençant tout territoire. Qu'en est-il donc de la construction de l'identité lorsque ce processus est soumis à une mobilité ?

1.3) Idéologies du déplacement

Ayant montré que l'enracinement territorial est un facteur de l'identité d'une personne, nous allons maintenant voir comment intervient la mobilité sur la construction identitaire. Plus spécifiquement, nous chercherons à dégager une implication idéologique derrière cette mobilité. Dans ce sens, Deleuze et Guattari mettent en relation deux conceptions de l'espace parallèlement à deux conceptions de la pensée, nous permettant de mieux caractériser les déplacements du nomade et du sédentaire³.

La première opposition concerne deux expressions territoriales distinctes : les espaces *lisses* et les espaces *striés*. Le premier étant un espace sans frontières claires, où les limites et les routes sont en constante évolution, où les individus s'y déplacent et s'étalent ouvertement. C'est l'espace du nomade traditionnel, constitué d'une variété de points d'arrêts (point d'eau, de ravitaillement, de rassemblement, etc.) reliés entre eux par une nature débordante. À l'inverse, l'espace strié concerne la séparation des différents lieux à l'intérieur même du territoire, la liaison de ces lieux grâce à un réseau d'embranchements et l'attribution d'une fonctionnalité précise à chaque composante qui le constitue. Il s'agit de l'urbanisme moderne : des zones industrielles, commerciales ou résidentielles ; des routes ou autoroutes qui définissent des frontières précises entre chaque zone et constituent un réseau de communication précis et régulier.

Cette dichotomie des espaces ressemble beaucoup à une autre dichotomie qui concerne la pensée, soit la pensée *arborescente* « qui centralise » contre la pensée *rhizomatique* « qui s'étale ». La première conditionne ses actions par une ligne directrice, l'origine des embranchements qui se déploient par principe de dichotomie, suivant une hiérarchie juste, calculée et préétablie. À l'opposé, le rhizome s'élabore en fonction de plusieurs centres où des lignes de pensée vont et reviennent de ces pôles, s'entrecoupant avant de prendre un autre chemin, s'éloignant sans jamais arriver, devenant sans jamais revenir. Bref, ligne de fuite « *qui s'enfuit de* », contre racine « *qui ramène vers* ». Concrètement, nous pourrions parler de mentalités axées sur l'impulsivité, qui redéfinissent leurs actions à chaque moment selon les composantes présentes. Ce type de pensée généralement attribuée au nomade s'oppose aux personnalités rationnelles qui conditionnent leurs actions en fonction de concepts ou de principes

³ Il est important de mentionner que les dichotomies des espaces et de la pensée ici présentés ne sont pas des concepts qui s'opposent directement, mais qu'elles servent à démontrer deux tendances distinctes. En effet, la réalité existe toujours entre ces pôles et il serait utopiste de croire à la pureté de ces concepts.

centralisant leurs actions, soit un type de pensée reliée au sédentaire. Il existe donc un lien évident entre la pensée arborescente et les espaces striés, tandis que la pensée rhizomatique est attribuée à l'espace lisse.

Toutefois, il serait erroné d'attribuer l'espace lisse à la nature tandis que l'espace strié serait relié à la ville. Un nomade urbain ne peut-il pas outrepasser la fonctionnalité d'un lieu afin de lui donner une expression différente ? D'ailleurs, n'appelons-nous pas « itinérants » les errants de la ville puisqu'ils ont un « itinéraire » constitué de points stratégiques différents (point d'alimentation, de repos, de rassemblement, etc.) ? Par ailleurs, un sédentaire ne peut-il pas cartographier la nature (en vue de son développement) ? Ainsi, ce ne sont pas les espaces lisses qui sont faits comme un rhizome ou les espaces striés comme un arbre, ce sont les déplacements et les actions des individus à l'intérieur de ces espaces qui tendent à être rhizomatiques ou arborescentes. Pour le nomade, arriver dans un nouveau lieu n'implique pas que le voyage se termine ou que la destination soit atteinte (contrairement au migrant), il ne s'agit que d'une étape de relais qui conditionnera la nouvelle destination. Par exemple, l'artisan nomade n'attend pas d'être rendu à son emplacement de vente pour commencer à travailler. Muni d'outils nécessaires (transportables et visibles), il aborde les gens sur la rue, dans les commerces, etc. Il n'attribue pas au déplacement une unique fonction de translation, il se laisse imprégner des signes (des composantes de milieu) pour définir une route à parcourir ou pour accomplir sa tâche. Peut-être il ne vendra pas ou il n'arrivera jamais à destination ? N'empêche que les symboles issus du territoire permettent au nomade d'interagir avec les gens, auxquels il répond en y apportant sa propre expressivité. En se déplaçant sans avoir un objectif précis, il crée une dimension dans le territoire. Deleuze et Guattari parlent d'une *vitesse absolue* puisqu'elle s'installe dans un temps sans attente, où les actions (le déplacement étant une action en soi) sont totales et complètes et ne dépendent pas d'autres facteurs que le même déplacement. Autrement dit, les nomades s'étalent sur un territoire suivant un déplacement rhizomatique qui attribue le lissage à l'espace. Dans le cas contraire, il s'agirait d'un *mouvement relatif*, dépendant de son origine, de sa destination et de la distance entre les deux. Ce type de déplacement est attribué au sédentaire puisqu'il est calculé, défini, dirigé, il ne sert qu'à relier deux points dans le temps et dans l'espace. Bref, des facteurs précis servant à résoudre le mouvement dans le but d'y en mettre fin. Par conséquent, le sédentaire structure les déplacements selon une pensée arborescente, attribuant à l'espace des fonctionnalités précises.

Ainsi, même s'il existe toutes sortes de nuances possibles (dont nous ne traiterons pas dans le cadre de ce travail), nous notons un lien idéologique entre la pensée et le territoire. En effet, qu'il soit rhizomatique ou arborescent, le mode de pensée définit la conception du territoire (ainsi que toutes les autres sphères de la vie) d'une personne. Cela se traduit souvent par la manière dont elle se déplace en son sein : une dualité entre le mouvement relatif et la vitesse absolue qui s'apparente à celle entre la fin et les moyens. Ce choix étant implicitement politique, nous chercherons maintenant de comprendre ce qui peut pousser une personne à vouloir casser le lien qu'elle entretient avec le territoire.

1.4) La pulsion du désenracinement comme idéologie

À notre époque, la mondialisation est un phénomène qui englobe autant la culture, l'éducation, les modes de productions, l'économie, le travail, etc. Comment dégager un sentiment d'appartenance (aux milieux, aux territoires, etc.) lorsque les modèles tendent à s'uniformiser ? Lorsque les racines s'installent avec tant de puissance qu'elles rendent la dépendance insupportable, une cassure devient nécessaire. La question ici n'est plus identitaire, mais existentielle : l'acte de fuir un milieu qui ne représente plus nos valeurs, qui nous atomise de contrôles et de procédures suffocants, n'est-il pas un geste de contestation du système établi ? Évidemment, il existe bien des facteurs qui motivent le désenracinement. Nous verrons ici dans quelle mesure la déterritorialisation du nomade peut provenir d'une pulsion contestataire du mode de vie sédentaire.

1.4.1) Les valeurs historiques du nomadisme

Pour commencer, l'inconscient collectif de l'humanité s'est forgé par l'opposition du nomadisme et de la sédentarité. Pour le nomade, il s'agit d'abord d'une résistance quant à l'hégémonie des religions et plus particulièrement de la religion judéo-chrétienne. L'Ancien Testament oppose déjà la figure mythique du paysan laboureur et du berger vagabond. Jaloux de l'attention portée par le Tout-Puissant sur son frère pasteur, Caïn l'agriculteur tue Abel, puis Yahvé le condamne à l'errance perpétuelle. De cette errance naît le désir de Caïn de fonder Hénok, où ses descendants inventeront « [...] la bigamie et le nomadisme, les instruments à

cordes, les instruments à vent et la musique instrumentale, la forge du cuir et celle du fer. » (Louis Sala-Molins cité dans Michel 2005, p. 22) Par cette fable, nous comprenons que le nomadisme est perçu comme une punition dans la religion judéo-chrétienne. D'ailleurs, Frank Michel associe directement les fondements du christianisme avec l'éloge de la sédentarité tandis que le nomadisme « [...] est pointé du doigt de la main même de Dieu puisqu'il s'oppose avec obstination à la promesse d'un univers "prospère" et "sécurisé", aussi divin que matériel, qui souhaite s'inscrire dans la durée pour mieux contrôler l'espace, conquérir des territoires, affirmer son autorité, asseoir son pouvoir. » (Michel 2005, p. 23) Selon Michel Maffesoli, dans son livre *Du nomadisme, vagabondages initiatiques*, le monothéisme implante un concept d'*unité* chez l'individu qui entretient « [...] un rapport autonome à son Dieu [...] » (Maffesoli 2006, p. 120) et le pousse à vouloir dominer son environnement naturel et social. La notion d'individualité apparaît et l'homme se réduit à une fonction précise et rationnelle dans le but de maintenir la stabilité du culte. À l'opposé, les religions polythéistes induisent la pluralité chez la personne. Elles portent le mouvement et la diversité des rôles que peut entretenir l'individu dans son environnement. « À l'aspect mécanique et linéaire d'une structure monocentrée sur le dieu unique ou sur la raison triomphante s'oppose un rythme organique fait d'attractions-répulsions, de fascinations-rejets, de joies et de peines, de raisons et d'affects [...] » (Maffesoli 2006, p. 120) Ainsi, nous comprenons mieux comment l'existence d'un Dieu unique et autoritaire s'apparente à la vision sédentaire du territoire et à la pensée arborescente tandis que les religions polythéistes inspirent plus à l'errance et à la pensée rhizomatique.

Il existe un clivage du même ordre entre les sociétés sédentaires agraires et celles issues de l'urbanisation (tel que décrit plus haut par Pierre-Yves Guay). Par exemple, dans la mythologie grecque, il s'agit du même type de pensée arborescente qui distingue le sage Prométhée, désirant construire l'image de l'Homme la plus juste possible, de Dionysos. « Métèque, sexuellement ambigu, plus proche de la nature que de la culture, celui-ci redynamise la ville [...]. Le barbare injecte un sang nouveau dans un corps social languide et par trop amolli par le bien-être et la sécurité programmés d'en haut. » (Maffesoli 2006, p. 30). Selon cette interprétation de Maffesoli, il y a une distinction à faire entre la hiérarchie administrative urbaine, issue d'un modèle patriarcal, et la sensibilité sociale, issue d'un modèle matriarcal⁴, nécessitant sa dose de

⁴ Dans le cadre de cette recherche, nous utiliserons le terme « matriarcat » puisqu'il se réfère aux ouvrages bibliographiques. Toutefois, ce terme est remis en question par plusieurs études féministes qui soulignent que des sociétés ayant vécu avec un « commandement » (étymologie de *arc*) attribué aux femmes n'ont, en fait, jamais existé. Ces études parlent plutôt de *matrilinéarité*.

changement, de renouveau, de mélange et de mouvement. Le nomadisme s'agence à une « sensibilité écologique » (Maffesoli), enracinée autour de ce qui provient de la terre, de la nature et du corps. À l'encontre, le mythe prométhéen de la ville ordonnée et aseptisée est directement associé au patriarcat : « L'homme, dans son aspect conquérant, soumet la nature, l'exploite à merci, et ce, en privilégiant la dimension rationnelle et son corollaire qui est le développement scientifique et technologique. » (Maffesoli 2006, p. 71).

Ainsi, qu'elles soient maudites par les religions ou réprimées par les États, les valeurs historiques du nomadisme nous apprennent que ce n'est pas tant l'action de déplacement du nomade qui dérange, mais la spiritualité plurielle et la sensibilité matriarcale qu'il transporte. La mobilité étant un choix idéologique (tel que nous l'avons vu précédemment), la pulsion qui précède ce choix est reliée à une confrontation historique des conceptions religieuses païennes et hégémoniques et des formes d'organisations sociales matriarcales (bandes ou tribus) et patriarcales (États).

1.4.2) Deux visions de la contestation nomade

Nous verrons maintenant comment une telle pulsion implique une conscience contestataire ou de confrontation au système sédentaire, lorsque vient le moment de briser le lien qui nous enracine dans un territoire. Parmi la multitude de facteurs qui motivent le désenracinement, nous comparerons les visions apportées par Michel Maffesoli et Michel Onfray puisqu'elles semblent apporter une différenciation intéressante. Sur fond de nostalgie mythique et de confrontation politique, Onfray résume ainsi sa *Théorie du voyage* : « Voyager suppose [de] refuser l'emploi du temps laborieux de la civilisation au profit du loisir inventif et joyeux. L'art du voyage induit une éthique ludique, une déclaration de guerre au quadrillage et au chronométrage de l'existence. » (Onfray 2007, p. 15) Pour Onfray, ce refus des valeurs sédentaires est un acte solitaire et individuel qui se traduit par un besoin d'aventure et par la reconnaissance de ses sentiments. Sa conception du voyage s'inspire sur une mappemonde en *choisissant sa destination* et commence dans une bibliothèque en *augmentant son désir*⁵. Certes, les livres font rêver et les poèmes inspirent l'errance, mais une grande partie des voyageurs contemporains optent pour la littérature touristique : les guides de voyages qui nous projettent

⁵ Voir les chapitres « Élire une destination » (p. 19) et « Augmenter son désir » (p. 25).

dans l'endroit désiré, qui nous apprennent à parler la langue d'origine, qui calculent les distances, qui convertissent les monnaies, etc. Bref, ils organisent le voyage en l'éloignant du « loisir inventif et joyeux » et en le rapprochant du « quadrillage et [du] chronométrage de l'existence ». Cette vision nous semble réduite à une conception touristique du voyage qui reste profondément centrée sur l'individu. Toutefois, cela ne lui enlève pas son caractère évidemment initiatique et même, dans certains cas, contestataire. C'est l'idée de rompre, de casser, de s'exiler de la routine que nous ne supportons plus. Autrement dit, une vision personnelle du voyage, qui « ramène vers soi », dans un mouvement d'introspection.

En revanche, Michel Maffesoli associe le nomadisme à une dynamique sociale plutôt qu'individuelle : « [...] le désir d'errance est un des pôles essentiels de toute structuration sociale. C'est le désir de rébellion contre la fonctionnalité, contre la division du travail, contre une très grande spécialisation faisant de tout un chacun un simple rouage dans la mécanique industrielle que serait la société. » (Maffesoli 2006, p. 40) Plus que d'un geste de confrontation ponctuelle de l'individu qui brise sa dynamique sédentaire grâce au voyage (Onfray), Maffesoli situe le nomadisme comme un rejet des valeurs de la société patriarcale en général. Dans ce type de désenracinement, l'errance est vue comme un mouvement qui va vers l'autre, qui désire s'associer, se mélanger, découvrir. Autrement dit, un mouvement qui s'éloigne de son centre. Maffesoli associe l'« impulsivité » à la vie errante puisque la vie quotidienne, dans ce type de nomadisme, se base sur des *présentations*, c'est-à-dire sur des sensations directement observables. Par opposition, la pensée rationnelle *représente* par des projections, elle imagine ce qui pourrait avoir lieu, un peu comme la conception du voyage d'Onfray. Ainsi, alors que le voyage est synonyme d'organisation et de projection dans le futur, en restant ethnocentré, la vie errante est faite d'improvisation, dans le « ici et maintenant », à la rencontre des autres.

Pour mieux comprendre, nous pourrions affirmer qu'il existe une différence dans l'utilisation de ces deux termes : « voyage » et « vie errante ». Avoir un but, un objectif, renvoi au voyage, tandis que la déprise sans attente renvoie à la vie errante. Autrement dit, suspendre sa vie dans le but de la reconfigurer, et revenir au point de départ une fois le voyage fini, est radicalement opposé à l'errance sans but, où le devenir s'installe dans la manière de vivre. Moyen contre finitude. Nomadisme de fond contre sédentarisation refoulée. En effet, n'y a-t-il pas une vérité sédentaire derrière le voyage vacancier ? Un objectif de suspension, de relaxation, pour mieux nous replonger dans la vie laborieuse une fois cette pause accomplie ? Nous voyons dans

cela une réelle confrontation dans l'idéologie du désenracinement : une confrontation conceptuelle entre arbres et rhizomes.

Toutefois, il serait erroné d'affirmer que ces deux conceptions s'opposent farouchement puisqu'il y a, en effet, des associations qui peuvent se créer. Là où le voyage est un acte individuel qui se traduit par une pensée arborescente ne veut pas nécessairement dire qu'il soit imprégné de valeurs patriarcales. Le voyage peut être une nécessité, un objectif à atteindre, qui pousse le sédentaire à vouloir goûter au désenracinement, que ce soit par désir d'aventure ou pour fuir (ne serait-ce que pour un temps) le rythme oppressant de la ville moderne. Dans ce sens, la suspension du temps, l'organisation et le rejet du patriarcat s'associent pour créer une cassure spatiale et permettent ainsi le voyage initiatique, qui peut être d'une certaine manière contestataire. Par conséquent, il existe une marge à partir de laquelle l'initiation du voyage se convertit en vie errante. Lorsque cette essence contestataire s'installe dans un mode de vie au jour le jour, alors l'acte conscient de confrontation au modèle sédentaire se transforme en expérience quotidienne de nomadisme, qui résiste à la norme sédentaire. L'individualité laisse place aux rencontres. L'objectif de désenracinement s'installe en tant que norme territorialisante : il ne s'agit plus d'un but à atteindre, mais d'une dynamique à vivre en permanence. Dans ce cas, la pulsion du désenracinement passe de la pensée arborescente à la pensée rhizomatique.

Donc, il existe une pensée nomade. D'abord, il s'agit d'un processus identitaire qui s'enracine avec le territoire, par la dynamique de la territorialisation, que l'on soit nomade ou sédentaire. Quant au choix politique, il réside dans la mobilité des individus, conditionné par les valeurs reliées aux croyances spirituelles et à l'organisation sociale. Toutefois, la pensée nomade se divise ici en deux pôles : la vie errante procède de la pensée rhizomatique, dans un devenir existentiel de l'individu, tandis que le voyage se caractérise par une pensée arborescente qui peut (s'il ne s'agit pas d'un voyage touristique) s'agencer en une démarche contestataire du système et de l'ordre établi. Il y a donc, dans presque toute action de déterritorialisation, une attitude de négation de la norme sédentaire, qui oscille entre les pôles de la militance active ou de la résistance passive.

À partir de cette dualité importante dans la pensée contre système du nomadisme, nous allons maintenant montrer qu'il existe une dualité semblable dans la pratique du cinéma militant argentin. L'histoire coloniale de l'Amérique latine nous présente d'emblée des problématiques de

dépendance néo-coloniale et de répression impérialiste qui ont transformé l'élaboration d'une identité propre. Devant la menace venue de l'autre côté de l'océan, toute une histoire parallèle de résistance et de confrontation s'est développée. Ainsi, nous continuerons cette recherche en étudiant comment s'est opéré ce mouvement contestataire, en réaction à l'héritage colonial argentin, dans le domaine du cinéma documentaire.

Interstice 2

Argentine, novembre 2009

Dans mon processus de nomadisation, l'arrivée en Argentine marque une cassure consciente et réfléchie de la routine dans laquelle j'étais installé depuis longtemps : il s'agit non seulement d'une migration en raison d'un projet universitaire, mais aussi d'un désenracinement qui émane d'une démarche contestataire. Il existe donc une dualité dans ma démarche : entre la construction d'un projet (universitaire) et la confrontation à un système (sédentaire). Faisant suite à cette première partie de mon expérience, qui consistait à faire des recherches sur le cinéma militant d'« intervention politique », je fus surpris de constater la présence de cette dualité dans l'histoire de la contestation politique en Argentine. Tout au long de l'histoire de cette nation, l'élaboration de différentes formes de pouvoirs hégémoniques (États, religions, corporations) s'accompagna de contestations sociales de tout ordre : luttes territoriales, justice sociale, syndicalisme, révolutions politiques, insurrection populaire, etc. Aujourd'hui, l'héritage de confrontation issu de ces différentes révolutions demeure, mais la pratique militante se transforme en un mouvement plus axé vers la proposition de nouveaux modèles sociaux.

Chapitre 2 :

Le cinéma militant argentin : entre confrontation et construction

Yo tengo la experiencia de haberme comido las uñas para largar la cámara y tirar una piedra, como un montón de compañeros[. C]reo que es válido y es la opción de vida de cumplir el rol que en ese momento hace falta. Cuando estan tirando piedras, uno toma la cámara y otros tiran piedras... / J'ai l'expérience de m'être rongé les ongles pour lâcher ma caméra et lancer une pierre, comme d'autres camarades[. J]e crois que c'est valable et que c'est une bonne option que de remplir le rôle approprié au moment opportun. Lorsque des pierres sont lancées, une personne prend la caméra et les autres lancent des pierres...

— Fabian Pierucci, groupe Alavío

Dans cette partie, nous étudierons le déplacement de l'attitude de confrontation politique vers un désir de construction d'une vision sociale alternative, à travers l'histoire du cinéma documentaire argentin. Nous verrons d'abord comment les débuts du cinéma dans ce pays furent marqués par des rivalités politiques économiques qui ont influencé la construction identitaire. Par la suite, nous étudierons les approches de trois initiatives de cinéma militant révolutionnaire durant les années 1970 (œuvrant en pleine instabilité politique), soit l'École du Litoral, le groupe *Cine Liberación* et le groupe *Cine de la Base*. Ensuite, nous ferons un bref survol sur la période du retour à la démocratie. Nous terminerons en définissant les spécificités du cinéma d'intervention politique des années 2000, par rapport à la norme journalistique, afin de comprendre comment ce courant *contre-informatif* prend place dans la construction d'une politique alternative.

2.1) Histoire et cinéma en Argentine : rivalité politique, hégémonie du discours et identité

La constitution des pouvoirs hégémoniques de toute nouvelle nation s'accompagne toujours de jeux de pouvoirs entre différents groupes, et l'Argentine n'y a pas fait exception. Nous verrons ainsi comment les débuts du cinéma argentin véhiculent ces rivalités politiques, par le biais de confrontations discursives qui déteignent sur l'identité nationale.

Depuis l'arrivée des premiers colons au 16^e siècle, l'Argentine, grandement influencée par

ses politiques économiques, fut divisée entre les partisans du libre-échange et du protectionnisme. À cette époque, le pays se construit par l'implantation de plusieurs *caudillos*, c'est-à-dire des États indépendants dirigés par de puissants propriétaires terriens possédant leurs propres économies et leurs propres armées. Malgré plusieurs types de rivalités qui existent entre les *caudillos*, beaucoup de facteurs marquent le désir de fonder une nation indépendante : l'avancée des troupes portugaises au nord-est, la résistance indigène au sud, les menaces d'invasion britanniques par la mer et le désir de la Couronne espagnole de conserver son pouvoir en Amérique du Sud. L'influence des différentes guerres d'indépendance dans le continent (principalement menées par Artigas, San Martín et Bolívar) favorise la souveraineté argentine et la déclaration d'indépendance fut signée à Tucumán, le 9 juillet 1816. Toutefois, une nouvelle rivalité s'installa dans la récente nation entre ceux qui désiraient maintenir le commerce libre avec l'Europe, les *unitaristes* (soit la province de Buenos Aires qui possédait le port le plus important), et ceux qui désiraient l'indépendance économique par le développement d'économies locales, les *fédéralistes* (soit les autres provinces). Tout comme aux États-Unis, une guerre civile éclata, mais la défaite des *caudillos* affirma la suprématie des libre-échangistes de Buenos Aires (la capitale y fut déplacée de Tucumán). Cependant, la dualité des politiques économiques perdura pendant toute l'histoire postérieure du pays, contaminant la réalité sociale et le cinéma.

En effet, afin de justifier la légitimité des pouvoirs dominants, cette guerre interne sur l'idéologie économique se ramifia en guerre discursive en quête de l'identité nationale. Dans son livre *Pantallas y revolución*, Tzvi Tal emprunte le concept de « contre-Histoire »⁶ pour expliquer comment s'effectuait cette guerre de la parole entre les différents camps de l'Argentine du début du 20e siècle jusqu'aux années soixante : « *El uso sistemático de las fuentes del contrincante caracteriza la “contra-historia”, un género historiográfico que se propone destruir la identidad y la auto-imagen del “Otro” mediante la destrucción de su memoria colectiva, reemplazándola por otra de su propia “fabricación”.* / L'utilisation systématique des sources de l'adversaire caractérise la “contre-Histoire”, un genre historiographique qui propose de détruire l'identité et l'auto-image de l'“Autre” par la destruction de sa mémoire collective, en la remplaçant par une de sa propre “fabrication”. » (Tzvi Tal 2005, p. 64, ma traduction) La série de coups d'État qui dura jusqu'en 1983 illustre bien cette caractéristique. Les différentes dictatures militaires, qu'elles soient conservatrices ou populistes, limitaient les productions discursives qui allaient à l'encontre de

⁶ Du philosophe israélien Amos Fukenstein.

leur pensée, que ce soit par la censure ou par la répression. Par exemple, en 1966, le coup d'État de Juan Carlos Onganía, véhiculant des valeurs nationales-catholiques, s'autoproclama « Révolution argentine ». C'est ainsi qu'il justifia ses actions économiques (réinstauration du libre commerce) et militaires (répression de la dissidence) au-dessus de la Constitution argentine, afin de construire une puissante propagande anticomuniste. La « contre-Histoire » présente une dynamique très binaire, c'est-à-dire que les arguments tiennent souvent sur une confrontation idéologique entre deux partis précis (libre-échange contre protectionnisme, capitalisme contre communisme, etc.) Évidemment, derrière l'intention de discréditer l'argument de l'adversaire se cache l'objectif de rallier les individus à une cause spécifique, en transformant leur identité. Dans un article intitulé *Se dice de mí, Identidad, memoria colectiva y el nuevo cine documental argentino*, Sandra M. Acosta définit la construction identitaire comme « [...] *una representación del sí mismo (individual y/o colectivo), es decir, una actitud reflexiva y narrativa. / [...] une représentation du soi-même (individuel et/ou collectif), c'est-à-dire une attitude réflexive et narrative.* » (Acosta 2009, p. 26, ma traduction) Selon l'auteure, l'identité se développe lorsque l'individu et sa communauté assimilent une histoire racontée comme étant la leur, quel que soit le format utilisé (tradition orale ou écrite et, bien sûr, le cinéma). Par conséquent, la fabrication d'une identité nationale hégémonique passe souvent par la limitation des modèles identitaires :

[...] los avances de la ciencia y la tecnología [...] permiten que los grupos económicos transnacionales que ostentan el poder en el mundo, lo mantengan y lo acrecienten. Para ello les es imprescindible obrar un campo simbólico -homogeneizar un único relato- que conforme las representaciones identitarias que les convienen. / [...] les avancées de la science et de la technologie [...] permettent aux groupes économiques transnationaux qui détiennent le pouvoir dans le monde de le maintenir et de l'augmenter. Selon eux, il est indispensable d'œuvrer dans un champ symbolique (homogénéiser un récit unique) conforme aux représentations identitaires qui leur conviennent. (Acosta 2009, p. 27, ma traduction)

Même si cet article traite d'une réalité contemporaine, nous pouvons associer l'implantation de ces reflets identitaires à des gouvernements autoritaires, dans un contexte national. Dans l'Argentine du XXe siècle, la limitation des modèles identitaires passe beaucoup par la confrontation de discours qui attaquent directement l'identité de l'ennemi, en discréditant son propre argument. Ce type de propagande se retrouve, entre autres, dans le domaine du cinéma.

Avant les années 1960, trois grandes réalités identitaires ont caractérisé l'histoire du cinéma argentin : le néocolonialisme, le protectionnisme et le néo-libéralisme. L'industrie cinématographique argentine commence à prendre de l'importance à partir des années 1930. Les

films nationaux, même s'ils abordent des thèmes populaires qui rejoignent le peuple argentin, sont souvent calqués sur les modèles narratifs traditionnels, afin de faire concurrence à l'industrie hollywoodienne qui possède déjà le monopole de la diffusion et de la distribution avant cette date. Comme il existe peu de financement de l'État à cette époque, toute la production nationale s'élabore dans le privé et se diffuse par les voies commerciales. « *Montando pálidos reflejos del "paraiso" hollywoodense, el cine local contribuía a los procesos de construcción de la identidad neocolonial.* / En construisant de blêmes reflets du "paradis" hollywoodien, le cinéma local contribuait aux processus de construction de l'identité néocoloniale. » (Tzvi Tal 2005, p. 17, ma traduction) La dictature populiste de Juan D. Perón (1946 à 1955) brise cette dynamique en instaurant un régime économique protectionniste. Son gouvernement fixe des quotas élevées de diffusion de films nationaux, il construit plusieurs laboratoires et finance des plans sociaux pour les travailleurs de l'industrie. Cependant, il soumet celle-ci à une forte censure en centralisant l'importation de pellicule vierge et la production de films. Il instaure des listes noires de travailleurs et produit des films d'actualités vantant les progrès industriels du pays. Par cette propagande, Perón réussit à construire une vision de l'Argentine moderne, comparable aux autres grandes nations européennes et aux États-Unis. D'ailleurs, la montée du « péronisme » influence grandement la politique argentine et se ramifie en plusieurs mouvements de droite et de gauche, en passant par des guérillas urbaines. Cependant, le coup d'État militaire de Aramburu, en 1955, instaure un modèle économique néo-libéral qui influence l'industrie cinématographique. Il favorise la libre circulation des films et change les thèmes de la censure, interdisant toute référence au péronisme. Les réalisateurs de cette époque se retrouvent donc coincés entre l'accès au financement et la peur de persécution de toute tendance populaire. Ils décidèrent d'emprunter la métaphore et l'allégorie pour passer leurs messages, mais cette *nouvelle vague argentine* n'inspira pas la popularité du public : « [...] *sus temáticas optaban por lo alegórico y lo obscuro para pasar la censura, sus posiciones ideológicas eran extrañas al peronismo arraigado en los sectores populares y sus autores no se identificaban con las pautas de organización de las masas* [...] / [...] ses thématiques optaient pour l'allégorique et l'obscur afin de contourner la censure, ses positions idéologiques étaient étrangères au péronisme enraciné dans les secteurs populaires et ses auteurs ne s'identifiaient pas aux normes d'organisation des masses [...] » (Tzvi Tal 2005, p. 60, ma traduction). Selon Octavio Getino, cette tendance ne réussit pas à faire évoluer l'identité populaire issue du péronisme, mais contribue plutôt à exprimer l'individualisme d'une classe

moyenne en ascension (Tzvi Tal 2005, p. 60).

Bref, nous notons l'influence des politiques gouvernementales sur la construction identitaire dans le début du cinéma argentin, selon une logique contre-historique, passant d'un héritage néocolonial, à l'affirmation d'un pouvoir populaire et indépendant, puis à un repli individualiste. À partir des années 1960, la montée des politiques économiques néo-libérales se trouve face à une confrontation de plus en plus marquée dans les secteurs progressistes et intellectuels. Le péronisme et la révolution cubaine auront catalysé une nouvelle conscience révolutionnaire, qui se démarque, entre autres, par la naissance du cinéma documentaire militant.

2.2) 1960 - Naissance du cinéma militant : Instrumentalisation et conscientisation

Le gouvernement élu d'Arturo Frondizi (1958 à 1962) accorde un certain relâchement des persécutions de la gauche en levant l'interdiction du péronisme. Par ailleurs, le financement étatique continue d'encourager le secteur du cinéma, ce qui permet d'inaugurer la première école du documentaire à la *Universidad Nacional del Litoral* (province de Santa Fe), dirigée par Fernando Birri. Grandement influencé par le néoréalisme italien, Birri introduit une nouvelle dynamique entre le cinéma, les secteurs populaires et l'industrie, en confrontant le spectateur aux conséquences des politiques de droite. Il fut le premier documentariste argentin à utiliser le film comme outil de conscientisation révolutionnaire, tout en visant le circuit de distribution traditionnel afin d'atteindre un public large.

L'innovation de l'École du Litoral se situe dans les thèmes choisis et l'utilisation du film dans une stratégie de conscientisation sociale. Au lieu de montrer les résistances politiques et les guérillas de l'époque, Birri et ses élèves tournent les caméras vers les conséquences du système néo-libéral. Par exemple, le film emblématique *Tire dié*, de Birri (1959), traite d'enfants pauvres des *villas*⁷ de Santa Fe courant aux côtés des trains provenant de Buenos Aires et demandant des pièces de dix cents aux passagers issus de la classe moyenne/haute (*Tire dié* = « donnez dix »). Par extension, le film présente la réalité familiale dans laquelle vivent ces jeunes protagonistes, soit la nouvelle classe sociale des sans-emplois (*desocupados*) et les bidonvilles. Avec ce film, élèves et professeurs se déplacent dans la province, ils organisent des projections itinérantes, ils soulèvent des débats, ils proposent une ouverture de l'institution universitaire aux gens du peuple.

⁷ Terme argentin désignant les bidonvilles.

Ainsi, l'École du Littoral introduit toute une nouvelle dynamique entre le réalisateur et le sujet filmé, entre le film et le spectateur, entre le social et le politique, entre la forme filmique et le fond contestataire⁸. Dans son manifeste *Cine y Subdesarrollo*, Birri proclame :

¿Qué cine necesita la Argentina? ¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia ; que los esclarezca ; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen ; que los fervorice ; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen "mala conciencia", conciencia reaccionaria ; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos ; que sea auténtico ; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional ; que sea proplebeo y contra antipueblo ; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.

De quel cinéma a besoin l'Argentine ? De quel cinéma ont besoin les peuples sous-développés de l'Amérique latine ?

D'un cinéma qui les développe. D'un cinéma qui leur donne conscience, prise de conscience ; qui les éclaire ; qui fortifie la conscience révolutionnaire de ceux qui l'ont déjà ; qui les enthousiasme fervemment ; qui inquiète, préoccupe, apeure, débilite, ceux qui ont « mauvaise conscience », conscience réactionnaire ; qui définit des profils nationaux, latino-américains ; qui soit authentique ; qui soit anti-oligarchique et antibourgeois dans le domaine national et anticolonial et anti-impérialiste dans le domaine international ; qui soit proplebeo et contre antipueblo ; qui aide à émerger du sous-développement au développement, du sous-estomac à l'estomac, de la sous-culture à la culture, du sous-bonheur au bonheur, de la sous-vie à la vie. (Birri 1962, p. 52, ma traduction)

Le sous-développement est la base identitaire sur laquelle Birri situe l'expérience du peuple argentin et, par extension, latino-américain. Cela va à l'encontre du modèle national, promulgué à l'époque de Perón, ou néocolonial, par la copie et l'exhibition des films hollywoodiens. Cette identité ne se construit pas sur des modèles préfabriqués par les élites, mais dans la prise de conscience du sujet de sa propre situation d'opprimé et qui reconnaît la situation des autres opprimés partageant le même contexte colonial. D'abord la reconnaissance d'une situation locale, puis la solidarité globale. Avec Birri, le film cesse d'être un objet d'admiration, de contemplation et de réflexion identitaire imposé verticalement, il devient outil de conscientisation et de mobilisation, il acquiert un usage instrumental.

Cependant, une contradiction existe entre le désir libérateur du manifeste de Birri et la

⁸ Le film *Tire Dié* sera d'ailleurs cité dans plusieurs autres films contestataires, dont dans *La hora de los Hornos* de Fernando Solanas et Octavio Getino.

réalité, bien implantée, de la logique capitaliste de distribution. Comme le résume Tzvi Tal : « *Los nuevos cineastas consideraban su práctica como una contribución a la concientización del pueblo y al cambio revolucionario de la estructura social, pero como miembros de una elite intelectual y creativa, su accionar estaba atrapado en una red de relaciones estructurales, vinculadas con el mercado capitalista del arte.* / Les nouveaux cinéastes considéraient leur pratique comme une contribution à la conscientisation du peuple et au changement révolutionnaire de la structure sociale, mais comme membres d'une élite intellectuelle et créative, leurs actions étaient attrapées dans un réseau de relations structurelles associées au marché de l'art capitaliste. » (Tzvi Tal 2005, p. 18, ma traduction) Les limitations techniques de l'époque ne permettent pas aux réalisateurs de diffuser leurs œuvres de manière indépendante. Étant donné la priorité pour Birri de diffuser à grande échelle, il était nécessaire d'utiliser les ressources institutionnelles disponibles, même si elles véhiculaient des contradictions avec son idéologie politique.

[T]ratándose de un filme argentino, latinoamericano, [...] lo más importante es que ese film se vea, o sea: lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución.[...] Fomentos estatales, créditos bancarios, premios industriales, son también providencias que pueden estimular el desarrollo del cine latinoamericano, si bien la base de ese desarrollo [...] es el pago de la entrada por el espectador.

[L]orsqu'il s'agit d'un film argentin, latino-américain [...] le plus important est que ce film soit vu, c'est-à-dire que le plus important est sa diffusion et le mécanisme annexe de sa distribution. [...] Subventions étatiques, crédits bancaires, prix industriels, sont aussi des dispositions qui peuvent stimuler le développement du cinéma latino-américain, dans la mesure où ce développement se base sur le paiement à l'entrée, de la part du spectateur. (Birri 1962, p. 54, ma traduction)

De plus, Birri réclamait la réduction des coûts de production des films afin de mieux réinvestir dans l'industrie, de réduire la dépendance des réalisateurs envers les producteurs, de permettre une meilleure adaptation des équipes de tournages aux réalités des films et d'obliger les réalisateurs à expérimenter de nouvelles solutions expressives. Bref, au niveau de la distribution, Birri optait pour une solution pragmatique plutôt qu'idéaliste, par la réforme des politiques institutionnelles.

Ainsi, la pratique de Fernando Birri, par son approche instrumentale, vise à transformer l'identité coloniale des masses en conscience révolutionnaire, mais en intégrant les voies

institutionnelles de distribution. Le pragmatisme de cette démarche contraste avec la stratégie *guerrillera*, employée par les documentalistes postérieurs. D'ailleurs, la dictature militaire de Juan Carlos Onganía, en 1966, qui avorta l'expérience de l'École du Littoral de manière précoce, démontra que cette voie devenait plus que nécessaire.

2.3) 1970 - Le cinéma guérilla du *Grupo Cine Liberación* : L'idéalisme global

Constitué principalement de Fernando « Pino » Solanas et d'Octavio Getino, *Grupo Cine Liberación* radicalise l'approche de l'École du Littoral en se dissociant complètement de la pratique cinématographique traditionnelle dans son ensemble, par ce qu'ils nommèrent le *troisième cinéma*. Cette démarche globale et « contre-historique » attaque directement l'ordre établi par son contenu politique et sa forme avant-gardiste, tout en s'écartant de la démarche institutionnelle de diffusion et de distribution.

D'emblée, dans leur *Manifeste pour un troisième cinéma*, Solanas et Getino s'interrogent sur la possibilité d'un cinéma révolutionnaire avant la révolution. Ils soutiennent que l'impérialisme du cinéma américain aura créé une dépendance aliénante qui maintient le consommateur accroché à une forme et à un langage reflétant une idéologie particulière, celle de la non-action et de la soumission à la culture étrangère. « [L]'homme n'est admis que comme un objet consommateur et passif ; plutôt que lui reconnaître une aptitude à construire l'Histoire, on lui reconnaît seulement le droit de la lire, de l'écouter et de la subir. » (Getino et Solanas 1969, p. 103). Alors que les théories sémiologiques et psychanalytiques s'entendent sur un *langage* cinématographique où le spectateur est le reflet de l'objet filmé, il est évident pour *Cine Liberación* que la révolution ne peut passer par le conformisme de ce *premier cinéma*, le cinéma commercial, contribuant à l'aliénation des individus. Même lorsque les sujets sortent des systèmes narratifs conventionnels, allant même à l'encontre du système, leur incorporation dans le circuit de distribution commercial les absorbe dans la logique capitaliste en tant qu'« art bourgeois » dénoué de tout sens critique et dilapidé par la censure. Ce *deuxième cinéma*, le cinéma d'auteur, ne parvenait pas plus que le premier à sortir l'individu de sa condition d'opprimé. « [É]laborer des œuvres que le système ne peut pas absorber et étrangères à ses besoins ou des œuvres qui soient faites pour le combattre directement et explicitement. » (Getino et Solanas 1969, p. 103) Ainsi, ce que propose le *troisième cinéma* est une opposition globale de

la démarche du cinéma traditionnel, tant au niveau de l'idéologie que de la pratique.

La démarche du troisième cinéma devait être perçue dans son ensemble, depuis l'élaboration des films, dans leur diffusion et dans leur distribution, afin de promouvoir la cause révolutionnaire. D'abord et avant tout, le contenu politique et la forme artistique devaient s'allier pour confronter explicitement les pouvoirs hégémoniques, dans une optique « contre-historique », c'est-à-dire en opposition à l'histoire officielle. L'exemple le plus marquant est celui de *La Hora de los Hornos* (Getino et Solanas, 1970). Ce film utilise des statistiques officielles, des revues et des journaux de l'époque, en plus des journaux télévisés, tous des domaines contrôlés traditionnellement par la droite réactionnaire. Aussi, les auteurs filment directement dans les milieux de la haute bourgeoisie : terrains de golf, fêtes somptueuses et industrie bovine, par exemple. Dans la première partie du film intitulée « Néocolonialisme et violence », le film entre dans un rapport de confrontation afin de discréditer l'argument oligarcho-bourgeois en mélangeant les images et les voix de leurs propres adversaires avec des techniques proprement cinématographiques comme la voix hors champ, les intertitres ou le montage intellectuel à la Eisenstein. La deuxième partie intitulée « Acte pour la libération » propose les solutions pour sortir de la dépendance néocoloniale, en faisant l'éloge du péronisme et des mouvements syndicaux de base. L'attitude « contre-historique » est donc constituée à travers le contenu politiquement engagé et renforcé par la qualité artistique et avant-gardiste de son montage image et sonore, tout cela dans l'objectif de réveiller la conscience du spectateur et de le sortir de sa dépolitisation.

De plus, le troisième cinéma porte plus loin la volonté de conscientiser l'individu à la cause révolutionnaire, il encourage une action concrète par le dispositif de diffusion. Les projections ponctuelles organisées par *Cine Liberación* étaient destinées à libérer des espaces pour la participation du spectateur. « [L]a diffusion d'un [troisième] cinéma n'avait pas de raison d'être si elle n'était pas complétée par l'intervention des camarades. » (Getino et Solanas 1969, p. 111) L'important derrière cette démarche est de déconstruire la notion de « spectateur » contemplant passivement l'objet filmé. Mais il n'est pas question de seulement conscientiser ou informer celui-ci sur le contexte néocolonial et politique de l'époque. Déjà, en participant à des projections illégales et clandestines, le public, étant conscient du danger, pose une véritable action révolutionnaire. Ainsi, lors de ces séances, le spectateur se transforme en manifestant. « Avec le cinéma-manifestation on arrive à *un cinéma inachevé et ouvert*, un cinéma

essentiellement de la connaissance. » (Getino et Solanas 1969, p. 112) Alors que cette connaissance passe du stade sensible au rationnel dans l'approche de Birri, *Cine Liberación* porte plus loin en passant du rationnel à la pratique, ce qu'ils dénommèrent le *cinéma-action*.

Enfin, le mode de distribution devait compléter la démarche participative du troisième cinéma. À cette époque, deux conceptions divisaient les cinéastes militants. Nous avons vu plus haut que l'idéal de Fernando Birri était la distribution large par les voies institutionnelles : « *[L]a distribución y la exhibición de las películas nacionales [...] deben surgir por vías gubernamentales. / [L]a distribution et l'exhibition des films nationaux [...] doivent surgir par les voies gouvernementales.* » (Birri 1962, p. 54, ma traduction) À cela, Solanas et Getino répondent : « Un cinéma-guérilla ne peut pas être destiné à d'autres mécanismes de diffusion que les possibilités d'action des organisations révolutionnaires et parmi ces mécanismes, ceux que le cinéaste lui-même inventera ou découvrira. Production, diffusion et possibilités économiques de survie doivent faire partie d'une même stratégie. » (Getino et Solanas 1969, p. 109) Ainsi, le matériel est conservé parmi les groupes et les personnes fidèles à la cause qui, à leur tour, prennent en charge la distribution et la diffusion et assument l'apport financier nécessaire pour la pérennité du projet. Toutefois, la diffusion en petit groupe restait la tactique idéale de *Cine Liberación* pour permettre l'identification révolutionnaire du spectateur-manifestant. Pour cette raison (en plus du danger), les films du groupe ont été peu distribués. N'empêche qu'une volonté de rester à l'extérieur des voies gouvernementales était présente.

Ce que révèle l'approche globale de *Cine Liberación* est un objectif de confrontation clair, qui tente de changer le paradigme hégémonique du pouvoir : « Il est évident que la culture et la conscience révolutionnaire au niveau des masses ne pourra être obtenue qu'à travers la conquête du pouvoir politique [...] » (Getino et Solanas 1969, p. 98) À travers son instrumentalisation, le film conscientise l'individu opprimé afin de construire en lui une identité révolutionnaire nationale et, par extension, latino-américaine. Alors que les études universitaires démontrent l'existence de cette identité latino-américaine, riche en histoires d'oppression, d'exploitation et d'aliénation, mais aussi de luttes populaires et de résistances combatives, le rôle de l'intellectuel gauchiste se redéfinit : « *Debían construir una mitología nacional revolucionaria necesaria a la cristalización de la Nación en la lucha anticapitalista. / Ils devaient construire une mythologie nationale révolutionnaire nécessaire à la cristallisation de la Nation en lutte contre le capitalisme.* » (Tzvi Tal 2005, p. 69, ma traduction) Ainsi, dans leur manifeste, Solanas et Getino

soutiennent un idéal de l'intellectuel, qui allie le politique, le scientifique, le culturel et l'artistique dans une stratégie globale de renversement du pouvoir dominant, afin de passer d'une sous-culture nationale et néo-colonisée à une culture dominante, hégémonique et révolutionnaire : « [...] la dualité [entre conception nationale et conception dominante] ne pourra être dépassée, pour parvenir à l'unique, à l'universel, que lorsque les meilleures valeurs de l'homme passeront de la proscription à l'hégémonie, que lorsque la libération de l'homme sera universelle. » (Getino et Solanas 1969, p. 98). Bref, l'emploi de la tactique contre-historique, dans une approche globale de l'activité cinématographique, induit une volonté d'atteindre le pouvoir hégémonique.

En résumé, la tactique *guerillera* du groupe *Cine Liberación* était englobante. Le *troisième cinéma* avait, non seulement, la volonté d'allier le contenu politique et la forme artistique dans une optique de confrontation aux modèles coloniaux, mais aussi d'encourager la participation à la cause révolutionnaire dans le processus de diffusion et de distribution. Dans ce sens, l'objectif de leur démarche était de transformer l'hégémonie néocoloniale en hégémonie révolutionnaire.

2.4) 1970 - Grupo Cine de la Base : Instrumentalisation pragmatique

Là où *Cine Liberación* proposait une approche révolutionnaire idéaliste (englobant le rôle de l'intellectuel, la capacité de mobilisation populaire, l'Art, etc.), *Grupo Cine de la Base*, affilié au parti marxiste-léniniste et à la guérilla urbaine de l'*Ejercito Revolucionario del Pueblo* (ERP), retourne vers une forme d'instrumentalisation pragmatique du film, dans l'optique des cinétracts agitateurs, appelant à l'insurrection armée⁹.

L'innovation de ce groupe réside dans la production d'une grande quantité de *cineinformes*, c'est-à-dire des courts-métrages mélangeant la forme journalistique et la propagande anti-impérialiste, produits rapidement en vue d'une diffusion rapide. Dans le *Comunicado Nro. 2* (1972) sur l'« expropriation » de la Banque Nationale de Développement, les auteurs utilisent la voix hors champ pour informer le spectateur, en situant (respectivement) un quand, qui, quoi et pourquoi : « [L]a noche del 29 de enero de 1972[,] el Comando Luis Pujals y Segundo Gomez tomaron el Banco Nacional de Desarrollo [...] para expropiar en beneficio de la guerra popular 450 millones de pesos y todas las armas de la guardia nacional. / Dans la nuit

⁹ Dans la lignée des cinétracts de mai 68.

du 29 janvier 1972[,] le commando Luis Pujals et Segundo Gomez a occupé la Banque Nationale de Développement [...] pour exproprier, en bénéfices à la guerre populaire, 450 millions de pesos ainsi que toutes les armes de la garde nationale. » (Cine de la Base cité dans Bustos 2009. p. 96, ma traduction). Cette construction informative, empruntée à l'esthétique journalistique, aide le spectateur à se projeter dans la réalité locale, tout en donnant des exemples d'organisation populaire dans la guerre contre l'impérialisme. Dans ce sens, le film contribue à l'élaboration d'une identité révolutionnaire, sous une caractéristique formelle différente des films de *Cine Liberación* : « *En oposición al metaforismo cinematográfico tomado de la tradición del director soviético Sergei Eisenstein, notorio en la películas del "Grupo Cine Liberación", las del "Grupo Cine de la Base" se apoyaban más en la tradición del cine revolucionario de Dziga Vertov: un montaje con agudo mensaje ideológico hecho de materia prima filmada en la realidad social.* / À l'opposé des métaphores cinématographiques, empruntées au réalisateur soviétique Sergei Eisenstein, notoires dans les films de "Grupo Cine Liberación", ceux de "Grupo Cine de la Base" s'appuyaient sur la tradition du cinéma révolutionnaire de Dziga Vertov : un montage avec un faible message idéologique fait de matières premières filmées dans la réalité sociale. » (Tzvi Tal 2005, p. 142, ma traduction). Par ailleurs, le film fait aussi usage de la tactique contre-historique en vue de discréditer l'argument des médias de masse et de l'État. Par exemple, le *Comunicados Nro. 5 y 7*¹⁰ (1972) porte sur l'enlèvement et le procès révolutionnaire du gérant d'une grande entreprise frigorifique de l'Argentine (Swift). Le film utilise des articles de journaux ainsi que des photos des hauts représentants de l'entreprise, des complices politiques avec la dictature et des « traîtres » syndicaux. De plus, il accorde des entrevues avec plusieurs représentants « ennemis », tel que le chef de police par exemple. Cependant, la voix hors champ omniprésente positionne l'énonciation du côté des travailleurs et un reporter sur le terrain démontre les actions solidaires entreprises par ceux-ci (distribution de panier de nourriture pour les gens du quartier, par exemple). Bref, en mélangeant une forme énonciative simple, se rapprochant des journaux télévisés, à un discours politique engagé, les *cineinformes* du collectif démontrent un usage instrumental de la caméra qui se base sur des événements ponctuels, issus d'une réalité locale. Même si la volonté d'insurrection armée était aussi présente chez *Liberación*, son approche globale contraste avec le pragmatisme de *Cine de la Base*.

Par conséquent, le groupe porte une attention particulière aux nouvelles technologies afin

¹⁰ Il s'agit en fait d'un seul reportage.

de faciliter autant la production que la distribution, la reproduction et l'exhibition. Bien entendu, l'élaboration de plus petites caméras ainsi que la simplification des outils d'enregistrement sonores permettent aux cinéastes de cette époque de mieux se déplacer vers les sujets filmés. Mais l'introduction du format VHS dans la production et la distribution des films du groupe est encore plus significative. La perte de qualité de l'image est grandement justifiée par tous les autres avantages : non nécessité de développer les films en laboratoire (contrôlés par l'ennemi), facilité de montage, de reproduction et de diffusion, directement par les appareils domestiques. Le meilleur exemple est le film *Ni olvido ni perdon* (1972), filmé sur magnétoscope, présentant la conférence de presse de six militants de l'ERP évadés d'un cartel militaire. Bref, la volonté de simplifier les mécanismes de production, de diffusion et de distribution émane non seulement du désir d'établir un réseau alternatif de distribution, tel que le souhaitait aussi *Cine Liberación*, mais aussi de diffuser rapidement les informations nécessaires à la lutte contre l'impérialisme.

Entre les expériences de l'école du Littoral et des groupes *Cine Liberación* et *Cine de la Base*, il existait un objectif commun qui était d'accroître la conscience révolutionnaire de l'individu opprimé (en faisant un usage instrumental de la caméra et du film), mais aussi de sa reconnaissance dans un ensemble plus vaste de luttes sociales latino-américaines. Malgré que certaines tactiques de diffusion et de distribution diffèrent, la volonté des cinéastes des années 1970 d'établir de nouvelles dynamiques communicatives « contre-informatives » sera précurseur d'un mouvement médiatique alternatif, qui fera surface à la fin des dictatures. Évidemment, la répression féroce orchestrée par les militaires pousse les réalisateurs de films militants de cette époque à se positionner dans un rapport de confrontation. Dans ce contexte, ils visaient de faire du discours révolutionnaire, un discours hégémonique.

2.5) 1980/90 - Retour à la démocratie : les années creuses

Nous n'approfondirons pas sur la période du retour à la démocratie en Argentine quoiqu'elle présente des initiatives intéressantes de cinéma militant. Dans le domaine politique, les années 80 et 90 ont reflété la continuité du néo-libéralisme économique. Les pouvoirs des maîtres de la dictature se transfèrent progressivement aux maîtres des grandes corporations multinationales. Sous le gouvernement de Raul Alfonsín commencent les premières mises à pieds

et fermeture d'usines, suivant une nouvelle division mondiale du travail. Pendant ce temps, l'échec du procès de la dictature¹¹ plonge la population dans une période de repli identitaire et individualiste, favorisant grandement le processus de privatisation féroce du gouvernement de Carlos Menem, dans les années 90. La crise économique d'hyperinflation, accentuée par la crise politique, plonge le pays dans un climat d'inconfort et de contestation généralisé, dont les restructurations du Fonds Monétaire International (FMI) et de la Banque Mondiale marqueront un point culminant, en décembre 2001.

Les conséquences directes dans l'industrie cinématographique se concrétisent par la baisse de financement et la fermeture d'environ un millier de salles de cinéma dans tout le pays. « *La hiperinflación [...] y la supremacía de la industria hollywoodense, más las innovaciones tecnológicas como la incorporación de los videocasetes y la televisión por cable, hicieron que la industria cinematográfica entrara en una crisis de gran magnitud.* / L'hyperinflation [...] et la suprématie de l'industrie hollywoodienne, en plus des innovations technologiques comme le développement des vidéocassettes et la télévision par câble, ont fait entrer l'industrie cinématographique dans une crise de grande amplitude. » (Bustos 2006, p. 29, ma traduction) Toutefois, une nouvelle vague de jeunes réalisateurs s'efforce de représenter le politique, autant dans le cinéma de fiction que dans le documentaire. Un retour vers le cinéma d'auteur à tendance néo-réaliste s'effectue, en représentant les conséquences de la dérive économique du pays par des protagonistes vivant des problématiques personnelles les amenant dans la criminalité, l'exil, la solitude ou la mort. Le groupe d'itinérants de *Pizza, Birra, Fasso* (1998) de Adrian Caetano et Bruno Stagnaro ou le travailleur sans emploi de *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero, caractérisent parfaitement ce nouveau courant. Par ailleurs, des cercles de documentaristes voient le jour dès le retour à la démocratie. Le corpus de groupes tels que Cine Ojo ou Boedo Film résumant une variété d'approches formelles et thématiques qui ponctuent cette période : prisonniers politiques, mères de la place de Mai¹², privatisations, révoltes populaires, résistances syndicales, usines récupérées, etc. Bref, il serait faux d'affirmer que les différentes crises du pays et le repli identitaire ayant suivi la dictature auraient mis un frein aux initiatives de cinéma militant. Toutefois, le mouvement reste marginal dans son ensemble, les financements sont

¹¹ La Loi du « *Punto final* » (1986) amnistie toute action répressive commise avant l'établissement de cette loi tandis que la Loi sur l'« *Obediencia debida* » interdit de poursuivre tout tortionnaire ayant agi sous ordre d'un supérieur.

¹² Mères d'enfants disparus qui ont commencé à se rassembler sur la place de Mai (face à la maison présidentielle), en pleine dictature.

insuffisants, les infrastructures manquent et les études universitaires s'intéressent peu au secteur cinématographique.

Les années 80 et 90 représentent un pont intéressant dans l'évolution du cinéma militant argentin, entre les expériences de cinéma révolutionnaire et la nouvelle vague de cinéma alternatif qui se consolida à la suite des révoltes de décembre 2001.

2.6) 2000 - Le cinéma d'intervention politique : la contre-information

La rébellion populaire émergea en réponse à un climat d'inconfort généralisé des politiques gouvernementales postdictatoriales, accentuée par une fausse identification aux faits apportés par les médias de masse et (surtout) par le gel des comptes en banques de millions d'individus. La classe moyenne s'empara des rues, sortant de sa dépolitisation typique et rejoignant les militants de longue date et les exclus de la société, dans ce qui deviendra une des plus amples protestations sociales de l'histoire du pays. Les événements du 19 et 20 décembre 2001 seront l'emblème de l'échec des politiques néo-libérales et le catalyseur de plusieurs initiatives sociales hors du système : mouvement *piquetero*¹³, réseaux de troc et de monnaies alternatives, assemblées populaires, entreprises récupérées et médias alternatifs en sont quelques exemples. L'émergence d'une quantité de groupes de vidéoactivistes (tels que *Adoquin Video*, *Alavío*, *Cine Insurgente*, *Ojo Obrero*, *Contraimagen*, *Indymedia Argentina*, *Proyecto Enerc*, *Venteveo-video*, *Wayruro*) et de plusieurs collectifs (*Movimiento de Documentalistas*, *Asociacion de Documentalistas*¹⁴, *Argentina Arde*, *Kino Nuestra Lucha*) aura contribué à documenter cet événement et à créer une ambiance favorable aux études théoriques sur ces *groupes d'intervention politique*. En effet, plusieurs analyses se sont penchées sur la prolifération de ces groupes ayant tous des propositions et des pratiques variées, mais convergeant vers une base politique semblable. Ajoutée aux avancées technologiques, la pratique du cinéma documentaire militant se transforme. L'appropriation du médium cinématographique et l'explosion des formes de modalités documentaires permettent un nouvel usage instrumental de « contre-information ». Nous verrons comment la subjectivité des discours et l'affiliation à un projet politique caractérisent cette pratique.

Tout d'abord, le cinéma militant connaît un nouvel essor grâce au facteur technologique :

¹³ La figure du *piquete* (piquet) représente ce mouvement qui bloque des routes pour bloquer l'économie du pays.

¹⁴ Devenu *Documentalistas Argentinos*, DOCA.

« [...] la incidencia del factor tecnológico en el campo audiovisual revela cómo aparece en primera instancia la posibilidad de la inmediatez y la instrumentalidad de la intervención a través del audiovisual, y cómo la apropiación de estas nuevas tecnologías deja huellas en las modalidades de intervención audiovisual. / [...] l'incidence du facteur technologique, dans le domaine audiovisuel, révèle d'abord la possibilité d'immédiateté et d'instrumentalisation de l'intervention à travers l'audiovisuel et ensuite, comment l'appropriation de ces nouvelles technologies laisse des traces dans les modalités d'interventions audiovisuelles. » (Bustos 2006, p. 35, ma traduction) Gabriela Bustos fait ici écho aux modalités documentaires de Bill Nichols, adaptées pour un cinéma politiquement engagé, qu'elle résume en trois figures non exhaustives : « [...] el cine ensayo (o de reflexión), el cine información (o de denuncia) y el cine panfleto (o de agitación). / [...] le film-essai (ou de réflexion), le film d'information (ou de dénonciation) et le film-pamphlet (ou d'agitation). » (Bustos 2009, p. 94, ma traduction). La question de l'immédiateté est en quelque sorte une amplification de la pratique des années 1970. Pour résumer, les années 2000 marquent l'arrivée de la caméra numérique et des logiciels de montage virtuel¹⁵, permettant une réduction considérable du temps de production et une facilité de diffusion et de partage des documents, grâce au format DVD et de l'Internet. Avec l'accessibilité du matériel et la simplicité de son utilisation s'opère une appropriation du média par les groupes politiques, marginalisés ou en résistance qui, tranquillement, commencent à faire (et faire voir) leur propre lecture de l'actualité. Ceci permettra à ces groupes d'être non seulement plus immédiat pour répondre à des événements médiatiques qui occultent la réalité (tel que durant les révoltes populaires de 2001), mais aussi d'être plus autonome dans les contenus qu'ils désirent transmettre.

Grâce à cette facilité de production, la quantité de films d'intervention politique produits explose, ouvrant les possibilités de modalités documentaires. En utilisant la classification de Bustos (citée plus haut), nous prendrons exemple sur trois courts-métrages de groupes ayant enregistré les événements de 2001. Un des travaux les plus élaborés qui a été produit fut *Por un nuevo cine un nuevo país* (2002) de *l'Asociación de Documentalistas Argentinos* (DOCA). Le film commence avec une présentation des faits historiques qui auront catalysé les événements : de la présidence d'Alfonsín au gouvernement de Fernando de la Rúa en passant par la période de Menem. Le caractère informatif démontre une volonté d'atteindre le grand public, il suggère une

¹⁵ Sur ordinateur, contrairement à la méthode traditionnelle sur table de montage.

démarche institutionnalisée. Né du regroupement de plusieurs collectifs ayant la volonté de partager les images et les ressources, DOCA restera un des groupes (issue de 2001) les plus actifs dans les mobilisations pour un meilleur financement du secteur documentaire auprès d'instances gouvernementales telles que l'*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Par ailleurs, le groupe *Venteveo Video*, dans son film *La bisagra de la Historia* (2002), propose une forme plus proche de l'essai que du film informatif. Ainsi, la puissance artistique du film ne réclame rien de moins qu'une écriture différente de l'Histoire. En mélangeant « [...] des musiques adaptées, des extraits audio de vieilles séries documentaires TV, et l'esprit anarchiste près de disparaître qui renaît, [le film] interpelle le spectateur en montrant des graffitis dans les rues [...], et se paie même le luxe d'inciter au piratage de copies. » (Ricagno 2003, p. 65) Cet interventionnisme des auteurs sur les événements est complètement opposé au traitement de *Argentinazo* (2002) de *Ojo Obrero*. Ici, un souci particulier est apporté à la chronologie des événements afin d'intervenir le moins possible sur le message véhiculé, en se rapprochant d'une forme de cinéma-vérité. Cependant, la force brutale des images de la répression et l'ampleur de la mobilisation populaire, présentées dans le film, démontrent un caractère évidemment agitateur et s'allient parfaitement à l'image de la contestation sociale véhiculée par le *Partido Obrero* (Parti ouvrier), auquel *Ojo Obrero* est étroitement affilié.

Avec l'éclatement des formes filmiques de documentaire engagé, beaucoup d'analystes parlent d'une *instrumentalisation* de la caméra, mais pas dans le même sens que les groupes révolutionnaires des années 1970. Les films à contenus politiques semblent chercher non seulement à *construire des subjectivités* particulières (selon le groupe qui produit), mais aussi à affirmer une *affiliation* claire envers une tendance politique. Nous parlons de *subjectivité* pour désigner des communautés ou des groupes politiques qui présentent par eux-mêmes, à travers une production discursive, leur mode de vie ou leurs points de vues, selon le contexte particulier qu'ils vivent. Autrement dit, il s'agit d'une construction identitaire qui se donne une existence médiatique, non contrôlée par le filtre des médias de masse. En se réappropriant les moyens de production, les groupes politiques ou marginaux décrivent leurs conditions de vie, leurs demandes, leurs contestations ; ils construisent leur histoire et donnent une légitimité à leur point de vue. De plus, les films des groupes d'intervention politique ne cachent pas leur *affiliation* à un projet de changement social, au contraire, ils s'en réclament ouvertement. Dans certains cas, les films ne se contentent pas de prendre position dans le débat, ils vont plus loin en montrant des

formes concrètes d'organisation. En effet, plusieurs films illustrent des expériences d'organisation horizontale telles que les fabriques de pains et de briques dans les bidonvilles ou les centres culturels et éducatifs issus des entreprises récupérées. Ainsi, en démontrant leurs objectifs politiques à travers leurs activités quotidiennes, les groupes filmés ne sont pas soumis (ou en réaction) à la pensée unique véhiculée par les médias traditionnels. Nous dirons qu'ils sont en contrôle de leur programme politique. Nous reviendrons un peu plus loin avec des exemples de subjectivité et d'affiliation et comment ils opposent la pratique journalistique de masse.

Au niveau de la stratégie de changement social, un écart est notable avec les expériences des années 1970. Pris séparément, chaque film constitue une vision subjective de la réalité qui s'associe à une idéologie politique précise. Par conséquent, pris dans leur ensemble, ces films dressent un portrait global dans lequel les contenus sont (presque) infinis et les revendications vont dans plusieurs directions ou se recoupent. Il n'y a donc pas une idée centrale, « universelle », qui pousse ces groupes à produire des films. Ainsi, l'instrumentalisation de la caméra n'a plus comme unique objectif d'augmenter la conscience révolutionnaire de l'individu opprimé, mais de lui présenter un panorama des luttes sociales de l'actualité, qui s'oppose à la pratique officielle des médias de masse. Effectivement, en contredisant les dogmes d'objectivité et d'indépendance véhiculés par ceux-ci, nous pouvons qualifier le travail des groupes d'intervention politique comme média de « contre-information » : « *La idea central que sostiene la práctica periodística de la prensa oficial se articula [...] sobre tres ejes: independencia, objetividad, verdad ; mientras que las prácticas contrainformativas, al asumir un carácter instrumental, desmontan esa falacia convirtiéndola en dependencia, subjetividad, verdad. / L'idée centrale soutenue par la pratique journalistique officielle s'articule [...] sur trois axes : indépendance, objectivité, vérité ; tandis que les pratiques contre-informatives, en assumant leur caractère instrumental, infirment cette supercherie en la convertissant en affiliation, subjectivité, vérité.* » (Esperón et Venelli 2008, p. 13, ma traduction)

Bref, au lieu d'afficher une attitude de confrontation explicite aux pouvoirs hégémoniques par l'emploi de la « contre-Histoire », les nouveaux groupes d'intervention politique s'opposent à la pratique journalistique dans son ensemble, dans une dynamique « contre-informative ». En fait, il s'agit d'une continuité de la pratique amorcée dans les années 1970, avec l'avantage d'une démocratisation du facteur technologique, qui assume son message politique et favorise la pluralité des interprétations subjectives de la réalité sociale. Nous verrons maintenant en quoi

cette opposition aux médias de masse est porteuse d'une construction alternative de l'activité médiatique et politique.

2.7) Le contre-informatif comme communication alternative ?

Dans un article pour la DOCA, Irene Marrone fait un parallèle entre *l'hégémonie* et le *national* dans l'appartenance identitaire des films documentaires :

[...] el film documental construye un texto básicamente argumentativo, con tres grandes destinatarios. Un “nosotros”, que se alegoriza o representa directamente como “nación” o “patria” desde el discurso hegemónico, o como “pueblo” desde el contrahegemónico o no hegemónico, o como puro yo-narrador desde una dimensión que busca afianzarse desde una perspectiva instalada en el sentido común actual como “plural”.

[...] le film documentaire construit un texte argumentatif, avec trois types de destinataires. Un “nous” qui s'allégorise ou se représente comme “nation” ou “patrie” dans le discours hégémonique, ou comme “peuple” dans le discours antihégémonique, ou encore comme moi-narrateur singulier qui cherche à se consolider comme “pluriel”. (Marrone 2009, p. 43, ma traduction)

Selon l'auteure, le discours hégémonique vise l'intégration d'un tout homogène d'individus qui se reconnaissent selon un facteur national ou patriotique tandis que le discours antihégémonique (ou discours de classe) revendique l'existence d'une classe minoritaire (le peuple), précarisée ou opprimée, à l'intérieur de ce tout homogène, qui porte des revendications plus précises. Nous avons vu précédemment comment les cinéastes des années 1970 cherchaient à atteindre l'hégémonie en incluant un ensemble d'individus, de classes différentes, selon une conception nationale (et par extension, latino-américaine). De nos jours, au lieu de *confronter* des projets politiques dans une attitude contre-historique, beaucoup d'analyses ont tendance à définir des alternatives politiques qui *s'opposent* à un courant dominant et hégémonique. Autrement dit, il n'y a plus *une* lutte contre l'impérialisme, mais *plusieurs* luttes pour les droits populaires. Nous tenterons ici de nuancer la pratique contre-informative entre l'héritage de confrontation du cinéma militant révolutionnaire et cette nouvelle dynamique constructive appartenant à la grande dénomination des *médias alternatifs*.

La multiplication des interprétations subjectives sur la réalité et sur le changement social et politique est un phénomène touchant toutes les sphères de la société, dans le grand courant

postmoderne. En terme d'opposition aux visions dominantes, nous considérons souvent les idées minoritaires et marginales comme étant *alternatives*, soit qui s'opposent à une méthode conventionnelle. En nous concentrant sur la dimension politique, nous conviendrons de nommer le système capitaliste néo-libéral, et les relations de pouvoir qui en émanent, comme étant le conventionnel. Ainsi, *l'alternative politique* serait un système qui prône l'horizontalité, la démocratie participative, la justice sociale, l'écologie radicale, etc., un ensemble global de transformations dans tous les secteurs de la société : « *Lo contrainformativo, lo popular, lo comunitario, lo participativo, [...] las diferentes formas de entender lo alternativo están asociadas a un proyecto más amplio del cual la práctica forma parte [...] / Le contre-informatif, le populaire, le communautaire, le participatif, [...] les différentes acceptions de l'alternatif sont associées à un projet plus ample dont cette pratique fait partie [...]* » (Esperón et Vinelli 2009, p. 9, ma traduction). En d'autres mots, l'alternatif est un *processus* de transformation sociale, ponctué d'une multitude d'approches partageant des valeurs sociales communes (mais dont le plan d'action reste vague, ouvert et improvisé) contrastantes avec le modèle de *changement hégémonique*, surtout employé dans le discours révolutionnaire des années 1960 et 1970.

Pour ce qui est du documentaire engagé, il convient d'abord de définir son essence alternative en opposition à la méthode conventionnelle de diffusion de l'information. Les expériences des années 1970 portaient déjà une attention particulière à la relation entre l'objet filmique et le spectateur, notamment lors des projections-débats. Il était question de déconstruire la transmission de l'information, de manière unidirectionnelle, et de transcender la situation passive du spectateur. C'est-à-dire, de transformer l'expérience informative en expérience participative. Cette nouvelle conception interactive du documentaire se perçoit dans l'ensemble de la production :

[...] la estructura del medio, sus formas de gestión, el tipo de relación con los protagonistas / destinatarios, los contenidos, las formas de propiedad y el financiamiento, etcétera. [...] lo alternativo se levanta aquí “frente a otra concepción no sólo de la comunicación sino de las relaciones de poder, y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehicular”. / [...] la structure du média, ses formes de gestions, les types de relations avec les protagonistes et les destinataires, les contenus, les formes de propriétés et le financement, etc. [...] l'alternatif se confronte “à une autre conception non seulement de la communication, mais aussi des relations de pouvoir, de la transmission des signes et de l'imposition des codes que ces relations véhiculent”. (Esperón et Vinelli 2009, p. 10, ma traduction)

En brisant cette dynamique informative, nous définissons cette nouvelle pratique globale du

documentaire engagé comme de la *communication alternative*, véhiculée par des *médias alternatifs*.

Cela dit, le lien qui définit la pratique contre-informative au sein d'une communication alternative reste divisé dans son interprétation. Certains analystes diront que les médias contre-informatifs ne font pas de la communication alternative puisque leur existence est conditionnée par la lecture officielle de l'actualité, c'est-à-dire qu'ils ne font *que* répondre à l'information des médias de masse (Armando Cassigoli cité dans Esperón et Vinelli 2009, p. 10). Il y a effectivement des moments dans l'agenda médiatique où les sujets convergent. Par exemple, lorsque deux militants *piqueteros* sont trouvés morts lors de la manifestation du 26 juin 2002 sur le pont Pueyrredón, les médias de masse s'empresseront d'affirmer que les *piqueteros* se sont tués entre eux. Toutefois, en montrant des images de la répression que ces médias auront daigné représenter, beaucoup de groupes de vidéoactivistes (tel que Indymedia Argentina dans *Piquete Puente Pueyrredon* ou Alavío dans *Crónicas de la libertad*) démontreront l'implication préméditée de la police dans ces crimes et, par conséquent, la complicité des médias. Non seulement ces films produisent un discours qui contredit les informations erronées des médias traditionnels, mais ils utilisent les images de ceux-ci en les déformant et ainsi infirmant l'importance de leur message. Ces exemples nous démontrent comment s'installe une véritable lutte dans le champ de l'énonciation, pour arriver à légitimer *un* discours auprès des masses, exactement comme la démarche contre-historique. Selon cette analyse, l'objectif serait d'affirmer la supériorité du discours sans volonté d'établir une communication entre le film et le spectateur. Dans ce sens, le caractère contre-informatif ne pourrait pas être défini comme alternatif.

La recherche de la vérité est, en effet, un aspect de la contre-information, mais ce n'est toutefois pas le seul. Comme nous l'avons vu précédemment, cette démarche se distingue de l'information transmise de manière unidirectionnelle en produisant des discours propres et subjectifs, occultés de l'univers médiatique traditionnel, et en se positionnant explicitement en faveur d'un programme politique. Pour démontrer ces deux aspects, nous ferons respectivement l'étude de deux groupes d'intervention politique qui ont été très prolifiques depuis la crise économique et sociale de 2001 : Indymédia Argentina et Grupo Alavío.

Avec la devise « Don't hate the media, be the media! », le réseau mondial Indymedia, né lors de la rencontre de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) à Seattle en 1999, encourage la mise sur pied de Centres de Médias Indépendants (CMI) ayant d'abord existence sur

Internet (par le biais de portails facilitant la publication d'information médiatique indépendante et publique) puis consolidant des équipes de travail autonomes pour élaborer des stratégies médiatiques à partir de l'actualité locale. En Argentine, trois CMI autonomes et indépendants ont utilisé l'audiovisuel comme tactique communicative : Indymedia La Plata, Indymedia Córdoba et Indymedia Rosario. Ce qui distingue principalement les films de ces groupes est le discours de classe à fort enracinement local, qui donne un espace médiatique à des problématiques occultées par les médias de masse. Il s'agit, par exemple, des conditions d'habitation dans les bidonvilles de Rosario à la suite d'inondations fréquentes (*Otra vez, la lluvia cae sobre la pobreza*, 2009, Indymedia Rosario), l'augmentation des tarifs de transport en commun à Cordoba (*CYR et Cozpelazo*, 2009, Indymedia Córdoba) ou encore la remémoration de *La noche de los lapices*¹⁶ à La Plata (*33 años de la noche de los lapices*, 2009, Indymedia La Plata). Ces exemples de films ne font pas que présenter les événements ou contrer le discours officiel : dans chaque cas, ils expliquent la conjoncture, ils analysent les causes, ils proposent des solutions. Cette démarche met en évidence les difficultés structurelles des groupes marginalisés et témoigne des inégalités sociales. Ainsi, les divers reportages contribuent à établir un ensemble varié de causes, de revendications, de protestations, etc. en les regroupant autour d'une plate-forme commune. En effet, le site web du collectif permet aux groupes ou personnes produisant des films (des articles ou des photos) de les publier relativement librement. Il n'y a pas d'instance qui décide du contenu à être publié en tant que « vérité universelle », chaque groupe ou personne soumet sa production en tant que « vérité subjective »¹⁷. Ceci permet de créer des liens entre les différentes causes, donc de briser le sens de la transmission de l'information. En contribuant à rendre une image et une identité à ces groupes qui ne sont pas représentés dans les médias traditionnels ou marginalisés par ceux-ci, le travail d'Indymedia dément l'illusion d'objectivité transmise dans les grands médias : « [...] *lo que se oculta son los objetivos y la perspectiva desde donde se produce la información, operación que permite a los grandes medios neutralizar su mirada y presentarla como verdad “universal” y “legítima”*. / [...] ce qui est occulté, ce sont les objectifs et la perspective d'où est produite l'information, cette opération permet aux grands médias de neutraliser leur regard en le présentant comme “universel” et “légitime”. » (Esperón et Vinelli 2009, p. 12, ma traduction) Ainsi, le caractère subjectif de la contre-information met en évidence

¹⁶ Enlèvement et assassinat de plusieurs étudiants durant la nuit du 16 septembre 1976, sous la dictature de Videla.

¹⁷ Ceci est vrai à priori, mais il existe tout de même des modérateurs qui s'assurent du respect de la politique éditoriale du réseau Indymedia.

le processus de hiérarchisation de l'information médiatique officielle, en présentant des regards occultés de l'univers médiatique autour d'un processus de communication alternative et horizontale.

Par ailleurs, nous pouvons noter une tendance similaire dans les reportages du groupe Alavío, quoique le traitement des thématiques démontre une affiliation claire à un programme politique. D'orientation explicitement anarchiste, Alavío fait partie de la *Federación Argentina de Cooperativas de Trabajadores Autogestionados* (FACTA). Cette fédération regroupe autant des entreprises de l'industrie alimentaire que de la construction, en passant par la biochimie et le textile. Parmi leurs objectifs : encourager, promouvoir et faciliter l'éducation et la constitution d'entreprises autogérées, grâce, entre autres, à l'audiovisuel : « *Crear un medio de comunicación que sea el vocero del accionar del movimiento autogestionario integrado. / Créer un média de communication qui soit le porte-parole des activités du mouvement autogestionnaire.* » (pamphlet de la FACTA, ma traduction) Le groupe n'a pas de portail web, la distribution se fait par des copies DVD (comprenant une dizaine de reportages) incluses dans le journal de la fédération, *El Roble*. La production de films militants de l'intérieur d'un mouvement autogestionnaire dépend évidemment de sa vision politique, au bénéfice de la cause libertaire. Dans ce sens, nous dirions qu'ils construisent un programme politique, c'est-à-dire que les contenus se basent souvent sur la promotion d'actions ou d'événements qui rejoignent les valeurs du groupe (et de la fédération). Par exemple, dans *Estación Dario y Maxi*, Alavío parle des deux militants assassinés par la police sur le pont Pueyrredón à travers un groupe d'artistes et des gens du quartier qui participent à la décoration de la station de train Avellaneda (banlieue de Buenos Aires, près du lieu de la manifestation). Le sujet ici est, bien entendu, la répression policière et la récupération de la mémoire collective, mais il n'est pas représenté par une manifestation, dont le discours est souvent aplati ou déformé par les médias de masse. Le film ne se laisse donc pas influencer par l'aspect spectaculaire de la nouvelle. Il refuse l'illusion d'indépendance, attribuée aux médias traditionnels, qui enlève toute perspective politique dans son message, mais véhicule une idéologie à travers le choix des images et des sujets. Par ailleurs, dans son texte intitulé *Fuera de la ley*, Fabian Pierucci, membre du groupe Alavío, énumère plusieurs facteurs, conditionnant la stratégie communicative, à prendre en considération dans l'élaboration des films et du circuit de distribution : la notion de propriété du média, sa gestion, son financement, son contenu, la participation qu'il entretient avec ses protagonistes, l'adaptation et l'appropriation des

technologies et l'intégration avec les mouvements sociaux et politiques. Pour installer une réversibilité entre les pôles producteurs et récepteurs, cette stratégie doit se faire sous une base de gestion participative entre les groupes. Au niveau matériel, l'accès aux ressources doit être une responsabilité collective afin que le manque de financement ne soit pas une contrainte à l'autonomie de production et de discours. De plus, cette stratégie transforme l'idée de sectorisation professionnelle par celles de complémentarité et de transfert des connaissances. Cette dynamique crée un réel échange entre l'équipe de réalisation et les groupes producteurs. L'affiliation des films à une idéologie politique précise favorise la participation et la gestion horizontale du média, elle constitue donc une stratégie alternative de communication.

En résumé, quoique l'ensemble des films ne reflète pas une telle dichotomie, nous notons une nuance entre les exemples d'Indymedia et d'Alavío. Pour employer une métaphore, Indymedia utilise un discours de classe qui vise à faire tomber les barrières de la marginalisation, imposées par l'ennemi, par l'exposition de réclamations subjectives. À l'opposé, Alavío consolide ces barrières afin de créer un système alternatif et parallèle au système dominant, en maintenant l'ennemi à l'extérieur. Même si nous considérons que la tactique contre-informative fait partie de la communication alternative puisqu'elle contredit les dogmes d'objectivité et d'indépendance des médias traditionnels, nous reconnaissons qu'elle reste divisée entre la confrontation au système (capitaliste), par la reconnaissance de subjectivités, et la construction d'une alternative politique et sociale, rattachée à un programme politique.

Pour conclure ce chapitre, la contradiction entre les dynamiques de confrontation et de construction, par rapport à un opposant hégémonique, aura parcouru l'histoire de l'Argentine et de son cinéma contestataire. Les expériences de cinéma militant des années 1970 (l'École du Littoral, et les groupes *Cine Liberación* et *Cine de la Base*) tentaient d'élever la conscience identitaire des individus opprimés et apportaient un discours révolutionnaire prônant essentiellement la confrontation directe (souvent armée) des instances gouvernementales, à travers la « contre-Histoire ». Par ailleurs, le nouveau cinéma documentaire politiquement engagé des années 2000 ouvre les interprétations subjectives de la réalité, grâce à l'accès technologique, et s'oppose aux mythes d'objectivité et d'indépendance journalistique, lui permettant de construire une nouvelle identité sociale et politique alternative. La mince ligne qui sépare l'attitude de confrontation et de construction ouvre le débat sur la place et la raison d'être du cinéma alternatif

contemporain. Nous prolongerons maintenant cette analyse en l'appliquant à la pensée nomade, à travers ma réalisation cinématographique nomade.

Interstice 3

Argentine, janvier 2010

Dans la voiture qui m'amène jusqu'à mon premier arrêt sur la route, je repense à ce que je suis sur le point d'accomplir. D'autres amis voyageant avec moi ne resteront que deux ou trois semaines avant de reprendre la routine quotidienne de leurs vies urbaines. Suis-je si différent d'eux qui ne voyagent que pour consommer au maximum de quelques jours de congé, alors que je consommerai des images de ceux que je rencontrerai ? Toute la radicalité de mon geste de déterritorialisation est remise en cause par deux simples valises : dans l'une, une caméra ; dans l'autre, du matériel d'artisanat. Je me pose une question fondamentale : sur quelle chaise suis-je assis ? Comment me prétendre comme un militant, critique de la sédentarité, lorsque je transporte avec moi des ressources plus importantes que pratiquement tout ce que pourrait posséder un artiste nomade ?

Donner la parole aux sans voix, construire des regards subjectifs, augmenter la conscience contestataire... tout cela sont de bien humbles objectifs pour un projet de cinéma nomade. Mais qu'est-ce que cela représentera pour mes futurs acteurs une fois le tournage terminé, nos chemins séparés de quelques dizaines de milliers de kilomètres ? Comment établir un processus de communication avec eux, au travers du film ? Ou est-ce que cela devra se baser sur autre chose ? Un processus de communication alternatif qui n'est pas fixé dans le lieu, dans le territoire, ni dans le temps ? Une communication en mouvement, nomade, qui déterritorialise le public et sa pensée...

Mais pour l'instant, je reste préoccupé par mes deux valises...

Chapitre 3 :

La communication nomade : arme ou outil ?

Admettons que nous ayons participé à des fêtes où, l'espace d'une nuit, une république de désirs gratifiés a été atteinte. Ne devrions-nous pas admettre que la politique de cette nuit a pour nous plus de force et de réalité que celle du gouvernement américain tout entier ?

— Hakim Bey
Zone d'autonomie temporaire

Dans ce dernier chapitre, nous élaborerons le concept de *communication nomade* à partir de mon expérience réalisée dans le cadre de cette recherche, en agaçant les réflexions sur la pensée nomade et le cinéma militant étudiées précédemment. Dans un article pour l'*Agencia Latinoamericana de Información* (ALAI), Raúl Zibechi, écrivain et activiste spécialisé dans les mouvements sociaux latino-américains, pose la question de la « [...] *comunicación nomade como forma de comunicación alternativa?* / [...] communication nomade comme forme de communication alternative ? » (Zibechi 2005, ma traduction). C'est-à-dire, « [*u*]na comunicación en movimiento, [...] con los movimientos, para los movimientos y, sobre todo, de los movimientos. / [*u*]ne communication en mouvement, [...] avec les mouvements, pour les mouvements et, surtout, qui parle des mouvements. » (Zibechi 2005, ma traduction). Par cela, il pousse plus loin la déconstruction de l'information unidirectionnelle, amenée par la communication alternative, en deux temps. Dans un premier temps, Zibechi définit les mouvements sociaux comme des ensembles d'individus refusant la place qui leur a été assignée par l'organisation sociale qui les contient. Dans ce sens, nous ferons l'étude du mouvement nomade politisé des *Crotos*, ayant existé en Argentine au début du XX^e siècle, et nous verrons comment le concept de *Zone d'Autonomie Temporaire* permet de comprendre, d'abord, leur action militante, puis la relation de celle-ci avec les artistes nomades. Dans un deuxième temps, la communication nomade doit s'opposer à la bureaucratie et aux institutions issues de la sédentarité. Pour cela, nous analyserons l'utilisation de la caméra et du film militant en tant qu'arme de confrontation au système ou en tant qu'outil de construction sociale. Nous terminerons cette recherche en identifiant en quoi le processus de cinéma nomade et le film qui en découle peuvent s'associer à une *communication nomade*. Ici, nous verrons comment ma

participation s'est agencée avec la pensée nomade et avec l'action militante, puis comment la démarche alternative de communication fait partie prenante du film réalisé.

3.1) La pensée nomade comme action militante ?

Dans le premier chapitre, nous avons défini deux types de pensées nomades : la vie errante représentait une tendance impulsive et spontanée tandis que le voyage s'associait à une démarche réfléchie et structurée. À cela, nous avons analysé deux moyens d'actions militants, transmis par le cinéma documentaire argentin, soit la confrontation de l'ordre établi et la construction d'alternatives sociales. Avant d'analyser ces aspects dans l'expérience de cinéma nomade effectuée pour cette recherche, nous établirons certains liens entre la pensée nomade et l'action militante à partir d'un exemple de communauté nomade politisée et du concept de *Zone d'Autonomie Temporaire*.

Dans l'Argentine du début du XXe siècle, entre la masse d'immigration européenne prolétaire et les populations appauvries servant de main d'œuvre utile au développement économique, toute une sous-culture du voyage s'installe autour de la communauté des *croto*. « [E]l vagabundeo fue un comportamiento social generalizado entre los jóvenes extranjeros y nativos de las clases sociales más bajas de aquellos años. / [L]e vagabondage fut un comportement social généralisé auprès des jeunes immigrants et des natifs des classes sociales les plus basses de ces années. » (Baigorria 2008, p. 9, ma traduction) Là où le terme *linyera*¹⁸ représentait celui qui se déplace pour chercher du travail, le *croto*¹⁹ était l'homme du voyage. La particularité de ce dernier résidait dans le *choix* de la dérive plutôt que dans *l'imposition* du vagabondage : migrants contre nomades. Leur structure sociale était organique : la bande ou la tribu, avec leurs propres coutumes, codes, langages ou patois, lieux de rassemblement, etc. Les groupes s'associaient le temps d'une récolte ou d'un feu, puis se dispersaient à la croisée des chemins ou lorsque le groupe devenait trop nombreux. Les *croto* ne sont pas comme les *gens du voyage* (se déplaçant en communautés fermées : gitans, Tsiganes, Roms, etc.), ils ne représentent pas non plus la dérive existentielle des pasteurs chrétiens ou d'une nouvelle bourgeoisie²⁰. Sur les

¹⁸ Le terme était associé aux voyageurs se déplaçant avec un drap à l'épaule où ils transportaient leurs vêtements. Il provient de l'italien « *lingera* », signifiant les sous-vêtements.

¹⁹ Terme vraisemblablement inspiré du gouverneur de Buenos Aires, José Camilo Crotto, qui permit aux voyageurs partant faire les vendanges dans les régions de voyager gratuitement sur les trains de charges.

²⁰ Baigorria parle des *wandervogels* (oiseaux errants) : des jeunes allemands issus de familles bourgeoises adoptant le voyage comme apprentissage de vie. « *Catorce mil de estos wandervogel sirvieron en la Primera Guerra*

routes, ces nomades rejoignaient d'autres *crotos* ou *linyeras* qui voyageaient pour des raisons similaires. Ces bandes permettaient de dissimuler autant les truands que les aventuriers. Du point de vue de leur déterritorialisation, nous associons l'errance des artistes nomades contemporains à l'héritage de la pratique des *crotos*.

Ces nomades représentaient la figure du déclassé du système : ennemis du travail et du progrès, qui non seulement fuyaient les forces coercitives, mais refusaient aussi tout le système qui les accompagnaient. Dans *Anarquismo Transhumante*, Osvaldo Baigorria soutient qu'une grande partie de ces individus étaient en fait des anarchistes fuyant l'oppression de la ville, les travaux esclavagistes, les régimes de propriétés et les patrons : « *La influencia de ideas socialistas libertarias y anarcoindividualistas en el movimiento obrero y estudiantil europeo pronto sería el detonante de [un] tipo de vagabundo, más internacional que tirolés, más ateo que goliardo, más lumpen que burgés.* / L'influence des idées socialistes libertaires et anarchosyndicalistes, dans le mouvement ouvrier et étudiant européen, sera l'impulsion d'un type de vagabondage plus international que tyrolien, plus athée que clerc, plus marginal que bourgeois. » (Baigorria 2008, p. 23, ma traduction). Le livre de Baigorria confirme la présence d'écrits libertaires (ou de sympathie libertaire) voyageant entre les mains de *crotos* (Malatesta, Kropotkin, Bakunin, Faure, Fabbri, Reclus, Ferrer, Gorki, Tolstoi, Stirner, Nietzsche, Schopenhauer), que ceux-ci apportaient aux travailleurs ruraux des régions éloignées. Certains fondaient des bibliothèques populaires ou des syndicats de travailleurs, d'autres devenaient professeurs afin de contribuer à l'alphabétisation. Plusieurs groupes politisés ont vu le jour (Los Iconoclastas, Los Intelectuales, Los Incredulos, El Sembrador de Ideas) ainsi que plusieurs périodiques (*El Manifiesto*, *Alba Libertaria*, *La Rebelión*, *Pampa Libre*) : « *Grupos autónomos de afinidad [...] editaron periódicos con tiradas de miles de ejemplares, donde reivindicaban la antiorganización, el hecho agitador, la unión espontánea: "Los individuos deben unirse toda vez que quieran llevar a cabo un acto... ; una vez realizado lo que se proponían realizar, el grupo queda disuelto"*. / Des groupes d'affinités autonomes [...] ont édité des périodiques à des milliers d'exemplaires où ils revendiquaient l'anti-organisation, la propagande par le fait, l'union spontanée : « Les individus doivent s'unir à chaque fois qu'ils désirent entreprendre une action. Une fois l'action réalisée, le groupe doit se dissoudre. » » (Baigorria 2008, p. 50, ma traduction).

Mundial, y una cuarta parte de ellos murieron en combate. Más tarde, muchos de los sobrevivientes se volvieron nazis. / 14 000 de ces *wandervogels* ont servi durant la Première Guerre mondiale et le quart d'entre eux mourut au combat. Plus tard, beaucoup de survivants sont devenus nazis. » (Baigorria 2008, p. 23, ma traduction)

L'affirmation d'un discours politique, fortement influencé par les tactiques anarchistes du début du siècle dernier, caractérisait cette communauté : expropriations, vols, magouilles, organisation spontanée, association libre, etc. Cette *propagande par le fait* faisait d'eux de véritables hors-la-loi et les persécutions politiques ou les démêlés avec la justice forçaient souvent ces catalyseurs idéologiques à reprendre la route. Pour les *Crotos*, le nomadisme était non seulement une nécessité, mais aussi un moyen d'action cohérent qui permettait l'affirmation de leur idéologie politique.

Malgré que les *crotos* partageaient une attitude consciente et réfléchie de confrontation avec l'État, ils utilisaient l'errance pour éviter le plus possible cette rencontre. Ici, le concept de Zone d'Autonomie Temporaire (TAZ²¹) de Hakim Bey prend tout son sens. Ce concept n'est pas explicitement défini dans le livre éponyme de Bey, mais s'inspire des utopies pirates et de l'anarchisme. « La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, *avant* que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace. » (Bey 1991, p. 14) Bey illustre bien la réalité des TAZ dans l'exemple des *soulèvements*, qui s'opposent à la permanence des *révolutions*. En effet, la finitude d'une révolution, lorsqu'elle n'est pas directement attribuée au capitalisme, au communisme ou à la bourgeoisie, sert toujours à la redéfinition d'une certaine forme d'État, qui installerait son pouvoir dans le temps. Elle n'est donc pas la voie libertaire pour atteindre l'émancipation des peuples autonomes. Par ailleurs, le *soulèvement* est une sorte de révolution en voie de devenir. C'est l'instant où le rêve anarchiste est réalité ; où doit se vivre l'expérience d'autonomie, puisque dès qu'elle est repérée, elle risque le cooptage, la réforme ou l'anéantissement. Le *soulèvement*, contrairement à la *révolution*, est toujours temporaire et cela en fait sa force : « La défense c'est “l'invisibilité” [...] », résume Hakim Bey (p. 15). Il existe un lien évident entre l'émergence de zones d'autonomies temporaires et les formes de nomadismes des *crotos* et des artistes nomades.

Ainsi, à la place de la confrontation directe avec un ennemi surpuissant ou la négociation avec celui-ci, infirmant l'idéal libertaire, Bey propose la tactique de la disparition. Celle-ci est perçue comme un refus de participer au système étatique, dans une forme d'autosabotage de ses institutions. Ce refus s'exprime certes par une attitude « négative » envers elles, mais « [...] suggère aussi une tactique “positive” pour remplacer plutôt que simplement refuser l'institution

²¹ Nous utiliserons l'acronyme TAZ de l'anglais : *Temporary Autonomous Zone*

honné. » (Bey 1991, p. 64) Par exemple, c'est l'absentéisme scolaire, mais l'éducation à la maison ; c'est l'abstention du vote électoral, mais la reproduction de formes d'organisations horizontales et l'autogestion ; c'est le refus du travail par l'absentéisme ou le sabotage, mais la participation à l'économie noire, magouilles de chômeurs, culture de cannabis, etc. ; *contre* l'Église, *pour* les religions païennes non hiérarchiques ; *contre* la famille nucléaire, *pour* les familles élargies (amis, collègues de travail) ou la vie communale ; finalement, *contre* la vie de foyer, *pour* une multitude de formes de militance contre cette domination sédentarisée. Bref, par la tactique de la disparition, Bey affirme que la TAZ n'est pas qu'une simple action directe temporaire, sans engagement et résolument contre l'État, mais qu'elle peut être activement constructrice d'une conception alternative du social et du politique.

Ainsi, la TAZ démontre que le nomadisme, dans le contexte actuel de mondialisation capitaliste, est une forme de contestation du système sédentaire, mais qu'il propose aussi une manière alternative de penser le monde. Ici, la fuite est le penchant négatif, une sorte d'aveuglement face aux problèmes qui l'ont engendrée ou d'échappatoire à un système opprimant. Toutefois, par l'apprentissage de la vie nomade, cette déterritorialisation devient l'action positive qui réclame, bien implicitement, la liberté du voyage : liberté de circuler et liberté de travailler. Ces réclamations ne passent évidemment pas par des manifestations, mais bien dans la constitution et la « disparition » des TAZ. Les lieux de vente des artisans et les lieux de performance des jongleurs et musiciens sont des exemples pertinents, étant donné qu'ils se trouvent souvent sur une mince ligne entre la clandestinité et la tolérance. Même si les individus qui composent ces lieux changent, ceux-ci sont réinvestis en permanence par de nouveaux arrivants, constituant une impasse pour les autorités qui désirent conserver l'espace public aseptisé. Déjà en occupant illégalement l'espace, les artistes nomades contestent volontairement les lois établies. Mais aussi, ils développent des formes alternatives d'autonomie (individuelle ou collective) dans plusieurs domaines : travail autonome plutôt que travail salarié, organisation horizontale plutôt qu'une certaine forme de politique représentative, croyances spirituelles païennes plutôt que religions hégémoniques, famille éclatée plutôt que famille nucléaire. La tactique de la disparition est le lien unissant l'acte de militance du nomade qui s'oppose à un ordre établi et la proposition d'un mode de vie alternatif.

Aujourd'hui, la distinction à faire se situe dans l'affirmation du discours politique. Là où les *Crotos* affichaient ouvertement leurs positions communistes libertaires ou

anarchosyndicalistes, les artistes nomades contemporains portent une sérieuse désillusion par rapport à la politique, tombant dans une forme d'individualisme (pouvant être tacitement relié à l'anarcho-individualisme) : « *No es que haya desaparecido el discurso de la libertad ; lo que ha retrocedido es el clima y el razonamiento político que ponía en el horizonte una sociedad libertaria [...] Aquel que hoy insiste en crotar es el eslabón perdido entre el místico errante, el bracero anarquista y el mochilero hippie, neo o viejo. / Ce n'est pas le discours sur la liberté qui a disparu ; ce qui a reculé, c'est le climat et le raisonnement politique qui entrevoyaient une société libertaire [...] Celui qui, aujourd'hui, insiste à crotar devient le chaînon manquant entre le mystique errant, le journalier anarchiste et le routard hippie, jeune ou vieux. » (Baigorria 2008, p. 112, ma traduction, je souligne). L'héritage laissé par les *crotos* n'entrevoit plus le nomadisme comme la revendication d'un futur utopiste, un désir de finitude, un objectif à atteindre. Autrement dit, leur expérience était d'abord une contestation. De nos jours au contraire, la dérive individualiste de la société en général et l'économie capitaliste ont influencé le type de nomadisme ici étudié. Ainsi, la démarche des artistes nomades se concentre plus sur l'accomplissement personnel, l'évolution de la personne par l'errance, bref, une expérience initiatique et de résistance. « Si l'on retrouve bien l'opposition aux institutions dans cette revendication d'autonomie et d'indépendance, on retrouve aussi [une] forme de libéralisme [...] et une pensée individualiste poussée à l'extrême. L'artiste nomade qui revendique la singularité radicale, en un privilège qu'il s'octroie par l'itinérance fuyante. » (Raffin 2008) Entre les *crotos* et les artistes nomades, il existe une évolution : entre une errance contestataire qui vise la transformation de la société et une errance en résistance qui revendique son anticonformisme en restant le plus possible à l'écart du système.*

En résumé, le concept de Zone d'Autonomie Temporaire est primordial afin de comprendre le lien qui existe entre la pensée nomade et l'action militante. Par son caractère d'invisibilité, sa « tactique de disparition », la TAZ préconise à la fois une confrontation évidente contre les machines sédentaires (bureaucratie et institutions), mais aussi la construction d'une pensée alternative, nomade, marginale et anticonformiste. Cependant, de nos jours, nous notons le passage d'un discours politiquement engagé et contestataire vers celui d'une expérience subjective et individuelle. Dans ce sens, la TAZ agit tantôt comme *arme* contre les institutions et tantôt comme *outil* de construction alternative du social et du politique. Nous verrons maintenant comment cette distinction de la TAZ influence aussi la pratique du cinéma militant.

3.2) Le cinéma militant entre arme de confrontation et outil de construction

Cette évolution, de l'esprit activement contestataire des *croto*s vers un mode de vie plus individualisé des artistes nomades, s'apparente à la distinction entre les expériences de cinéma militant des années 1960 et 1970 en Argentine et celles des médias alternatifs contemporains. Avec la TAZ, nous remarquons que l'attitude de confrontation des nomades est reliée au penchant négatif de la « disparition » tandis que le penchant positif est attribué à la construction d'une culture alternative. Au niveau du cinéma militant, il convient mieux d'analyser l'usage de la caméra, dans le film documentaire, en tant qu'objet technique pouvant servir d'arme de contre-information ou d'outil de construction alternative.

Dans leur traité de nomadologie, Gilles Deleuze et Félix Guattari font la distinction entre les figures de l'*arme* et de l'*outil* « [...] de cinq points de vue au moins : le sens (projection-introception), le vecteur (vitesse-gravité), le modèle (action libre-travail), l'expression (bijoux-signes), la tonalité passionnelle ou désirante (affect-sentiment). » (Deleuze et Guattari 1980, p. 501) Ayant un rapport évident à la confrontation, les *armes* entretiennent une relation privilégiée avec la *projection*, c'est-à-dire une force « centrifuge » dirigée vers l'extérieur du corps, vers l'autre. Les actions effectuées par leur maniement sont considérées comme libres, elles occupent entièrement un espace sans contraintes apparentes. Les mouvements n'ont pas de causes et ne sont pas des effets, leurs rythmes sont aléatoires et en constants changements : une « vitesse absolue ». Matériellement, elles sont remplies d'ornementations et, psychologiquement, elles inspirent des affects impulsifs et créatifs. En d'autres mots, les armes ne sont pas tant employées par le guerrier, mais plutôt par l'artiste, elles présentent une *articulation mélodique*. Par contre, l'outil possède une conception plus introspective, « centripète ». Il a un rapport avec la construction par son mouvement relatif : strié ou calculé, découpé ou régulé. Grâce à l'outil, l'individu transforme la matière comme l'alchimiste, toujours dans un esprit logique ou rationnel, d'où émane l'appréhension d'une plus-value ou d'une valeur ajoutée au produit d'origine. Il est donc codifié pour satisfaire un travail particulier. Dans ce sens, il possède une *articulation économique*. Toujours selon Deleuze et Guattari, l'outil combat des résistances extérieures tandis que l'arme ne s'applique qu'au corps qui le manipule : « Le travail est une cause motrice qui se heurte à des résistances, opère sur l'extérieur, se consume ou se dépense dans son effet, et qui doit être renouvelé d'un instant à l'autre. L'action libre aussi est une cause motrice, mais qui n'a pas de

résistance à vaincre, n'opère que sur le corps mobile en lui-même, ne se consume pas dans son effet et se continue entre deux instants. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 494) Il existe donc une ambivalence : malgré qu'elle soit centrifuge, l'arme ramène aussi vers soi (survivance en temps de guerre) ; malgré qu'il soit centripète, l'outil s'applique sur l'extérieur (résistance de la matière). La plupart des objets agricoles confirment cette duplicité. Par exemple, la faux peut servir à labourer un champ, à le transformer pour le rendre utile, rentable ou simplement productif. Un calcul implicite échangeant l'énergie du fermier contre un résultat escompté : une véritable dynamique de consommation. Par contre, cette même faux peut devenir une arme particulièrement dangereuse par son maniement extensif : sa vitesse absolue qui transforme un léger mouvement au centre en un menaçant et rapide élan meurtrier. Il s'agit d'une libération du mouvement qui agit par simple gratuité du geste (montée, ponctuation, pivot, etc.). Là où les armes sont reliées à la dextérité et à la créativité du mouvement, les outils se trouvent dans un rapport de calcul et de gestion du mouvement. Par cela, nous comprenons qu'il existe un lien évident entre l'outil et la pensée arborescente et entre l'arme et la pensée rhizomatique.

Ceci étant dit, il est intéressant d'analyser comment la caméra agit tantôt comme arme, tantôt comme outil, dans le travail des groupes de cinéma militant étudiés précédemment. Pour reprendre l'exemple de *grupo Cine Liberación*, nous remarquons que le contexte de guerre contre l'impérialisme et la nécessité de conscientiser l'individu opprimé formaient la symbiose de la stratégie *guerrillera*. « Dans cette guerre prolongée avec la caméra comme fusil, nous nous livrons en fait à une activité de guérilla. C'est pourquoi le travail d'un groupe de cinéma-guérilla doit être régi par des règles strictement disciplinaires aussi bien en ce qui concerne les méthodes de travail que de la sécurité. » (Getino et Solanas 1969, p. 108) Bien évidemment, ces méthodes sont d'autant plus nécessaires lorsque les moyens de productions restent concentrés dans les mains d'une minorité, dans le camp ennemi. Le cinéaste-*guérillero* ne peut donc pas filmer impulsivement les événements qui se présentent à lui : il doit choisir ses sujets, analyser les niveaux de risques de part et d'autre, quantifier son inventaire de pellicule, établir un plan pour le développement, etc. Tout un réseau marginal doit se dessiner parallèlement au réseau dominant. Que ce soit au moment du tournage ou lors de la projection du produit fini, les individus sont conscients du danger. Ce niveau d'implication devient une question de vie ou de mort et contribue donc à renforcer le sentiment d'appartenance à ce projet. Ainsi, la présence de la caméra (ou du projecteur) confirme un sentiment, il confronte des résistances (les dangers) pour servir la cause

révolutionnaire. Bref, la stratégie de guérilla est un travail rigoureux qui place la caméra en tant qu'outil, dans la lutte révolutionnaire.

Lorsque Solanas et Getino désignent la caméra comme une arme, ce n'est pas dans son sens premier. Elle est d'abord outil, puis elle devient arme. En effet, c'est par le montage des images, la forme, l'esthétique et la construction de l'argumentaire de la part de l'intellectuel que la caméra, comme *concept*, devient arme. Les exemples du film *La Hora de los Hornos* sont multiples : variation du rythme du montage (la vitesse devient absolue, une sorte de mélodie), variation du niveau de sensibilité du discours (des affects qui passent de la colère, à l'indignation, à la tristesse, etc.), volonté de transmettre l'artistique (l'ornemental) dans le significatif (le symbole). D'ailleurs, les auteurs du manifeste pour un troisième cinéma attribuaient la qualité d'arme au projecteur plutôt qu'à la caméra, considérée au plus comme une sorte d'outil capable d'aspirer la réalité : « La caméra est une inépuisable arracheuse d'images-munitions, l'appareil de projection une arme capable de lancer 24 photogrammes à la seconde. » (Getino et Solanas 1969, p. 108) Autrement dit, l'appareil qui jouait un rôle d'outil dans la stratégie *guerrillera* se transforme en film-arme une fois le matériel monté, le discours mis en place. Mais encore, ce matériel n'est qu'un prétexte pour faire surgir le débat suite aux projections clandestines. Après avoir été transformé en arme par le projecteur, le film redevient outil de construction de la conscience révolutionnaire. Il transforme les visions et les points de vues, il impulse une réaction : un cinéma « inachevé et ouvert », *cinéma-manifestation* ou encore *cinéma-action* (Getino et Solanas 1969, p. 112). Bref, cet exemple du groupe *Cine Liberación* démontre comment l'objet film, à travers le projecteur, agit en tant qu'arme contre l'impérialisme et la bourgeoisie, par l'intervention de l'intellectuel. Tout le reste de la démarche globale du troisième cinéma (incluant le tournage et les diffusions clandestines) est considéré comme un outil que possède le *guérillero* pour élever la conscience des individus opprimés.

De nos jours, l'usage instrumental de la caméra ne diffère pas tant des expériences de cinéma révolutionnaire, dans le sens où il cherche aussi à élever la conscience de son public. Mais les avancées technologiques apportent une nuance intéressante dans la place qu'occupe la caméra au sein d'un mouvement de résistance. Nous avons vu comment l'accessibilité du matériel technique et la facilité de production permettent de construire une multitude de regards sur la réalité, ouvertement affiliés à une vision alternative du social et du politique. Dans ce sens, la caméra agit en tant qu'outil servant à construire des subjectivités, à affirmer des discours et élever

la conscience contestataire. Ceci se rapproche de la pratique du cinéma révolutionnaire. Maintenant, la quantité de films produits aujourd'hui permet d'être très spécifique dans les problématiques abordées. Ainsi, à lui seul, le film militant ne s'inscrit pas dans une stratégie globale de changement révolutionnaire. Il représente un portrait partiel d'un mouvement plus large, dont l'ensemble des films produits (réunis lors d'une soirée de projection, sur un DVD de compilation ou sur le web) complète la démarche alternative. Les caméras-outil des groupes d'intervention politiques se métaphorisent par la figure d'un panorama rhizomatique : une grande quantité des films aux contenus variés, reliés entre eux par des problématiques communes (par exemple : le capitalisme) et ouvrant sur des solutions ou des revendications subjectives. Par ailleurs, la caméra-outil des groupes révolutionnaires faisait partie d'une stratégie rigoureuse de guérilla : une démarche arborescente.

Mais le véritable apport des nouvelles technologies réside dans l'*immédiateté* de l'information qui induit à la caméra une qualité d'arme. Par immédiateté, nous nous référons non seulement au moment de la captation d'image, mais aussi à la capacité de diffusion rapide. L'émergence de la caméra libre et du direct a des effets sur la manière de filmer les événements, plus particulièrement lorsque les caméras filment la répression. « *[L]as cámaras se colocan en diferentes lugares frente a los echos [con respeto a las de los medios masivos de telecomunicación] y el montaje propone otro abordaje a un "mismo" banco de imágenes.* / [L]es caméras sont placées à des endroits différents face aux événements [par rapport à celles des médias de masse] et le montage propose une autre vision par rapport à une "même" banque d'images. » (Bustos 2006, p. 165, ma traduction) Les vidéoactivistes font face à la répression avec les manifestants, ils assument les mêmes coups et les mêmes risques. Dans ce cas, leurs caméras agissent impulsivement : sans direction précise, sans interruptions ou coupures prédéfinies. Pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, elles font une « action libre » et non un « travail », elles se déplacent selon une « vitesse absolue » et non selon un « mouvement relatif ». Par ailleurs, la capacité de captation large et spontanée du format digital (qui contraste avec la complexité de l'appareillage argentin ainsi que la restriction limitative du temps de tournage de la pellicule) a aussi des conséquences sur la diffusion. En effet, le *moment* de la répression est conservé, projetant au spectateur des affects qui concordent avec la violence de l'action. En d'autres mots, les spectateurs considèrent la caméra comme un manifestant de plus²².

²² D'ailleurs, les images de l'intérieur des manifestations sont fréquentes dans les films militants argentins.

Ainsi, ce que démontre l'accessibilité technologique est que la caméra n'est plus une arme métaphorique qui suscite l'indignation des spectateurs par le montage des images, elle devient une arme concrète qui vise à condamner la répression et à apporter un sentiment de sécurité aux personnes qui la confrontent physiquement.

En résumé, par l'utilisation de la caméra et du film militant en tant qu'armes et en tant qu'outils, nous notons une évolution, de la stratégie de cinéma guérilla au courant des médias alternatifs, qui s'apparente à l'évolution dans la pratique du nomadisme vu précédemment. En effet, autant l'expérience des *croto*s que celle d'un film tel que *La hora de los hornos* font partie d'une démarche arborescente qui vise une révolution sociale. Elles affichent une attitude de confrontation évidente contre l'impérialisme, au premier plan, et utilisent des tactiques déterritorialisantes servant à résoudre cet objectif principal et ainsi créer des formes de TAZ. Par ailleurs, l'individualisme du mode de vie des artistes nomades s'apparente à la portée subjective des films de médias alternatifs. Les actions singulières des individus (cinéastes et artistes) sont comprises dans un ensemble vaste et rhizomatique, qui propose une démarche alternative à la norme dominante. Dans ce contexte, la « subjectivisation » de l'individu (ou de groupes d'individus) prédomine sur la volonté objective de changer le système. Entre les exemples de cinéma militant et de nomadisme ici étudiés, nous notons un changement de paradigme dans l'affirmation du message politique, qui pourrait être associé à la distinction historique entre les périodes modernes et postmodernes.

3.3) L'expérience de cinéma nomade : une communication nomade ?

Au sein d'une société postmoderne, nous pouvons aisément associer la reconnaissance d'une multitude d'approches subjectives comme faisant partie du vaste mouvement alternatif. Selon cette conceptualisation, nous avons établi que la portée subjective des artistes nomades n'est pas si éloignée de celle des médias alternatifs contemporains. Il y a, en effet, une volonté d'échapper à la bureaucratie et à l'institutionnalisation, une tactique de la disparition, qui accompagne les mouvements sociaux se positionnant contre le système. Comme il serait audacieux de faire l'étude de la « nomadisation » des mouvements sociaux (par l'emploi de formes de TAZ), nous nous concentrerons sur mon expérience de cinéma nomade en tant qu'expérience de *communication nomade*, c'est-à-dire une spécificité de la communication

alternative. Nous analyserons d'abord cette spécificité selon ma propre participation, par une sorte d'hybridation de la pensée nomade. Puis, nous définirons en quoi cette démarche expérimentale confronte les idéaux sédentaires par la création de TAZ. Nous terminerons par l'étude de l'utilisation de la caméra et du film comme construction subjective de la réalité.

3.3.1) Communication nomade avec les mouvements

Tout d'abord, nous utiliserons le concept *d'observation participative*, issue des études ethnographiques, pour expliquer ma double réalité déterritorialisante, entre le voyage d'un cinéaste engagé et l'errance d'un artisan nomade. Traditionnellement, le travail d'investigation s'effectue en retrait du groupe de recherche afin d'altérer le moins possible avec la vie quotidienne de celui-ci, dans une logique observatrice purement scientifique. Le désavantage de cette technique est la difficulté de bien interpréter les comportements sans les comparer au propre bagage culturel du chercheur (et éventuellement tomber dans des analyses colonialistes ou même racistes). La participation fut introduite dans la recherche ethnologique justement pour répondre à cette lacune interprétative. En faisant interagir le chercheur dans la vie quotidienne de son groupe d'étude, cette technique permet de mieux comprendre les faits et gestes anodins, mais significatifs, que l'investigateur observateur ne pouvait interpréter que par sa propre expérience (empirique). Mais cette technique est aussi critiquée à cause de son manque d'objectivité scientifique, du fait que les « données » se trouvent « altérées » par la participation du chercheur. En d'autres mots, selon ceux de Rosana Guber²³, cette opposition se compare à celle de la science positiviste (objective, explicative et quantifiable) et de la science naturaliste (subjective, interprétative et qualifiable).

Dans le cadre de cette recherche, ma participation quotidienne, parmi mes sujets d'étude, réfère à une démarche *errante* de la pensée nomade. Au point de départ, mon identité militante cherchait un devenir nomade et cela constitue la base subjective de l'expérience. Il s'agissait moins d'une étude scientifique *sur les nomades* que d'un parcours introspectif influencé *par des acteurs nomades*. Dans ce sens, le moi-chercheur est en même temps le moi-cobaye et par conséquent, le projet de film en déplacement est le moteur par lequel se transforme ma pensée.

²³ Rosana Guber est docteure en anthropologie (Université Jonh Hopkins de Baltimore) et se spécialise dans la recherche et l'enseignement des méthodes d'investigation terrain en anthropologie à l'*Instituto de Desarrollo Economico y Social* (IDES).

El investigador sabrá más de sí mismo después de haberse puesto en relación con los pobladores, precisamente porque al principio el investigador sólo sabe pensar, orientarse hacia los demás y formularse preguntas desde sus propios esquemas. Pero en el trabajo de campo, aprende a hacerlo vis a vis otros marcos de referencia con los cuales necesariamente se compara. / L'investigateur en saura plus sur lui-même après être entré en relation avec les habitants, précisément parce qu'au début il pense, s'oriente envers les autres et formule des questionnements par rapport à ses propres schémas. Mais dans le travail de terrain, il apprend à le faire vis-à-vis d'autres cadres de références auxquels il se compare. (Guber 2001, p. 53, ma traduction)

Un exemple très concret de cette citation est ma recherche d'une affiliation politique derrière le geste du nomadisme. Alors qu'au début j'y voyais une pratique explicitement anarchiste (comme pour les *Crotos*), je me suis rendu compte, avec l'expérience, d'un pragmatisme rempli de contradictions, dominant l'affirmation du discours politique. Ainsi, ce qui à la base était motivé par une volonté de confronter le mode de vie sédentaire se transforma en un apprentissage de la vie au moment présent, à travers la participation et l'interaction avec les artistes nomades. En d'autres mots, il s'agit du passage de la pensée arborescente du moi-chercheur en tant que cinéaste contestataire, à la pensée rhizomatique du moi-chercheur en tant qu'artiste nomade, qui transforme le projet de film en expérience de vie errante.

Toutefois, il en résulte une dimension purement régulée et organisée, caractérisant l'expérience de film nomade en tant que *voyage*, procédant d'une démarche positiviste. Sauf le contenu du film qui était découvert directement sur le terrain, tout le dispositif de production fut grandement préparé. Les variables en terme d'espace et de temps furent choisies à l'avance : une période de trois mois dans le Nord-ouest argentin. Il était prévu que les festivités du *Carnaval*²⁴ attireraient des artistes nomades dans cette région, qui a su garder une partie de sa culture autochtone. De plus, malgré les apparences, une volonté purement observatrice était présente lors des moments de repérage. Afin de bien identifier les lieux de tournage et les protagonistes, l'équipe technique se présentait sur les lieux de vente en tant qu'artisans, sans apporter l'appareillage technique. En devenant littéralement « un des leurs », le chercheur pouvait observer librement sa population étudiée, sans altérer son rapport avec celle-ci. Après avoir fait un contact de confiance auprès de certains artistes nomades, le projet de film était dévoilé et l'appareillage technique introduit dans le lieu de vente. Évidemment, ceux n'ayant pas été mis au courant du projet ou ceux nouvellement arrivés dans la ville ressentaient cet écart avec l'équipe

²⁴ Fête d'origine païenne généralement reliée au passage des moissons aux saisons froides. Dans le Nord-ouest argentin, il s'agit de festivités où le Diable est permis de descendre une semaine sur Terre afin d'honorer les expiations divines.

de tournage. Bref, la préparation au tournage et ses contraintes balisées, ainsi que la stratégie d'intégration dans le milieu étudié, caractérisent une démarche arborescente, attribuant à l'expérience de film une pensée nomade de *voyage*.

3.3.2) *Communication nomade pour les mouvements*

Pour continuer, il est impératif que toute expérience de communication nomade soit destinée à s'opposer aux machines sédentaires, ce qui concorde avec la tactique de la disparition des TAZ. « *Se trata, siguiendo a Deleuze, de ser capaces de encarar una práctica y un discurso nómades, capaces de desarticular y neutralizar las máquinas burocráticas, inevitablemente sedentarias, racionales y reguladoras.* / Il s'agit, suivant l'approche de Deleuze, d'être capable de confronter une pratique et un discours nomade, capable de désarticuler et de neutraliser les machines bureaucratiques, inévitablement sédentaires, rationnelles et régulatrices. » (Zibechi 2005, ma traduction) Nul besoin d'expliquer la caractéristique « subversive » d'un projet universitaire sur le voyage, surtout dans sa recherche de financement! En effet, il fut très compliqué de convaincre les instances boursières de la pertinence d'un sujet d'étude portant sur la déterritorialisation d'une expérience cinématographique. D'ailleurs, cette partie du projet ne fut tout simplement pas financée. Cependant, il fut assez simple de contourner cette problématique en proposant un plan de recherche sur le cinéma alternatif argentin, qui fait aussi partie de cette étude. Le détournement de ces ressources apporte une viabilité positive au projet de film nomade²⁵ en même temps qu'il critique et oppose ces mêmes structures institutionnelles, constituant le penchant négatif du geste. Ce type de « disparition », qui se concrétise par la déterritorialisation de l'équipe technique, augmente l'autonomie du projet (facilite la création de TAZ) tout en désarticulant la portée de l'appareil bureaucratique. Pour reprendre Zibechi, la « confrontation entre le discours et la pratique nomade » est tout à fait cohérente dans ce cas-ci : il s'agit de détourner la relation de pouvoir de l'institution sur un projet étudiant en reprenant le contrôle des ressources dans l'avantage du projet. Et par le nomadisme, il fut possible d'échapper au contrôle de l'institution.

Par ailleurs, une fois sur le terrain, je cherchais aussi à confronter les instances municipales en renfonçant les TAZ des artistes nomades, grâce à l'appareillage technique. Dans

²⁵ C'est grâce à ce genre de détournement que j'ai pu payer un aide technique qui m'a suivi durant l'expérience sur la route.

l'anticipation d'une rencontre avec des pouvoirs municipaux, policiers ou même des agents d'immigration, il y avait une volonté d'utiliser la caméra comme arme de défense des nomades, au même titre que les groupes d'intervention politique qui filment la répression. Factuellement, aucune confrontation ne s'est produite lorsque la caméra se trouvait sur les lieux de ventes²⁶. Peut-être fut-il une coïncidence ou peut-être la caméra jouait vraisemblablement un rôle de désistement de l'intervention des pouvoirs coercitifs ? Il est impossible de confirmer clairement cette hypothèse, mais nous présentons que la caméra accompagnait et renforçait les TAZ des artistes nomades.

Bref, l'opposition aux structures bureaucratiques et institutionnelles se ressent dans tout mon processus de cinéma nomade, depuis sa préparation, en détournant les ressources universitaires dans une sorte de « discours (nomade) de la disparition », jusque dans le tournage, en appuyant la désobéissance des TAZ créées par les artistes nomades.

3.3.3) *Communication nomade sur les mouvements*

Pour terminer, nous pouvons voir comment le résultat de cette expérience de cinéma nomade, le film *Exilio o transhumancia*, est porteur d'une démarche alternative de communication, à travers la construction subjective de la réalité de vie des artistes nomades. Les différents intervenants du film installent une nuance fondamentale entre la réalité de certains *voyageurs*, tel le clown-jongleur qui se déplace à travers un projet circonscrit dans une période de temps précise, et celle des *errants*, tels les deux couples qui vivent au jour le jour. Par exemple, il est possible de noter une distance entre la nécessité économique du premier et celle des autres. En effet, notre clown-jongleur n'est pas tant préoccupé par sa production financière puisque son voyage se terminera effectivement lorsque ses économies viendront à manquer. Il ne se sent donc pas forcé de travailler. Par opposition, la réalité quotidienne des couples d'artisans est directement touchée par les gains en capital servant à payer leurs dépenses quotidiennes. Le film met en images ces différentes réalités sans essayer de les confronter par le montage. À l'inverse, il mise sur la construction d'une autre réalité subjective : la mienne. À travers mon propre regard, le film relate un parcours qui touche directement le voyage et la vie errante : de l'émerveillement où

²⁶ À une occasion, nous avons forcé cette rencontre en installant le poste de vente à côté d'un panneau interdisant la vente ambulante. Alors que j'attendais une réaction, un employé municipal s'est effectivement présenté pour me déloger de mon emplacement. Ceci ne fut pas retenu dans le film.

semble régner la liberté et l'autonomie, aux difficultés liées au travail sur la route et à la marginalisation, puis à l'amertume des départs. Donc, ma propre vision subjective est complétée par l'intervention d'authentiques artistes nomades. Dans ce cadre, la caméra agit en tant qu'outil puisqu'elle sert à fabriquer des réalités particulières (différentes selon chacun de nous), bref, à élever la *conscience nomade* pour ceux qui ne la vivent ou qui ne la connaissent pas.

Tous ces regards sont destinés à être débattus lors du processus de diffusion²⁷. Les quelques projections organisées à ce jour ont vu émerger des débats variés, allant d'explications sur la vie quotidienne des artistes nomades, à leur rapport aux autorités, en passant par leur inclusion dans un mouvement révolutionnaire! Le fait que ces débats font souvent ressortir le caractère anticonformiste de leur style de vie amène la discussion vers des questionnements plus généraux sur le système néo-libéral actuel : le droit au travail, le droit de voyager, la marginalisation de l'itinérance et de la pauvreté, le tourisme, etc. Ceci confirme en effet le caractère alternatif du film, c'est-à-dire qu'il confronte une réalité marginale à une réalité dominante et s'inscrit dans un mouvement regroupant des revendications plus larges. Autrement dit, les revendications subjectives des artistes nomades (même si elles ne sont qu'implicitement retransmises dans le film) sont partagées par d'autres individus et le film agit comme communicateur entre ces différentes réalités, il devient porteur d'un style de communication alternative.

Pour conclure, rappelons que le concept de *communication nomade* est perçu uniquement comme une forme particulière de communication alternative, adaptée à une expérience de cinéma nomade. Nous n'entendons pas ici définir avec exactitude ce que pourrait être une communication nomade, mais bien d'affirmer que cela est possible, selon les critères que nous nous sommes fixés. C'est-à-dire de faire de la « communication *avec* les mouvements » (Zibechi 2005), soit en restant sur le même pied d'égalité et en partageant l'espace de vie avec ses sujets d'étude. Une « communication *pour* les mouvements », qui se positionne du même côté qu'eux dans leurs résistances à la bureaucratisation. Puis une « communication *sur* les mouvements », produisant un objet de communication qui serve à construire leurs visions du monde et l'étendre vers d'autres lieux, un lieu de projection, où d'autres humains peuvent comprendre, ressentir et prendre position sur les enjeux de leur quotidien. Bref, une « communication *en* mouvement », qui ne

²⁷ Au moment d'écrire ces pages, le film a été projeté à trois reprises à Montréal, mais il n'a pas encore été diffusé officiellement en Amérique latine.

reste pas en place, qui se déplace physiquement, mais qui reste humble par rapport au sujet d'étude. Finalement, une forme de communication toujours hybride, entre deux mondes : entre le voyage et la vie errante, entre la volonté de parler et celle de déranger, de construire ou de confronter.

Conclusion

Montréal, décembre 2011

Le retour au milieu d'origine est toujours éprouvant. Alors que le désenracinement semble porter toujours plus loin les réflexions qui ponctuent nos vies, le retour à des sites connus inspire un certain immobilisme. Mais avec le recul, je me rends compte que c'est cet immobilisme qu'il faut combattre, à partir de nos mouvements sociaux, au sein même de nos sociétés urbanisées.

Moi qui ai fui la vie sédentaire dans un geste de contestation, je me suis retrouvé confronté à mes propres contradictions : d'un quotidien qui ne reproduit pas les structures hiérarchiques et contrôlantes de notre société, mais qui reste foncièrement installé dans des relations individualisées. Alors que la vie au moment présent est l'idéal pour réfléchir sur soi, sur le monde, sur son empreinte personnelle et sur les grandes questions fondamentales qui caractérisent nos relations humaines, le rejet d'une certaine conscience politique et d'une forme réfléchie d'organisation communautaire reflète un nihilisme peu optimiste sur l'avenir de notre monde. La vie errante, malgré son apparent sentiment de liberté et de renouvellement, finit parfois par se renfermer sur sa marginalité comme une tortue dans sa carapace, une sorte de dictature du moment présent. N'empêche que le nomadisme propose une culture, une pensée et une action implicitement politiques qui questionnent notre mode de vie. Si la fuite n'est pas une solution à ses problèmes, comment est-ce que l'errance, cette fuite perpétuelle, peut être porteuse d'un mouvement internationaliste qui s'indigne contre le système capitaliste ? N'est-il pas juste de reconnaître les forces du nomadisme pour s'en servir, d'une manière détournée, au sein même de nos vies sédentarisées ?

À travers mon parcours personnel qui s'est concrétisé par la réalisation du film *Exilio o transhumancia*, nous avons tenté de démontrer, dans ce mémoire, qu'il existe des liens entre le nomadisme et l'action militante. D'abord divisé entre la pensée rhizomatique et la pensée arborescente, entre les espaces striés et les espaces lisses, nous avons vu que le nomadisme se différencie aussi par une conception matriarcale du monde et une spiritualité plurielle de la personne (religions polythéistes), qui s'opposent au patriarcat et à l'individualisme (religions monothéistes), plus relié à la sédentarité. Mais de nos jours, *l'errance* traditionnelle des nomades côtoie une nouvelle pratique influencée par la forte culture urbaine, qui adopte la pensée

arborescente et l'action militante, c'est-à-dire le *voyage*. Cette forme de déplacement caractérise déjà les documentaires des cinéastes révolutionnaires argentins, durant les années 1960 et 1970, au moment où les caméras commencent à sortir des studios pour rejoindre le peuple. Il y avait cette volonté de confronter les différentes dictatures impérialistes par des mouvements de guérilla ayant une stratégie globale avec un objectif clair : remplacer l'hégémonie impérialiste par l'hégémonie révolutionnaire. Mais suite à la violence des dictatures et le repli individualiste du retour à la démocratie, le cinéma documentaire militant se tourne vers des expériences subjectives de changement social. Accentués par l'arrivée de nouvelles technologies numériques, les médias alternatifs dressent le portrait de nombreuses luttes sociales, sans toutefois s'inscrire dans une stratégie commune et orientée. Dans ce sens, ils œuvrent à construire, au jour le jour, une culture militante, résistante et alternative au système capitaliste néo-libéral et aux grandes corporations médiatiques qui véhiculent cette idéologie.

Malgré qu'il semble se dresser une ressemblance conceptuelle qui lie le voyage au cinéma révolutionnaire et l'errance aux médias alternatifs, mon expérience de cinéma nomade viendra nuancer ces supposées dichotomies. En effet, le projet expérimental de ce mémoire se situait entre le devenir nomade du documentaire militant et le devenir militant de l'expérience nomade. Il s'agit d'abord d'un *voyage cinématographique*. Ici domine la pensée rationnelle, arborescente et contestataire, se basant sur la négation d'un système injuste, qui place les individus dans une logique de compétition et de performance. Le cinéma qui se déterritorialise, pour faire valoir un point de vue, devient un outil de conscientisation et de communication qui promeut une culture parallèle du monde dans lequel nous vivons, auprès de ses acteurs et de son public. Mais aussi, il s'agit d'un *cinéma errant*, c'est-à-dire un cinéma qui cherche une rencontre. Une rencontre de soi, qui nous plonge dans des questionnements par rapport à notre propre mode de vie, et une rencontre de l'autre, qui subit les injustices d'un système politique et économique relativement commun au nôtre. La caméra qui vit au rythme des nomades, dans les mêmes zones d'autonomies, devient une arme incontrôlée qui déstabilise les images et les représentations préconçues, tout en construisant une vision nouvelle et en illustrant un mode de vie qui tente d'échapper aux mailles du système. Ce cinéma amène une vision non fixée, toujours en évolution, subjective, mais cherchant une définition objective de la Liberté. Cette expérience cinématographique nomade se situe donc aux interstices de la théorie et de la pratique : entre le voyage et la vie errante, entre la construction et la confrontation, bref, entre la pensée

individuelle et le devenir social et politique du monde.

Alors que les sociétés contemporaines installent un ordre hégémonique qui normalise et réglemente les activités humaines, nous pouvons nous demander quelle place occupent l'art nomade et les initiatives militantes radicales, dans une culture sociale de plus en plus sédentaire. Posée autrement, cette question préoccupe aussi Fabrice Raffin : « Être artiste nomade est-il une étape d'une carrière artistique dont la reconnaissance institutionnelle conduit à la sédentarité et à l'utilité pour un pouvoir ? » (Raffin 2008) En effet, la confrontation constante avec les contrôleurs municipaux, la police et les agents d'immigrations, devient plus lourde à porter avec l'âge que ce que semblent susciter informellement la culture et la pensée nomade. Ainsi, peu d'artistes âgés sont présents sur les routes de l'Amérique latine et il n'est pas curieux de croiser ces initiateurs de la culture hippie bien installés près des grands centres du tourisme mondial. Par ailleurs, alors que les artistes nomades se résignent souvent à la sédentarité plus les années avancent, les mouvements militants (du moins dans le mouvement anarchiste québécois) dépendent souvent d'instances bureaucratiques, qu'ils contestent, afin de mener à terme des projets de vie (d'habitation, de travail, d'éducation, etc.) Par conséquent, il n'est pas curieux de retrouver d'anciens militants radicaux, prophètes de la démocratie directe, participative et horizontale, dans des bureaux de mairies, d'institutions universitaires ou de grandes centrales syndicales. Là où ce mémoire avait comme objet la jonction de deux démarches anticonformistes, nous devons garder en tête que, tôt ou tard, elles finissent par trouver leur place au sein des dynamiques sociales : soit par résignation, par négociation, par obligation ou par pression sociale. De l'interstice aux contradictions ? Le temps qui passe et qui conduit les nomades et les militants vers un assouplissement de leur pratique radicale est-il la preuve que nos contradictions finissent par être absorbées par des forces supérieures aux nôtres ? Ou est-ce une dissimulation de forces contestataires radicales en devenir, qui attendent le moment opportun pour surgir, cachées dans les interstices de nos vies sédentaires ?

En terminant, avec l'implantation du dogmatisme économique néo-libéral du XXI^e siècle, mondialisant les déplacements monétaires, mais pas ceux des personnes, il serait erroné d'affirmer que la sédentarité est immobile. Le développement constant de nouvelles technologies contribue à une Histoire de plus en plus écrite, documentée, archivée et enregistrée, d'où émanent toujours plus d'analyses sur le monde qui nous entoure, spécialement dans le domaine du

journalisme audiovisuel. Devant ce pouvoir médiatique légitimé par la société de l'image, l'homme contestataire se retrouve devant un dilemme de la postmodernité : entre l'acceptation des différences et une opposition unifiée (cohérente et structurée) des pouvoirs hégémoniques. En d'autres mots, comment trouver une plate-forme politique, alternative au capitalisme, alliant une variété toujours grandissante d'analyses subjectives et une contestation altermondialiste nécessitant une stratégie globale pour le changement social ?

Ce dilemme, auquel les mouvements sociaux n'ont pas encore répondu, se mêle aujourd'hui à un climat de contrôle et de répression, perpétuée par le milieu politique²⁸, qui oblige les groupes radicaux à détourner leurs minces ressources militantes à se défendre contre l'hégémonie, au lieu de les concentrer dans la construction d'une réelle alternative politique organisée. Dans ce sens, n'est-il pas urgent de penser à des nouvelles « tactiques de la disparition » afin de continuer à élever les voix de la contestation, dans l'espace urbain, sans se faire prendre dans le jeu juridique ? N'est-il pas juste de penser à des mouvements nomades qui retournent vers le local, en libérant des zones urbaines d'autonomies, qui vivent le temps d'une « guérilla jardinière », d'une occupation d'*Indignés*, d'un squat politique, d'une manifestation, etc., et qui visent à construire une culture politique opposée au système actuel ? Si tel est le cas, il convient aussi de penser à de nouvelles formes de vidéoactivismes, refusant l'imposition d'une histoire créée par une minorité possédante, mais porteuse d'une histoire écrite par nous-mêmes.

²⁸ Par exemple, les nouvelles mesures en terme de criminalité du gouvernement canadien, visant, entre autres, à criminaliser de plus en plus la dissidence politique.

Bibliographie

Bibliographie sur le nomadisme :

BAIGORRIA, Osvaldo. 2008. *Anarquismo transhumante. Cronicas de crotos y linyeras*. La Plata, Argentina : Ediciones Terramar.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. « 11. 1837 – De la ritournelle ». Dans *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, p. 381-433. Paris, France : Les éditions de minuit.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. « 12. 1227 – Traité de nomadologie : La machine de guerre ». Dans *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, p. 434-527. Paris, France : Les éditions de minuit.

DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. 1996. *Dialogues*. France : Éditions Champs essais.

MAFFESOLI, Michel. 2006. *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*. Paris, France : Éditions La table ronde.

MICHEL, Franck. 2005. *Autonomadie*. Paris, France : Éditions Homnisphères.

ONFRAY, Michel. 2007. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Paris, France : Éditions Le livre de poche.

RAFFIN, Fabrice. 2008. « La pensée nomade et les nouvelles mobilités artistiques contemporaines ». Actes du colloque « Nomadisme, nouveaux médias et nouvelles mobilités artistiques en Europe » (Paris, 21 et 22 février 2008) En ligne. *Conteners, réseau artistique mobile*. <http://www.conteners.org/IMG/pdf_La_pensee_nomade.pdf>

Bibliographie sur l'espace et le temps :

ATTALI, Jacques. 1982. *Histoires du temps*. France, Paris : Éditions Fayard.

BEY, Hakim. 1991. *TAZ. Zone autonome temporaire*. France : Éditions L'Éclat.

DEBORD, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris, France : Éditions Gallimard.

GUAY, Pierre-Yves. 2001. *Introduction à l'urbanisme : approches théoriques, instruments et critères*. Ville Mont-Royal, Canada : Éditions Modulo.

Bibliographie sur le cinéma militant :

ACOSTA, Sandra M. 2009. « Se dice de mí. Identidad, memoria colectiva y el nuevo cine documental argentino ». *Documental, para re-pensar el cine de hoy*. Année 2, n° 2. (Asociacion de Documentalistas Argentinos, DOCA). Buenos Aires, Argentine. p. 26 à 34.

- BIRRI, Fernando. 1962. « Cine y Subdesarrollo ». *Cine Cubano*, vol 1, n° 120 (1987), p. 52 à 55.
- BUSTOS, Gabriela. 2009. « Contrainformacion como praxis en el cine y video militante ». *Documental, para re-pensar el cine de hoy*. Année 2, n° 2. (Asociacion de Documentalistas Argentinos, DOCA). Buenos Aires, Argentine. p. 90 à 106.
- BUSTOS, Gabriela. 2006. *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporaneo*. Buenos Aires, Argentina : Ediciones La Crujia.
- CAMPODONICO, Raul Horacio. 2009. « Intervenciones militantes ». *Documental, para re-pensar el cine de hoy*. Année 2, n° 2. (Asociacion de Documentalistas Argentinos, DOCA). Buenos Aires, Argentine. p. 57 à 89.
- ESPERÓN, Carlos Rodríguez et Natalia VINELLI (dir.). 2008. *Contrainformacion. Medios alternativos para la accion politica*. En ligne. Darío Vive. Portal latinoamericano de crítica social y pensamiento plebeyo. <http://www.dariovive.org/audiovisuales_libros/contrainformacion.pdf>
- GETINO, Octavio et Fernando Ezéquiél SOLANAS. 1969. « Vers un troisième cinéma ». *CinémAction*, n° 101 (octobre 2001), p. 96 à 114.
- LAPRADE, Dominique. 2008. « Le cinéma militant à l'ère des sociétés massmédiaitiques. Le cas de l'Argentine ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- MARRONE, Irene. 2009. « Apuntes para una historia integral del cine documental argentino ». *Documental, para re-pensar el cine de hoy*. Année 2, n° 2. (Asociacion de Documentalistas Argentinos, DOCA). Buenos Aires, Argentine. p. 42 à 47.
- RICAGNO, Alejandro. 2003. « Vuelta de la revuelta / La révolte remonte ». *Cinemas d'Amérique Latine*, no 11. Presse Universitaires du Mirail, Toulouse, France. p. 48 à 66.
- TAL, Tzvi. 2005. *Pantallas y revolución : una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Coll. « Nuevas miradas de la Argentina del siglo XX » (dir : Rein, Raanan). Buenos Aires : Lumiere ; Israel : Université de Tel-Aviv.
- ZIBECHI, Raúl. 2005. « La comunicación nómada ». En ligne. *America Latina en Movimiento*, n° 399 – 400. <<http://alainet.org/active/19642&lang=es>>

Groupe de documentariste Boedo Films

- REMEDI, Claudio. [env. 2002] « Subjetividad e intervención en el nuevo documental argentino ». En ligne. *Grupo Boedo Films*. <<http://www.boedofilms.com.ar/debates/subjetividad.htm>>
- REMEDI, Claudio. 2003. « Problemática del cine documental ». En ligne. *Grupo Boedo Films*. <<http://www.boedofilms.com.ar/debates/problematika.htm>>
- REMEDI, Claudio. 2004. « Filmar el presente, discutir el futuro ». En ligne. *Grupo Boedo Films*.

<<http://www.boedofilms.com.ar/debates/filmarpresente.htm>>

BALASSA, c., E. GALEANO, M. TICACH et S. ZURRO. [env. 2004]. « Reflexiones acerca del cine, del cine documental, del cine documental argentino, del cine documental argentino hoy ». En ligne. *Grupo Boedo Films*. <<http://www.boedofilms.com.ar/debates/reflexiones.htm>>

Groupe de documentariste Cine Insurgente

GUZZO, Alejandra et Natalia VINELLI. 2006. « Nuestra manera de hacer las cosas. Producción, distribución y reflexión en el Grupo de Cine Insurgente ». En ligne. *Grupo de Cine Insurgente*. <<http://www.cineinsurgente.org/nuestramanera.htm>>

Groupe de documentariste Alavío

« Compromiso y realización documental ». 2002. En ligne. *Grupo Alavío*. <<http://revolutionvideo.org/alavio/documentos/compromiso.htm>>

« El cine alternativo » [retranscription d'une conférence dans le cadre du cours Communication II, de l'Université de Buenos Aires, le jeudi 2 novembre 2000]. En ligne. *Grupo Alavío*. <<http://revolutionvideo.org/alavio/documentos/cine%20alternativo%20teorico.doc>>

« Confrontación: Alternativo/Alterativo. Grupo Alavío/Magoya films ». 2004. [document de travail du cours Communication II, de l'Université de Buenos Aires]. En ligne. *Grupo Alavío*. <<http://revolutionvideo.org/alavio/documentos/informe-%20alavio%20-%20magoyafilms%5B1%5D.doc>>

PIERUCCI, Fabian. 2004. « Fuera de la ley ». En ligne. *Grupo Alavío*. <<http://revolutionvideo.org/alavio/documentos/fuera%20de%20la%20ley.doc>>

Bibliographie autre :

GALEANO, Eduardo. 1971. *Les veines ouvertes de l'Amérique Latine, une contre-Histoire*. France : Édition Terre Humaine.

GAUTHIER, Guy, Thomas HELLER, Sébastien LAYERLE et Monique MARTINEAU (dir.). 2004. *CinémAction : le cinéma militant reprend le travail*, numéro 110 (janvier). Paris : Corlet – Téléràma.

GANDINI, Jean-Jacques (dir.). 2008. *Réfractations : Territoires multiples, identités nomades*, numéro 21 (automne). Paris, France.

GUBER, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá : Grupo editorial Norma. En ligne. Antropología médica.

<http://www.antropologiamedica.com/portal/images/stories/DOCUMENTOS/PDFS/Guber_Rosana_-_La_Etnografia.pdf>

KEROUAC, Jack. 1960. *Sur la route*. Paris : Gallimard.

LARRAÑAGA, Nancy Díaz (dir.). 2009. Redes para el cambio social. Debates comunicacionales interuniversitarios. Bernal (Argentina) : Universidad Nacional de Quilmes.

SAHLINS, Marshall. 1976. *Âge de pierre, âge d'abondance : l'économie des sociétés primitives*. Paris : Gallimard.

Filmographie

Argentinazo comienza la revolución. 2002. Argentine. *Ojo Obrero.*

Comunicado Nro. 2. 1972. Argentine. Groupe *Cine de la Base.*

Comunicados Nro. 5 y 7. 1972. Argentine. Groupe *Cine de la Base.*

Crónicas de la libertad. 2002. Argentine. Groupe *Alavío.*

Estación Dario y Maxi. 2007. Argentine. Groupe *Alavío.*

La bisagra de la historia. 2002. Argentine. Groupe *Venteveo video.*

La Hora de los Hornos. 1970. Réalisation de Octavio Getino et de Fernando « Pino » Solanas. Argentine. Groupe *Cine Liberación.*

Ni olvido, ni perdon. 1972. Argentine. Groupe *Cine de la Base.*

Piquete puente Pueyrredón. 2002. Argentine. *Indymedia Argentine.*

Por un nuevo cine, un nuevo pais. 2002. Réalisation de Myriam Angueira et de Fernando Krichmar. Argentine. *Asociación de Documentalistas* (Adoc, aujourd'hui: *Documentalistas Argentinos, DOCA*).

Tire Dié. 1958. Réalisation de Fernando Birri. Province de Santa Fé, Argentine. École documentaire de la *Universidad National del Litoral.*

