

cinéma québec

Vol. 3, Nos 9/10

\$2. (numéro double)

PER

C-841

BNQ

BIBLIOTHÈQUE
MUNICIPALE
791.43 05
C 574
03-9/10-74
LORETTEVILLE

numéro spécial

les jeunes cinémas
des pays de l'ensemble francophone

Belgique, Cameroun, Canada-Québec, Côte d'Ivoire, Dahomey, France, Gabon,
Haute-Volta, Liban, Luxembourg, Madagascar, Mali, Niger, Sénégal, Tunisie, Vietnam

Du 13 au 24 août 1974
Le monde s'en vient à Québec
Pour le Festival international
de la Jeunesse

Québec en fête accueille les 1,600 artistes et athlètes de 25 pays francophones.

Au programme:

plus de 300 spectacles
un atelier-environnement
un atelier-théâtre
un atelier-vidéo
un village des arts
des compétitions d'athlétisme, de volley-ball féminin, de parachutisme
des démonstrations de jeux traditionnels.

Et bien sûr, une activité cinéma:

35 films, 18 réalisateurs, cinq lieux principaux de projection et de rencontre:

Théâtre de la Cité universitaire
Parc des Gouverneurs
Bibliothèque de Ste-Foy
Amphithéâtre de l'édifice "G"
Musée du Québec.

**Direction:**

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Pierre Demers, Guy Hennebelle, Francine Laurendeau, Jean Leduc, André Pâquet.

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar, l'Index international des revues de cinéma, et Film Literature Index.

Abonnements:

Canada, un an (10 numéros): \$6.50; étudiant: \$5.00.

Etats-Unis, ajouter un dollar.

Etranger, un an (10 numéros): \$9.00; étudiant \$7.00.

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec**C.P. 309, Station Outremont****Montréal 154, Québec.****Téléphone: (514) 272-1058**

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits non acceptés ne seront rendus à leurs auteurs que si ces derniers en font la demande. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.

Tous droits réservés. Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction.

Courrier de la deuxième classe. Enregistrement no 2583. Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec.

Photo couverture: une scène du film tunisien **Hurlements** d'Omar Khelifi

5 Regards sur le tiers-cinéma

8 La rétrospective du jeune cinéma

Afrique "francophone"

12 Problématique du cinéaste africain:

"L'artiste et la révolution" par Ousmane Sembene

Tunisie (18) - Sénégal (24) - Niger (27)

Côte d'Ivoire (30) - Mali (33) - Gabon (34)

Madagascar (36) - Dahomey (38)

Haute-Volta (40) - Cameroun (42)

44 Petit guide des cinéastes africains

46 Libre opinion: longue marche et grandes manœuvres

49 La Fepaci: pour la libération du cinéma africain

50 Les Festivals: Carthage, Ouagadougou

51 Ousmane Sembene, Carthage et le cinéma africain

L'Europe "francophone"

54 Belgique

59 France

67 Luxembourg

L'Asie "francophone"

70 Liban

76 Vietnam

L'Amérique "francophone"

79 Canada-Québec

Activités ONF au Festival international de la jeunesse francophone

Le Festival international de la jeunesse francophone! L'Office national du film ne pouvait laisser passer une telle occasion d'apporter sa contribution à un événement de cette portée.

L'enthousiasme est communicatif: l'ONF n'y échappe pas. C'est ainsi que l'Office national du film participera dans une pleine mesure aux multiples activités du Festival en inscrivant à son programme diverses manifestations d'ordre cinématographique.

- **Journée ONF**

L'ONF tiendra toute une journée de présentation de films vendredi, le 23 août, au Théâtre de la cité universitaire, de 9 h à 20 h. Un bloc de films vous présentera quelques aspects pertinents du Canada.

- Au Cinéma Empire, du 14 au 22 août, une large sélection de films ONF sera offerte. Tous les jours, entre 12 h et 24 h, le public pourra voir de nombreuses productions de l'ONF et ce, gratuitement. Il y aura un choix propre à satisfaire tous les goûts.

- "Cinéma flottant" entre Québec et Lévis sur un traversier qui fait la navette entre les 2 villes: ce sera l'occasion de visionner de courts métrages de l'ONF.

- Lors de 2 soirées cinématographiques de l'ONF, ce sera au tour de la plus vieille institution de Québec d'accueillir le public dans ses murs historiques. La cour du Petit Séminaire sera votre hôte à compter de 21 h, les samedi et dimanche, 17 et 18 août.

- L'ONF apportera encore sa participation à l'atelier de recherches sur l'homme et son environnement, à la réalisation d'une mosaïque vidéo-graphique et au tournage d'un film à portée internationale sur le grand événement que constitue ce Festival international de la jeunesse.



**Office
national du film
du Canada**

**National
Film Board
of Canada**

regards sur le tiers- cinéma

Je pense qu'un numéro comme celui que nous présentons aujourd'hui s'inscrit tout naturellement dans la démarche suivie par *Cinéma/Québec* depuis trois ans maintenant.

On pourrait se demander en effet ce que vient faire, dans un numéro aussi volumineux, toute cette recension d'un cinéma qu'on ne verra jamais sur nos écrans. Et bien! le propre de ce numéro sera justement de signaler qu'il existe tout un cinéma -- et souvent des plus fascinants -- qui ne nous arrive pas. Et cela, tout simplement, parce que le système de distribution des films en place -- contrôlé par quelques grosses compagnies-- se soucie fort peu de les faire circuler. Parce que de tels films, s'ils nous parvenaient, mettraient en cause tout un système de production, ce qu'il ne faut absolument pas. Et c'est pour cela, que du fin fond de l'Afrique au Québec, en passant par l'Europe et en faisant un petit détour par l'Asie, c'est le même cri que l'on entend: Le cinéma est colonisé, et nous voulons le rendre libre. Mais comment?

De multiples témoignages, de multiples expériences se feront ici écho. Et c'est précisément l'intérêt d'un tel numéro sur le jeune cinéma des pays de l'ensemble francophone, que de nous montrer que, chacun dans notre petit trou, enfermé dans nos mille et un problèmes, nous ne sommes pas seul. Il existe bel et bien un "tiers-cinéma", il existe et ne demande qu'à vivre. Et le propre d'une revue comme *Cinéma/Québec*, croyons-nous, est de révéler cette existence, la crier sur tous les toits.

Ce numéro sur le jeune cinéma francophone, que nous vous soumettons avec quelque fierté, se veut donc être avant tout un regard sur le tiers-cinéma; un tiers-cinéma qui dépasse naturellement, et de loin, le cadre de la francophonie. Mais un premier regard qui sera suivi d'autres, plus pénétrants, plus critiques. Mais rappelez-vous que ce n'est là que le premier.

Tout imparfait qu'il puisse donc paraître, ce numéro demeure donc important. Et cela seul compte. Après les Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, qui ont eu lieu à Montréal en juin dernier grâce à l'initiative d'André Paquet que nos lecteurs connaissent bien, tout le monde sait que le travail qui nous attend sera long. Mais tout le monde sait aussi qu'il mérite d'être entrepris car c'est dans ce travail acharné, de tous les jours, que réside le seul espoir du jeune cinéma, du tiers-cinéma.

Qu'on nous permette maintenant de remercier les organisateurs de la Rétrospective du jeune cinéma, qui se déroulera à Québec du 16 au 24 août, d'avoir su montrer autant d'enthousiasme envers notre projet initial. Sans leur encouragement, sans leur appui, ce numéro n'aurait sûrement jamais vu le jour. Tout le jeune cinéma francophone; tout le tiers-cinéma; et naturellement toute l'équipe de *Cinéma/Québec* leur en est infiniment reconnaissant.

Ce n'est qu'un début...

La maison de location la plus grande
et la plus complète au Canada

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

- Choix de 10 importantes lentilles partant de 25mm à 1000mm.
- Lentilles à Haute-Vitesse et Macro.
- Zooms: 45-95mm
50-500mm

SPHÉRIQUES

- (1.85, 1.66, T.V. 375)
- Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
- Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
- Nouveaux zooms

CANON: K-35 Macro Zoom, 25-120mm T.2.8. Focus à 2" de l'élément frontal. 2x Rallonge de zoom télé 300mm et 500mm (50-240mm).
Montures Mitchell ou Arri.

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

Reflex SPR
Arriflex 16 et 35mm.
"Blimps" 400'-1000' Arriflex
Eclair 16mm, NPR et ACL

SON

Nagras
Sennheiser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GÉNÉRATEURS

Groupe électrogène
insonorisé AC et
DC jusqu'à 1500 amp.
Distributeurs canadiens pour:
SACHTLER & WOLF
SAMCINE Monture Limpett.

STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457

Artistes,

le Conseil des Arts
du Canada vous rappelle
que la date limite pour
les concours de

bourses de travail libre et de bourses de perfectionnement est le 15 octobre

Aux artistes professionnels de
toutes disciplines et aux autres per-
sonnes dont l'apport est nécessaire à
la vie des arts, le Conseil des Arts du
Canada offre:

des **bourses de travail libre**, desti-
nées aux artistes professionnels dont
l'apport, au cours d'une période de
plusieurs années, a été remarquable.
Jusqu'à \$15.000 (allocation de sub-
sistance et indemnités de frais d'exé-
cution et de déplacement compris).
Dates limites: le 15 octobre 1974 et
le 1er avril 1975.

des **bourses de perfectionnement**,
destinées aux artistes qui ont terminé
leur formation de base. Jusqu'à
\$6.000, plus une indemnité ne dé-
passant pas \$800 pour les frais d'exé-
cution et au besoin, un supplément de
déplacement. Dates limites: le
15 octobre 1974 et le 1er avril 1975.

Les artistes professionnels peuvent
aussi demander:

- des bourses de courte durée
- des bourses de voyage
- des bourses de frais

Les demandes sont acceptées en
tout temps.

Des renseignements supplémentaires
sont donnés dans la brochure Aide
aux artistes. Pour obtenir cette bro-
chure et des formules de demande,
écrire à:

Conseil des Arts du Canada
Service des Bourses
Case postale 1047, Ottawa, Ontario
K1P 5V8

On peut aussi obtenir la brochure aux
centres d'Information Canada et aux
bureaux régionaux de la Citoyenneté
du Secrétariat d'État.

20

**L'AFRIQUE
LITTÉRAIRE
ET
ARTISTIQUE**

**LES
CINEMAS
AFRICAINS
EN 1972
GUY HENNEBELLE**

LA RÉTROSPECTIVE DU JEUNE CINÉMA

carol belleau
chargé du projet

1- Un peu d'histoire

Au départ, ce n'était qu'une idée qualifiée généralement de téméraire mais qui possédait tout de même son petit côté enthousiasmant: réunir quelque part plusieurs centaines de jeunes individus, délégués de pays membres de l'Agence de Coopération culturelle et technique, lors d'une rencontre sportive, artistique et culturelle afin de permettre à tout ce monde de vivre intensément durant un temps des échanges et des comportements dans une atmosphère de véritable fête.

Et puis, il vint un moment où l'enthousiasme devait l'emporter et c'est ainsi que fut confié à une équipe de jeunes Québécois, identifiée sous le titre La Société d'Accueil du Festival international de la jeunesse francophone, le mandat d'établir, sous la couverture des gouvernements du Québec et du Canada, les bases physiques, sociales et humaines de cette manifestation. C'est donc à Québec que, du 13 au 24 août 1974, seront réunis plus de seize cents participants venus de vingt-cinq pays des quatre continents, participants tous individuellement associés à des activités aussi diverses que l'athlétisme, l'artisanat, le cinéma. Vraisemblablement on pourrait aussi compter sur quelques centaines de milliers de visiteurs que l'importance de cette rencontre attirerait. Tout ce monde à loger, à nourrir et à protéger convenablement. Tel était le défi. Et que la fête commence!

Là juste au moment de passer sous presse, le Festival international de la jeunesse (la Super Franco Fête) est en voie d'être déclaré "réalité". Nombreux sont les gens déjà en place qui n'attendent qu'un signe pour amorcer le mouvement de la fête et les lieux, pourrait-on dire, sont comme déjà habités pour des échos à venir...

Et le cinéma

La Rétrospective du Jeune Cinéma est l'un des volets cul-

turels du Festival international de la jeunesse et, à ce titre, il ne vise qu'à provoquer et entretenir, durant un temps déterminé, des échanges artistiques et professionnels (etc.), entre cinéastes-délégués, spécialistes et intéressés du milieu cinématographique québécois et étranger.

Pourtant avec l'envergure de ce Festival, on aurait pu croire que l'occasion était des plus judicieuses et désignées pour mettre sur pied une manifestation regroupant leurs oeuvres sous le bras, des cinéastes à la recherche de possibles solutions à leurs problèmes: production et diffusion, politisation et démocratisation du "medium" cinéma, esthétisme et morale, que sais-je encore? ou des cinéastes en chaleur de trophée, d'éloges et de publicité.

Mais tel n'est pas le cas. Il s'agit d'une simple rencontre de cinéastes qui sera la chance pour tous, et gratuitement, de voir des films le plus souvent inédits ici, de recueillir des échanges d'opinions sur des techniques, des expériences et des perceptions. Pour ces cinéastes-délégués, il fallait garder à l'esprit leur provenance, les circuits de diffusion qui sont les leurs chez eux et le public qui d'habitude regarde leurs oeuvres, leur permettre de voir ensemble de nombreux films nouveaux, de plusieurs factures, d'en discuter à l'aise et, après, de partir des images et des mots plein la tête.

La Rétrospective du Jeune Cinéma comporte trente-cinq films sélectionnés par les pays eux-mêmes. Par exemple, c'est le gouvernement de la Haute-Volta qui a pris l'initiative de présenter le long métrage "Le Sang des Parias" dans le cadre de cette manifestation. De même chaque gouvernement constituait comme il l'entendait sa délégation. C'est ainsi que des vingt-cinq pays participants, quinze ont manifesté leur intention d'être intégrés à la Rétrospective en proposant un ou plusieurs films réalisés par un ou des cinéastes nationaux. Il leur revenait également de dé-

terminer, le cas échéant, le nom du ou des cinéastes participants à la rencontre.

3- Du cinéma pour tous

Dans l'esprit de la fête, ce qu'il fallait envisager donc c'était une manifestation cinématographique où les films seraient largement diffusés et où l'on pourrait donner la parole à tout ce monde. Plusieurs lieux ont été aménagés dès lors et le Théâtre de la Cité Universitaire de l'Université Laval en est le lieu privilégié. Là se déroulera l'entière Rétrospective et là, encore, se tiendront les rencontres entre cinéastes, spécialistes et intéressés. L'Amphithéâtre de l'Edifice G de la colline parlementaire, la salle de projection du Musée du Québec, la bibliothèque de Ste-Foy et le Parc des Gouverneurs (derrière le Château Frontenac) sont les autres lieux où les films de la Rétrospective seront projetés en reprise et où les cinéastes présenteront, à l'occasion, leur film et, après la séance, répondront aux commentaires spontanés du public.

D'autre part, s'il est encore un objectif important que la Rétrospective du Jeune Cinéma doit viser, c'est bien de permettre ces chaleureux contacts avec le cinéma d'ici et son milieu ambiant.

Et parce que le cinéma peut-être défini comme une expression individuelle destinée à la vente et à la consommation, mais davantage comme le produit d'un contexte social, économique et historique identifiable, parce que, de plus, notre cinéma est ainsi fait qu'il permet plus que toute autre forme d'expression de provoquer des réflexions communes et d'amener les gens à dire leurs sentiments, nous avons choisi sept films québécois. Et nous avons invité quelques réalisateurs, acteurs et techniciens de ces films à venir rencontrer d'autres praticiens du même art qui oeuvrent ailleurs dans le monde, dans un autre contexte du monde francophone. J'imagine déjà le cinéaste Arthur Lamothe, quelques Amérindiens, et les cinéastes participants à la Rétrospective réunis; on vient de leur projeter **Mistashipi**: ils pourraient bien s'interroger plus encore sur la langue et son utilité, qu'il s'agisse du montagnais, du haoussa, de l'anglais ou du français, que des problèmes proprement cinématographiques. De fait, ces rencontres sont des confrontations et chaque fois l'approche et le déroulement n'auront de sens que si les participants eux-mêmes les identifient et s'y plaisent.

La Rétrospective du Jeune Cinéma... au départ, ce n'était qu'une idée qualifiée généralement de téméraire mais qui possédait tout de même son petit côté enthousiasmant. □

cinéma québec

revue mensuelle

Une revue jeune
Une revue dynamique
Une revue bien informée

Cinéma/Québec vous présente
chaque mois, 10 fois par an:
informations, interviews,
critiques, études, documents
sur le cinéma d'ici
et d'ailleurs

Cinéma/Québec
est la seule revue québécoise
mensuelle de cinéma

10 numéros \$6.50
étudiants \$5.00
volume relié \$10.00

cinéma/québec
c.p. 309, station outremont
montréal 154, québec
tél. 272-1058



vol.1

Attention

à partir du 1er octobre
le prix des abonnements
à **Cinéma/Québec**
va devoir augmenter

profitez donc
des anciens tarifs
toujours en vigueur:
\$6.50 (un an, 10 numéros)
\$5.00 (spécial-étudiant)
\$9.00 (pour l'étranger)

Faites-le dès aujourd'hui!

avec
les
compliments
de
l'Association
des
Propriétaires
de
Cinemas
du
Québec
Inc.

3720, Van Horne
suites 4 et 5
Montréal
(514) 738-2715



UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
TOUS LES EKTACHROME 16MM.
35MM — 16MM — SUPER 8MM
BANDE MAGNETIQUE
TRANSFERT OPTIQUE
LE PREMIER LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE À MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
1085, RUE SAINT-ALEXANDRE
MONTREAL 128, QUEBEC
(514) 861-5483

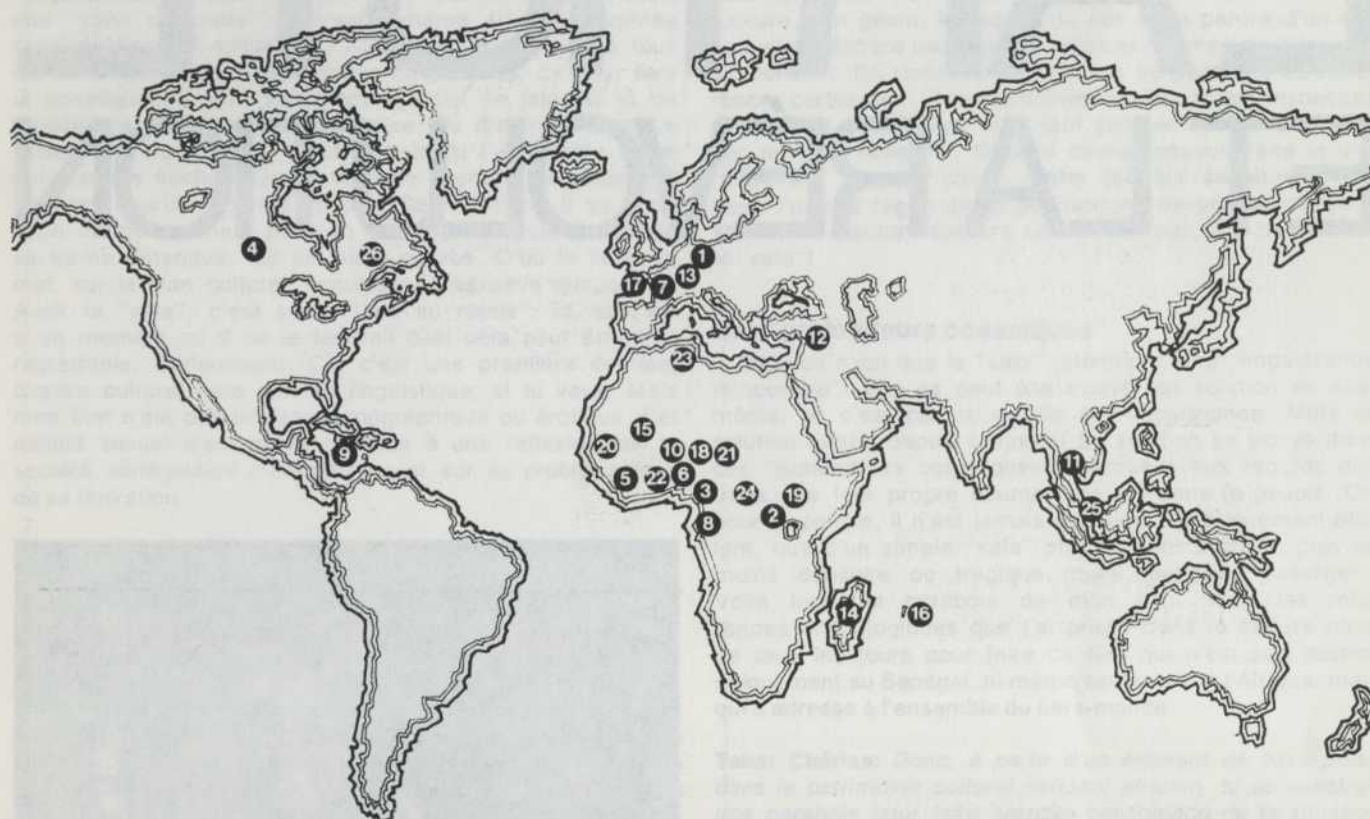


**Société
de développement
de l'industrie
cinématographique
canadienne**

MONTREAL
c.p. 71
Tour de la Bourse
Montréal, Québec
H4Z 1A8
(514) 283-6363

TORONTO
111 Avenue Road
suite 602
Toronto, Ontario
M5R 3J8
(416) 966-6436

L'AFRIQUE



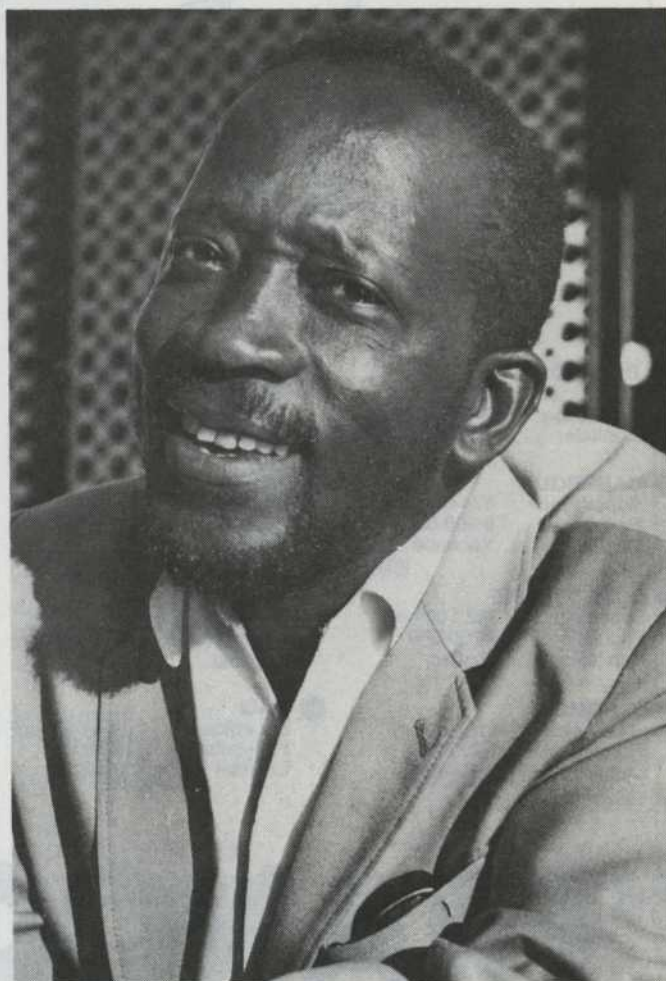
2 BURUNDI Superficie: 28 000 km ² Population: 3 406 000 Capitale: Bujumbura	10 HAUTE-VOLTA Superficie: 274 122 km ² Population: 5 455 000 Capitale: Ouagadougou	16 MAURICE (île) Superficie: 1 865 km ² Population: 820 000 Capitale: Port-Louis	21 TCHAD Superficie: 1 284 000 km ² Population: 3 550 000 Capitale: Fort-Lamy
3 CAMEROUN Superficie: 474 000 km ² Population: 5 900 000 Capitale: Yaoundé	8 GABON Superficie: 267 000 km ² Population: 530 000 Capitale: Libreville	18 NIGER Superficie: 1 188 794 km ² Population: 4 020 000 Capitale: Niamey	22 TOGO Superficie: 56 600 km ² Population: 2 000 000 Capitale: Lomé
5 CÔTE D'IVOIRE Superficie: 322 500 km ² Population: 4 700 000 Capitale: Abidjan	14 MADAGASCAR Superficie: 587 000 km ² Population: 6 800 000 Capitale: Tananarive	19 RWANDA Superficie: 26 338 km ² Population: 3 600 000 Capitale: Kigali	23 TUNISIE Superficie: 155 830 km ² Population: 5 077 000 Capitale: Tunis
6 DAHOMEY Superficie: 115 800 km ² Population: 2 700 000 Capitale: Porto-Novo	15 MALI Superficie: 1 204 000 km ² Population: 5 020 000 Capitale: Bamako	20 SÉNÉGAL Superficie: 197 161 km ² Population: 4 000 000 Capitale: Dakar	24 RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE Superficie: 617 000 km ² Population: 1 700 000 Capitale: Bangui

“FRANCOPHONE”

afrique

PROBLÉMATIQUE DU CINÉASTE AFRICAIN

L'ARTISTE ET LA RÉVOLUTION



un entretien
avec ousmane sembene
par tahar chériaa

Ousmane Sembene

cinéma/québec

Tahar Chérïaa: *Ousmane Sembene, tu viens donc de terminer le tournage de ton quatrième long métrage qui s'intitule, comme ton dernier roman dont il est adapté, Xala. Veux-tu au moins m'en parler, puisque tu ne peux pas encore me montrer ce film?*

Ousmane Sembene: Pas "K'sala", "Khâla"! Il faut prononcer "Khâla", avec un Khâ arabe de "Khâlifa" par exemple. Ethymologiquement, "xala" veut dire en langue Oulof, "impuissance sexuelle temporaire". Nous sommes ici, dans une "zone culturelle" différente, même si nous sommes continuellement solidaires. "Xala", ça peut arriver à tous les hommes, qu'ils soient riches ou pauvres; ça peut être la conséquence d'un sentiment agressif de jalousie et de rivalité; ça peut provenir d'un vice, ou d'autre chose. Le "xala", en Oulof usuel, veut dire aussi l'arc, cette arme qui tire des flèches. Or, le sexe de l'homme en repos est toujours courbé, comme un arc. Comme l'arc, il se tend, à un moment donné, pour un acte donné, puis il reprend sa forme détendue, qui est alors courbe. D'où le sens du mot, sur le plan culturel: impuissance sexuelle temporaire. Avoir le "xala", c'est avoir "l'arc au repos". Et, si c'est à un moment où il ne le faudrait pas, cela peut être très regrettable, évidemment. Ça, c'est une première donnée, d'ordre culturel, une donnée linguistique, si tu veux. Mais mon film n'est pas un film pornographique ou érotique. Cet aspect sexuel n'est qu'un prétexte à une réflexion sur la société sénégalaise d'aujourd'hui et sur la problématique de sa libération...

Tahar Chérïaa: *Comment cela?*

La bourgeoisie africaine

Ousmane Sembene: Nous avons au Sénégal, comme partout en Afrique, une certaine classe socio-économique, ou plutôt une couche favorisée de la société qui valonne, émerge en surface et cherche à être à l'image de la bourgeoisie européenne. Cette fraction de notre peuple - cette bourgeoisie africaine pour simplifier - malgré ses trésors d'énergie dépensée depuis quelques décades déjà, est atteinte de "xala".

Tahar Chérïaa: *Elle est frappée d'impuissance, tu veux dire?*

Ousmane Sembene: Oui, d'impuissance culturelle, politique, économique; d'impuissance au niveau des **origines** mêmes de la vie pour une société, ce qui t'explique mon recours à la notion, à l'expression et à la réalité sexuelle du "xala" dans la culture oulof. Parce qu'il s'agit bien "d'impuissance temporaire", de l'impuissance spécifique et passagère de cette *bourgeoisie africaine*, de "cette écume des surfaces" qui ne se confond qu'en apparence avec l'élément dont elle est issue, lequel, dans son mouvement naturel, la rejette et l'achemine inéluctablement vers les rivages des "épreuves inattendues" et de la mort, lente et effilochée plus souvent que brutale et déchiquetée...

Tahar Chérïaa: *Donc, c'est de l'impuissance de cette bourgeoisie africaine, actuellement favorisée, que traite ton film. Une impuissance totale et irrémédiable, si je t'ai bien compris puisque tu l'affirmes sur tous les plans: culturel, économique et politique... Mais tu affirmes en même temps qu'elle est temporaire, ou passagère... Par*

ailleurs, cette classe favorisée a pratiquement toute la richesse disponible entre les mains; elle a pas mal de connaissances et l'expérience de sa propre lutte pour émerger des fonds jusqu'aux sommets, elle a le pouvoir enfin et, je dirais, pour te contredire, "toute la puissance disponible"... Alors comment "son impuissance serait-elle passagère?"

Ousmane Sembene: Il faut revenir à mon expression-parabole, au "xala". L'homme atteint du "xala" peut avoir la carrure d'un géant, le regard du lion et la parure d'un roi, cela n'empêchera pas la plus faible des femmes de le tourner en dérision. Sa richesse et sa force ne sont pas qu'apparence, certes non. Il arrive même qu'elles soient insolentes et brutales. Mais elles sont tout simplement "déplacées", car au plan essentiel, là où il devrait pouvoir faire la vie, renouveler la vie, "créer", enfin (ce qui demeurera toujours l'unique façon digne de l'homme de prouver sa puissance) là, pardon, son arc ne se tend pas; il a bel et bien le "xala"!

Les "profondeurs océaniques"

Mais ce n'est que le "xala", attention! Une "impuissance temporaire"! Elle ne peut pas trouver sa solution en elle-même, et c'est par là qu'elle est impuissance. Mais sa solution existe, depuis toujours! Sa solution se trouve dans ces "profondeurs océaniques" masquées aux regards distraits, par leur propre écume: *elle est dans le peuple*. Or, pour le peuple, il n'est jamais question, historiquement parlant, que d'un simple "xala" plus ou moins grave, plus ou moins dérisoire ou tragique, mais toujours "passager". Voilà toute la parabole de mon film. Voilà les références mythologiques que j'ai prises dans la culture oulof de tous les jours pour faire ce film qui n'est pas destiné uniquement au Sénégal, ni même seulement à l'Afrique, mais qui s'adresse à l'ensemble du tiers-monde...

Tahar Chérïaa: *Donc, à partir d'un élément de base puisé dans le patrimoine culturel national africain, tu as construit une parabole pour faire prendre conscience de la situation historique où se trouve une classe africaine privilégiée et dominante de la société africaine, conventionnellement appelée la "bourgeoisie"; même s'il s'agit ici de bureaucrates, là de féodaux, ou ailleurs de théocrates d'un autre âge. Et pour faire prendre conscience du caractère "impuissant", non créatif, de cette classe, tu tires une parabole d'un phénomène culturel du terroir, le "xala". Ce faisant, tu rejoins, me semble-t-il ta démarche habituelle, notamment dans *Emitai* et *Le mandat*. Tu retrouves tes sources habituelles d'inspiration et ta façon de faire: tu prends un enseignement dans l'observation de la réalité socio-culturelle nationale et tu en fais une parabole significative, qui inspire à son tour, ou provoque, une prise de conscience par les spectateurs, d'un ensemble de problèmes actuels, sociaux, économiques, politiques, etc. qui sont bien au départ, tes préoccupations essentielles... Est-ce que je me trompe?*

Ousmane Sembene: Je suis entièrement d'accord là-dessus. Mais il y a une chose dont nous-mêmes, dans cette partie du monde qu'est l'Afrique, devons prendre conscience: les cinéastes sont, ici, investis d'une mission. Qu'ils le veuillent ou non, qu'ils en soient plus ou moins conscients individuellement, c'est une autre affaire. Mais le fait est, le fait historique est, qu'ils se trouvent investis d'une mission. Cette mission n'est pas de "faire la révolution" mais de "préparer la révolution"! Ce sont là deux choses

différentes! Nous ne pouvons pas, et donc nous ne devons pas faire comme si nous pouvions "faire la révolution par production" (nos films seraient les documents par lesquels nous donnons procuration aux spectateurs d'aller réaliser la révolution que nous aurions conçue et à laquelle nous les aurions ainsi invités ou mobilisés...). C'est de l'enfantillage idéologique et de la confusion pure!... Oui, on pense parfois que l'artiste peut faire la révolution ou, tout au moins, participer à la révolution, "Y prendre sa part", etc. Non. L'artiste est celui qui "prépare la révolution", qui la "suscite". Je te dirais même plus: même en pleine révolution, le véritable artiste est celui qui "prépare" la révolution suivante, ou, si tu veux, celle que les nécessités du progrès imposent à toute conscience vive, à toute conscience refusant la béatitude de tout conformisme. C'est ça l'artiste. Il suscite la révolution, il l'innocule. C'est là son rôle nécessaire, sa gloire possible et aussi sa limite. Ce sont toujours d'autres hommes qui la réalisent, la révolution. Quant à lui, il l'aura suscitée, par son travail de clarification et d'analyse, de dévoilement et de dénonciation. Il aura inoculé dans les consciences la conviction plus claire que *la révolution est nécessaire et possible*.

Tahar Chérif: Par son oeuvre, il leur en inspire plus clairement le besoin et leur en suggère la voie...

Ousmane Sembene: Voilà. Et ceux-là qui en éprouvent le besoin, parce que ce sont eux qui en sont concernés, la font alors pour leur compte, et la font bien généralement...

Tahar Chérif: Tu sais, ton collègue nord-africain que j'ai toujours situé dans la même "école cinématographique" que toi, l'égyptien Tewfik Saleh, que tu as rencontré et dont tu as vu le dernier film, *Les dupes*, aux IVe Journées cinématographiques de Carthage, il emploie, lui, une expression presque identique, et que tu viens de me rappeler. Il dit, lui, à peu près ceci - Je cite de mémoire - "l'artiste doit, au mieux et dans l'idéal, inspirer par son oeuvre le besoin réel de faire la révolution".

Ousmane Sembene: Je suis entièrement d'accord avec lui. Je trouve même que scientifiquement, d'un point de vue marxiste, c'est lui qui a raison. J'ai été, moi, un peu plus intempestif. L'artiste ne suscite même pas - c'est trop direct - la révolution, il en inspire le besoin. C'est vrai, c'est là sa mission.

Non pas faire la révolution, mais montrer

Donc, pour en revenir à *Xala*, le problème qui se pose, à moi, cinéaste dans cette partie de l'Afrique du sud du Sahara, n'est pas de "faire la révolution" sur l'écran, ni par l'écran - d'autant plus qu'il faut toute une révolution précisément pour que je puisse disposer de cet écran!... Même pour m'y masturber aux lieux et places de messieurs Sergio Leone, Claude Lelouch et tutti quanti, n'est-ce pas? - Non. Mon problème est de montrer aux gens dans quelles conditions ils vivent, leur faire sentir pourquoi et comment leurs conditions de vie, à eux, sont précisément celles-là, et de les amener si possible - c'est là le plus difficile et donc le plus important de mon effort d'artiste - de les amener à sentir, à comprendre, à découvrir peut-être au fond d'eux-mêmes, qu'ils ont - eux, et rien qu'eux - la possibilité réelle et certaine de changer ces conditions de vie-là, de les améliorer, c'en bouleverser même certaines

données si leur mieux être et leur mieux vivre, cette ambition naturelle et légitime de tout homme ils l'exigeaient.

Donc, *Xala* est (à mon avis et si je le réussis) le film des contradictions. C'est un film où, à toutes les séquences, ou si tu veux, pour employer des termes littéraires, à tous les chapitres, je soulève un problème de contradiction. Je ne fais que soulever ces problèmes de contradiction, je n'y apporte pas de solution naturellement. D'après ce que nous venons de dire, tu penses bien que je me méfie comme de la peste de ce qui peut m'apparaître, à moi personnellement, comme une solution à tel ou tel de ces problèmes. Cela aurait été une présomption encore condamnable - parce que plus dérisoire, plus déplacée et plus vaine surtout - de me laisser tenter par l'envie de proposer au public "ma" solution. Non. Il ne s'agira pas, en tout cas, de ce genre de didactisme impulsif et présomptueux, assez infantile intellectuellement, un peu "gauchiste", tu vois ce que je veux dire?

Mais il va sans dire que, soulevant ces problèmes de contradiction, qui sont des problèmes de ma société actuelle, c'est bien moi qui les enregistre, les analyse, les réduit à leurs données principales qui me paraissent propres à en faire l'exposition la plus claire, la plus accessible à tous ceux-là auxquels je veux les faire saisir nettement et aussi justement que possible... Autant dire que ce faisant, je m'engage, moi, jusqu'au trognon! On dira donc que je ne soulève pas seulement ces problèmes, mais que je dénonce ces contradictions et ce sera vrai et je l'espère, car cela signifiera que j'aurais un peu rempli mon rôle... Puisque ainsi, "on" me l'aura reconnu.

Tahar Chérif: On risque surtout de dire que Sembene dénonce la bourgeoisie...

Ousmane Sembene: Peut-être. Oui, c'est très probable. Certains le diront, parce qu'ils se croient bourgeois, se flattent intérieurement en s'identifiant à la bourgeoisie européenne qui demeure en tout leur modèle. Mais, moi, je n'aime pas ces références à l'Europe. Elles me dérangent parce qu'elles sont fausses. Elles entretiennent la confusion dans les esprits chez nous et justifient ainsi un tas de positions et de réactions aussi négatives les unes des autres. Je préfère parler de ce qui me paraît plus vrai et plus juste, à savoir que je dénonce, effectivement, une classe... non, pas même une classe, une couche de la population, une catégorie sociale, qui se trouve en situation objective de "privileges indécents" de privilèges condamnables, parce qu'ils pervertissent le progrès social, inhibent les efforts du peuple vers le progrès, c'est-à-dire vers la réalisation de ses aspirations naturelles au mieux être et au mieux vivre, détournent les fruits pénibles de ces efforts populaires au profit exclusif et contre nature de ces privilégiés.

Je dénonce donc une couche sociale de gens parvenus et favorisés dont le rôle est négatif et qui, parce que détenant les positions clefs et parce que frappée du "xala", impose de fait sa propre "xala", son impuissance temporaire, à l'ensemble du corps de la nation. C'est donc cela que je dénonce, parce qu'au bout de mon analyse des problèmes de contradiction soulevés dans mon film, c'est bien cela qui m'apparaît vrai, et c'est d'en faire prendre conscience qui m'apparaît urgent, comme un devoir de conscience. Le salut d'une nation, la libération d'un peuple, sont à partir de cette prise de conscience-là, qui est finalement assez simple, mais qu'empêche le voile de la confusion entretenue par l'écume des surfaces.

"Xala" d'Ousmane Sembene (1974)



Tahar Chérifaa: *J'ai bien compris ce que tu as voulu dénoncer et pourquoi tu te sens le devoir de le dénoncer. Mais j'aimerais aussi savoir, un peu, comment tu le fais dans le film Xala...*

Ousmane Sembene: Lefilm est construit, en progression linéaire, à partir de l'idée-étape de l'indépendance. Ces gens qui ont vociféré d'allégresse, pour le drapeau, pour l'Hymne national, etc., et qui, une fois dans la place "reconquête de haute lutte" - c'est ainsi qu'ils disent, hein? - se conduisent exactement comme les autres, comme ces anciens maîtres étrangers, ces abominables colonialistes coloniaux, etc.

Tahar Chérifaa: *Ils se conduisent en héritiers, quoi!*

Ousmane Sembene: Non; pas en héritiers, encore pire que des héritiers...

Tahar Chérifaa: ... En légataires, fondés de pouvoirs?...

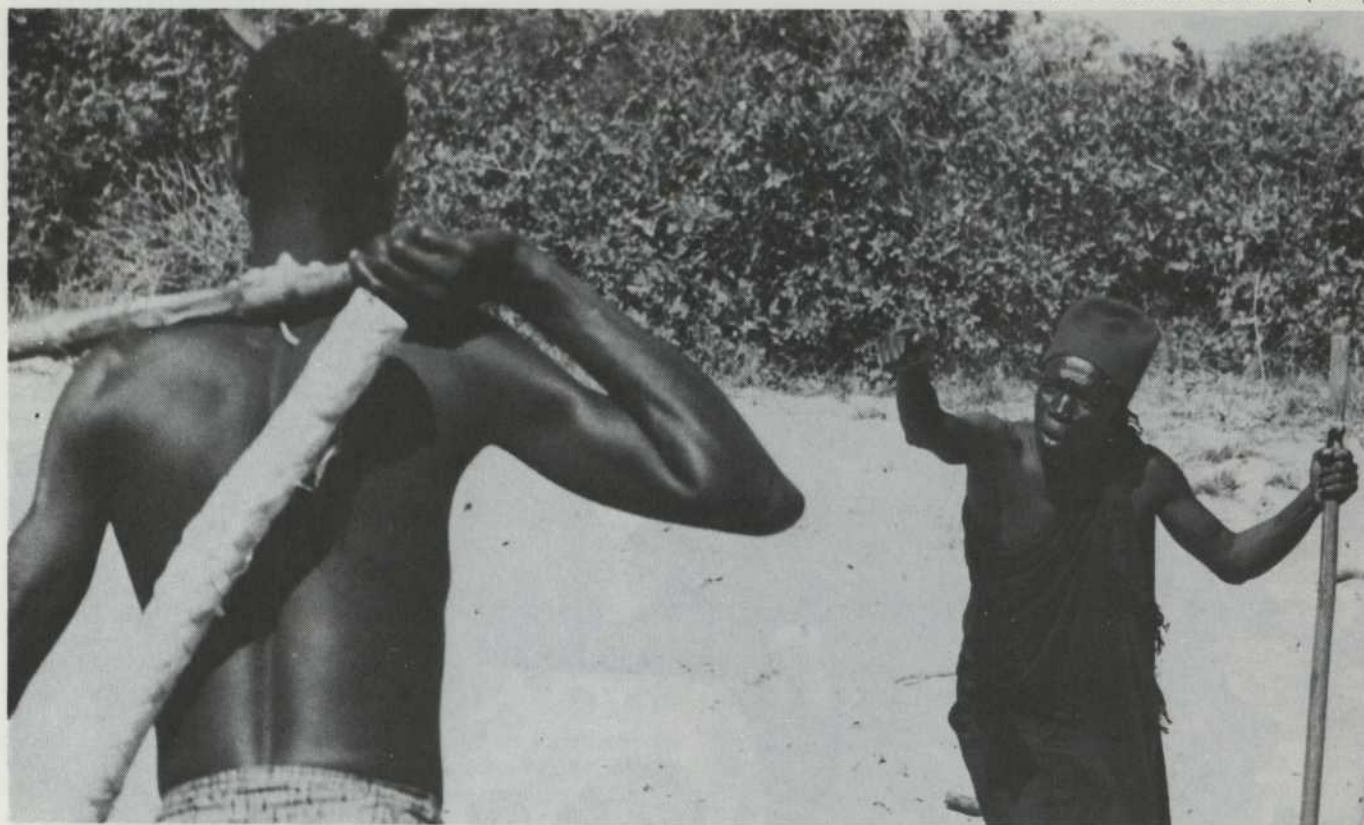
Les usurpateurs

Ousmane Sembene: ... Non! Car ils ne sont même pas légataires!! plutôt des usurpateurs, puisqu'ils ont trompé, à la base, le peuple. Ils ne sont pas même ses fils présumés, par le sang. Ils se trouvent là parce que le peuple, à un moment donné, les a écoutés, les a acceptés... Parce que le peuple s'est dit "D'accord, voilà ceux qui vont m'apporter des solutions, fussent-elles seulement provisoires", mais une fois installés sur le trône, ces gens-là, ces parvenus bénéficiaires d'un malentendu, ces escrocs de l'his-

toire, se sont conduits pire que les autres. Je ne veux pas dire par là qu'il faille revenir au système colonial, bien sûr que non! La malhonnêteté des uns ne peut revaloriser l'ignominie des autres et ce qui est mort a bien fait de crever. Il nous laisse loisir de préparer les autres "enterrements" nécessaires. Dans ce film, je dis donc que le système colonial était et est toujours à banir, mais que l'Afrique doit lutter, aujourd'hui, contre cette couche favorisée, parasitaire de son propre corps social, contre sa propre "bourgeoisie" naissante, toujours entre guillemets.

L'Afrique n'a pas d'autre solution que le socialisme, qui est devenu une thérapeutique. Nous sommes sur un continent que l'on dit, et qui est vraiment, le plus riche du monde. Et nous sommes sur un continent où la pauvreté est, selon la définition marxiste, la plus absolue. Alors? Où peut donc être l'alternative au socialisme?

Donc, **Xala** à mon avis, est un film réalisé comme un livre politique que l'on doit lire, dans lequel surtout je souhaite que les hommes qui, demain, ont l'intention ou la prétention de représenter le peuple puissent lire toutes ces contradictions qui se posent à notre société, continuellement. C'est touné au Sénégal, mais ce n'est pas seulement sénégalais! J'ai mis deux ans à préparer ce film, à étudier les sources, les itinéraires, les processus et les méthodes qui ont donné naissance à cette "pseudo-bourgeoisie" africaine, au Sénégal même, bien sûr, puisque c'est mon pays et que j'y vis et travaille; mais dans bien d'autres pays africains aussi. C'est pourquoi je te le répète: **Xala** est un film qui sera, je l'espère et je le crois, par son inspiration et son contenu immédiat, africain et pas seulement sénégalais, tandis que ses propos ou les ré-



flexions qu'il pourra susciter concernent tous les pays du Tiers-Monde.

Maraboutisme et fétichisme

Tahar Chérifaa: Autre chose, Sembene, que je voudrais te demander, en me référant à ton livre *Xala*. Il y a un autre problème, qui me semble avoir, de ce côté-ci du Sahara, une dimension socio-culturelle, et même politique, très importante. Ce problème a été effleuré dans certains films africains, notamment dans le *Wazou Polygame* et *Seitane* d'Oumarou Ganda. Il s'agit du maraboutisme. Est-ce que ce problème, mis en index dans le livre (pas tellement en dénonciation flagrante mais en index, de manière à ce qu'on mette bien le doigt sur la plaie, qu'on comprenne bien ce que cela implique de rétrograde et d'obscurantiste, d'inhibiteur et d'aliénant), est-ce que ce problème a été bien développé dans le film également? Est-ce qu'il y constitue un thème principal?

Ousmane Sembene: Ecoute, j'avoue que ce film est celui qui m'a posé le plus de problèmes, parce que, comme je te l'ai dit, pour moi, c'est le film des "problèmes de contradiction de la société africaine d'aujourd'hui". Il y a ce que tu appelles le maraboutisme, par exemple (comment aurais-je pu l'éviter ou l'estomper dans un tel film?) et que j'appelle, moi, le fétichisme. Or, il y a, ici, deux fétichismes: le fétichisme technique de l'Europe, c'est-à-dire la conviction de ces gens-là qu'ils ne peuvent rien faire sans l'accord de l'Europe et les conseils de ses techniciens; et le fétichisme maraboutique, qui fait que, sans l'accord et le secours du marabout, toute entreprise serait également vouée à l'échec.

Tahar Chérifaa: En somme, deux fétichismes coexistants simultanément et apparemment contradictoires... mais

comment sont-ils "vécus": comme antagonistes ou comme complémentaires?...

Ousmane Sembene: Ils sont concomitants dans la même société et au niveau du même individu! Bien sûr, considérés du dehors, ils ne peuvent apparaître que comme fondamentalement contradictoires et forcément antagonistes, mais ils sont pourtant vécus complémentaires et, aussi nécessaires ou utiles l'un que l'autre. La vraie réussite humaine n'est plus alors le fait de l'homme africain, mais plutôt l'heureuse conjugaison des deux "bénédictions" du technicien européen et du marabout!

Alors, quand tu me demandes si le maraboutisme est un thème principal du film *Xala*, je pourrais te répondre "Oui", en te rappelant tout simplement le personnage central du film (et du roman d'ailleurs) El Hadji Abou Beye. Il a lutté opiniâtrement pour arriver jusqu'au sommet du pouvoir économique. Très riche parmi les riches, il en est arrivé à présider le groupe des hommes d'affaires et la chambre de commerce et de l'industrie. Cette ascension est marquée constamment du sceau du fétichisme européen, le fétichisme technique. Par contre, quand il découvre qu'il est atteint du "xala", il ne voit plus de salut que dans le recours aux marabouts et c'est bien l'autre fétichisme qui s'étale et qui marque tout le comportement de cet homme. J'ai voulu ce personnage vraiment comme *typique* de la catégorie sociale dominante que je dénonce. Remarque, au fond, son double fétichisme, ces aliénations à la fois culturelle, intellectuelle, morale et politique, tout cela n'est contradictoire qu'en apparence. En fait, c'est toujours la même chose et ce n'est encore qu'un aspect - peut-être le plus tragi-comique - de l'état de "xala" où ils se trouvent. Ils sont aussi loin de la véritable technique européenne que de la vraie tradition et de la spiritualité africaines. Leurs conseillers techniques européens ne sont

ni plus ni moins charlatants que leurs marabouts. Le recours aux uns et aux autres n'est donc que l'expression de la même impuissance.

Ecoute, je vais te révéler quelque chose: à la lecture du livre *Xala*, un grand homme politique d'ici a dit "Sembene a raison, nous sommes tous atteints du 'xala'!"

Tahar Chérïaa: En voilà un, au moins, qui paraît récupérable!...

Ousmane Sembene: Entendons-nous bien: j'insiste encore sur le sens exact du "xala". C'est l'impuissance temporaire. Je n'ai jamais dit que ces gens-là, ces privilégiés, étaient ou non récupérables. Je dis qu'ils sont atteints du "xala", voilà.

Et puis, la question n'est pas là, tu le sais bien. C'est leur "xala" collectif, leur impuissance en tant que classe dominante qui est catastrophique. Même si ces "pseudo-bourgeois", pris individuellement, de façon subjective et arbitraire, apparaissent tous récupérables, cela ne changerait rien à l'affaire. Aussi n'est-ce pas à cette catégorie que je m'adresse, mais aux autres, à la multitude des gens du peuple pour qui ces gens-là continuent à faire illusion de puissance et office de représentants qualifiés. A ces gens du peuple, dupés comme dit mon camarade Tewfik Saleh, et plus frustrés que conscients, je m'adresse en priorité pour les aider, si possible, à prendre conscience de la vérité camouflée, à savoir que ces gens-là ont bien le "xala" et que c'est en eux-mêmes, dans le peuple, que réside la puissance, tous les arcs capables de se tendre, tout sperme régénérateur.

La condition d'obéir

Ecoute, je vais te dire une chose très grave. Nous sommes ici en Afrique. Nous sommes des Africains. Et je précise: nous sommes des Africains noirs. Or, si nous regardons notre histoire, depuis quelques siècles, nous voyons quelque chose d'exceptionnellement grave, d'exceptionnellement marquant. Il y a eu l'esclavage, durant près de trois siècles et puis il y a eu le colonialisme, durant plus d'un siècle. Cela a détruit tous les Etats africains et les îlots d'états que les ethnies essayaient de reconstruire ou de préserver. Et puis, il y a à peine quinze ans, voilà que survient l'événement de l'Indépendance ou des indépendances... L'Afrique, l'Afrique noire, est aujourd'hui à un grand tournant de son histoire. Je ne veux faire ni apologie ni critique. Je me contente de constater... Et j'essaie de réfléchir. Or, que pourrais-je dire avec certitude, après réflexion? Je peux dire ceci: moi, comme mon père, mon grand-père et mon arrière-arrière-grand-père, nous sommes nés de la servitude et dans la servitude. Voilà la vérité, une vérité au moins, que je peux dire, que je dois même offrir à la réflexion des autres. Nous sommes nés dans la condition d'obéir et non de donner des ordres. Notre état normal était d'obéir. Il était normal que l'Européen nous donne des ordres et il était normal que nous lui obéissions, tu comprends?

Alors, quand j'entreprends un film comme ce *Xala*, moi, cinéaste militant, ou prétendu tel, ou moi citoyen ayant le souci d'accomplir de son mieux une tâche dans sa cité, d'y jouer un rôle dont il se sent investi, comme d'un devoir de conscience, que dois-je faire? Qu'est-ce que je peux faire, pour que je me sente le devoir de le faire?

Eh bien, c'est d'essayer d'aller un peu plus loin pour, comme dirait Freud, *détraumatiser mes frères* de l'emprise presque viscérale de cette vérité-là; les détraumatiser de ces *fétichismes*; leur dire, leur faire comprendre, que tout est affaire de connaissance, mais non pas de mystique, fut-elle scientifique ou technologique.

A un moment donné, les marabouts ont joué un rôle important. Mais il faut faire bien attention.

Tahar Chérïaa: Un rôle de résistance... Une certaine *ja-lousie préservatrice*, par la force des choses, de certaines valeurs, d'un certain héritage menacé de pillage et de profanation...

La découverte de l'aspirine

Ousmane Sembene: C'est cela. Mais au même moment, la technique européenne nous rendait certains services, en nous faisant découvrir l'aspirine, parce que les deux fétichismes n'ont peut-être pas la même faculté de survie, n'ayant pas le même potentiel de renouvellement. Quoiqu'il en soit, nous avons affaire à deux fétichismes qui exigent de nous un grand effort de lucidité. Je dis que nous devons nous ressaisir et faire bien attention.

Nous n'avons pas le droit de nous endormir en nous disant que l'Europe a tout, autrement dit que nous n'avons rien. Je dis que ça, c'est notre fétichisme à son degré le plus grave. Je dis que nous devons faire un sérieux examen de conscience, tout faire pour lever ce voile qui nous aveugle et nous réduit presque à la stupidité des animaux domestiques et comestibles.

Que les pays africains, producteurs de matières premières, veuillent contrôler leurs propres richesses, le disent et le fassent, je dis d'accord. C'est naturel; c'est leur droit le plus naturel et le plus sacré. Et ce n'est pas à l'Europe, ni à l'Occident, ni à l'Orient d'avoir à redire là-dessus, eux qui ont toujours prôné ce droit et l'ont défendu, il n'y a pas si longtemps, par les massacres et les guerres que l'on sait. Que les Africains y viennent à leur tour, donc, je dis d'accord. C'était la moindre des choses. Mais qu'ils revendiquent le droit de fixer eux-mêmes les prix de ces richesses et aillent en discuter, de ce droit, avec les Européens, je leur dis: "Vous êtes en retard!" "Ce sont ces mêmes Européens qui vous ont colonisés et vous ont exploités, vous mêmes et vos richesses, sans jamais avoir éprouvé le besoin de vous demander votre avis!"

Mon ambition, ce n'est pas de faire des films commerciaux, ce n'est pas de confectionner des produits qui se vendent et se consomment. Je vis dans et je participe à une société donnée, la société africaine, qui est telle, qui se trouve à un tel tournant de son histoire, qu'elle ne me permet pas de nourrir une telle ambition. Je ne me sens aucune vocation pour être une bulle parmi ces "écumes des surfaces" dont nous parlions, n'est-ce pas.

Mon ambition de cinéaste africain, c'est de faire des "films-livres", des "films écoles" ou "cours d'alphabétisation fondamentale", si tu veux. En ce sens, *Xala* ne sera pas un film lucratif, je n'en attends pas des recettes records et je ne crois pas qu'il rapportera beaucoup d'argent. Mais dans la mesure où il sera distribué en Afrique et vu par les Africains, je crois, j'espère, qu'il sera utile. C'est ce que j'en attends.

TUNISIE



Salova Mohamed dans "Hurlements" d'Omar Khelifi (1973)

le cinéma tunisien:

UN CREUSET D'EXPÉRIENCES

férid boughedir

I- Naissance du cinéma tunisien

Le cinéma tunisien est né effectivement le 20 mars 1967, date de la sortie publique du premier film de long-métrage entièrement conçu et réalisé par des Tunisiens: **Al Fajr** (L'Aube) de Omar Khlifi. On a donc coutume de nommer ce dernier "le père du cinéma tunisien". Mais objectivement le cinéma tunisien a un autre père: Tahar Cheriaa. Ce professeur d'arabe, amoureux de cinéma, est en effet à l'origine de la première organisation cinématographique tunisienne: la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs qui voit le jour bien avant l'indépendance de la Tunisie: en 1949. Les "con-sommateurs" devenaient responsables.

C'est de la fréquentation assidue des séances de la FTCC qu'est née la vocation cinématographique de la plupart des cinéastes tunisiens. C'est de la FTCC elle-même que devaient sortir les cadres du Service Cinéma du ministère des Affaires culturelles, qui sera à l'origine de toutes les futures productions tunisiennes. C'est enfin par le président même de la FTCC (encore Tahar Cheriaa) que la Tunisie se doit d'avoir joué son rôle original de "creuset d'expériences" qui a servi de pilote à la plupart des pays Africains soucieux d'installer un cinéma national: En effet, Cheriaa a été le premier en Afrique à découvrir (dans un mémorable rapport à l'UNESCO sur "la circulation des films dans les pays arabes et son influence sur la production de films dans ces pays") que la véritable clef pour l'existence du cinéma dans un pays indépendant n'était pas la *production* comme on le croyait communément, mais la *distribution*. Que celle-ci était, en Afrique comme dans tout le tiers-monde, aux mains de puissants trusts occidentaux qui considéraient les salles de cinéma de ces pays comme des "chasses gardées" pour la rentabilisation des films européens. C'est là que commencent les déboires (instructifs!) du cinéma tunisien.

1960 voit la création de la SATPEC (Société nationale de production et de distribution de films) qui produit des documentaires et courts métrages qui ne sortent pratiquement pas sur les écrans tunisiens. Nommé chef du Service Cinéma en 1962, Cheriaa fait voter en 1964 des décrets de protection du cinéma tunisien qui lui valent les foudres des trusts occidentaux: boycott total des fournisseurs. Plus de nouveaux films pour les salles pendant un an, les décrets,

bien timides, ne visaient qu'à imposer le passage d'un film tunisien sur son propre territoire au rythme d'un par trimestre! Cheriaa recule, mais il reviendra à la charge:

1966 voit la production d'**Al Fajr** en même temps que la création des Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), tous deux financés par le ministère des Affaires culturelles.

1967 voit la création d'une infrastructure cinématographique industrielle en Tunisie: le complexe (labo - auditorium - montage) de Gammarth, en même temps que la production par le MAC d'un second long métrage **Mokhtar**.

1968 voit la 2ème session des JCC et la sortie d'un 3e long métrage **Le Rebelle** (Al Moutamarred) d'Omar Khlifi. Tahar Cheriaa tente alors de frapper un grand coup: une loi qu'il avait proposée au comité sectoriel chargé de préparer le "plan quadriennal" de développement en Tunisie, est adoptée: Il s'agit de la nationalisation de la distribution de films en Tunisie et de l'institution d'un "monopole d'importation de films" attribué à la SATPEC: la réaction est brutale, les compagnies occidentales refusent de reconnaître le monopole. De fausses accusations sont lancées contre Tahar Cheriaa qui quitte le Service Cinéma, après un séjour en prison suivi d'un non-lieu. Et là encore, nouveau recul: on propose des dérogations aux grandes compagnies occidentales, qui ne daignent pas les accepter, et reprennent "leur" marché sans conditions.

(A quelque chose, malheur est bon, c'est instruite de ces déboires que l'Algérie devait, en 1971, n'instaurer son monopole qu'après avoir fait une ample provision de films qui lui permit de résister victorieusement au boycott.)

Mais la Tunisie ne devait pas limiter son rôle de "co-baye" au seul champ de la législation cinématographique. Elle devait étendre ses expériences à un domaine tout aussi instructif pour les futurs cinémas africains: celui des co-productions avec l'Europe.

En effet, tandis que la production tunisienne continuait, sur l'impulsion donnée par le MAC (1969: Tournage d'**Une si simple histoire** d'Abdelatif Ben Ammar, et de **Khlifa le Teigneux** de Hamouda Ben Halima) commençait l'ère des tournages de films étrangers: Quelques expériences avaient

déjà été tentées (**Goha** de Jacques Baratier (1958) **H'Mida** de Jean Michaud-Maillan (1965), **Renaissance** de Mario Ruspoli (1964) mais qui toutes avaient un sujet tunisien.

Il n'en était plus de même pour les films de 1969-71: **L'Eden et après** d'Alain Robbe-Grillet, **Viva la Muerte** d'Arrabal, **Biribi** de Daniel Mookman, **Mendiants et orgueilleux** de Jacques Poitrenaud, avaient sans doute des réalisateurs ou des sujets de qualité, mais ils avaient le tort d'engloutir beaucoup d'argent tunisien, sans jamais en rapporter: ce n'est pas le cas pour chacun des titres cités, mais la règle générale était (et demeure dans les rapports des producteurs européens avec les "indigènes" du tiers-monde) que le producteur italien ou français "oublie" d'envoyer le pourcentage des recettes revenant à la Tunisie, quand il n'oubliait pas carrément dans son générique la participation et les noms tunisiens.

Après 6 films tunisiens supplémentaires **Om Abbas** d'Ali Abdelwahab **Les Fellagas** d'Omar Khelifi, **Et demain** de Brahim Babaï, **Yusra** de Rachid Ferchou, **Sous la pluie de l'automne** d'Ahmed Khechine **Au pays de Tararani** de Hamouda Ben Halima, Hedy Ben Khalifa et Ferid Boughedir, la SATPEC est contrainte de suspendre son service de production: les films tunisiens sortant difficilement sur leur propre marché monopolisé par autrui, et se voyant refuser la sortie à l'extérieur par les mêmes trusts occidentaux, étaient en effet tous produits "à perte" — les films coproduits ne ramenaient pas les recettes attendues. Enfin le complexe de Gammarth, faute de tourner à plein rendement, n'est pas amorti. La SATPEC entre dans un grave déficit.

La production de films tunisiens est pratiquement stoppée: la croyance officieuse (entretenu par les compagnies occidentales, et par les exploitants, et même parfois par un public, malheureusement conditionné par les films de ces compagnies) est que les films tunisiens sont mauvais et ne supportent pas la compétition avec les films étrangers: la boucle est bouclée, les compagnies étrangères ont ainsi réussi le tour de force de faire stopper ce concurrent naissant par les nationaux eux-mêmes.

En 1974, après quelques films tournés par des cinéastes sur leurs fonds propres, **Hurlements** d'Omar Khelifi, **Oumi Traki** d'Abderazak Hammami et un film aidé par le MAC (**Le Père** d'Abdelatif Ben Ammar), on en est là tandis que les compagnies occidentales reviennent en force avec leurs "bons films" et que des rumeurs de plus en plus persistantes proposent la suppression du monopole d'importation de films de la SATPEC: si cela avait effectivement lieu, on pourrait dire qu'une première page du cinéma tunisien est malheureusement tournée, sur la "décennie des expériences". Une décennie qui aura eu malgré tout comme résultat essentiel, la production de quinze longs métrages nationaux.

II- Les films tunisiens

Là encore la Tunisie s'avère avoir été une "pépinière". Toujours par comparaison à son voisin immédiat, le cinéma algérien, dont les films eurent longtemps un thème unique (la guerre de libération nationale), le cinéma tunisien a d'emblée essayé toutes les voies, tenté tous les styles: il est vrai que le marché tunisien (100 salles de cinéma) est cinq fois plus exigu que le marché algérien et que pour chaque cinéaste il fallait à chaque fois trouver la recette "miracle", quitte à recommencer dans une autre direction en cas d'échec financier. C'est ainsi que le cinéma tunisien est passé du film populaire (**L'Aube**) au film intellectuel (**Mokhtar**) et s'est promené ensuite du film intimiste au film politique, en passant même par l'autobiographie narcissique.



"Une si simple histoire" de Abdelatif Ben Ammar (1970)

On pourrait, à ce propos, affiner le premier classement des longs-métrages tenté par Guy Hennebelle (dans son ouvrage **Les Cinémas africains en 1972**), et qui divisait le cinéma tunisien en "films populaires" contre "films intellectuels"!

En effet, ce ne sont pas deux mais bien quatre voies différentes qui apparaissent dans ce cinéma à la lumière des productions les plus récentes:

1) *Un cinéma engagé* où l'auteur prend position face aux réalités sociales actuelles.

Dans cette catégorie, se rangent les films **Et Demain** de Brahim Babaï, **Seuils interdits** de Ridha Behi, **Sous la pluie de l'automne** d'Ahmed Khechine, **Le Père** d'Abdelatif Ben Ammar (et bientôt **Les Ambassadeurs** de Naceur Ktari).

2) *Un cinéma culturel*, où l'auteur porte témoignage sur la civilisation de son pays pour la revaloriser dans le contexte post-colonial actuel.

Dans cette catégorie, se rangent les films **Khalifa le teigneux** de Hamouda Ben Halima, **Au pays de Tararani** de Ferid Boughedir, Hedy Ben Khalifa et Hamouda Ben Halima, **Oumi Traki** d'Abderazak Hammami (ce dernier à un niveau inférieur et beaucoup plus commercial).

3) *Un cinéma commercial*, où le souci qui prime est de rentabiliser le produit en le présentant sous forme de divertissement/évasion.

Dans cette catégorie rentrent des films qui ont par ailleurs des dimensions sociales et nationales, comme les films d'Omar Khelifi (**L'Aube**, **Le Rebelle**, **les Fellagas**, **Hurlements**) et d'autres films dont le seul souci est commercial: **Om Abbas** d'Ali Abdelwahab, **Yusra** de Rachid Ferchou, **Le Masque** d'Ali Mansour.

4) *Un cinéma d'expression personnelle* (d'un individu "artiste" par et pour lui-même).

Dans cette catégorie rentrent des films comme **La mort trouble** de F. Boughedir et C. d'Anna, **Une si simple histoire** d'A. Ben Ammar (bien qu'il se présente comme film en-

Anissa Lotfi dans "Mokhtar" de Sadok Ben Aïcha (1968)



gagé) et **Mokhtar** de Sadok Ben Aïcha (bien qu'il contienne une dimension de témoignage politique.)

Le véritable trait commun aux quatre tendances semble être incontestablement le désir d'affirmer l'existence d'une personnalité tunisienne spécifique. Tous font du cinéma pour "ça".

Il faut préciser qu'une certaine évolution s'est fait jour dans le cinéma tunisien au cours des années: le cinéma "d'expression personnelle" a disparu depuis quatre ans pour laisser la place au cinéma engagé. Est-ce dû au fait que la plupart des cinéastes, formés en Europe, au bout de quelques expériences ont fini par abandonner la notion occidentale de "l'artiste coupé du monde" et par ouvrir les yeux sur leurs réalités? Toujours est-il que la même évolution est apparue dans une branche non négligeable de ce cinéma: le cinéma amateur, qui est le plus important d'Afrique, compte plus de trente clubs de jeunes cinéastes qui produisent une vingtaine de courts-métrages par an et possède son Festival international biennal, dans le village de Kelibia. Là aussi on est passé de l'évocation des états d'âme adolescents et du "mal de vivre" (**L'ennui** de Habib Chebil) à la prise de conscience face aux problèmes sociaux (**Une ombre est passée**, **Le Roi**, **Confession d'un cannibale** de Moncef Ben Mrad).

De même, les courts métrages professionnels (hormis les remarquables documentaires d'Ahmed Harzallah, qui ont toujours gardé la même qualité) sont passés de l'esthétisme gratuit (**2 + 2 = 5** et **Un temps, un oubli** d'Hassan Daldoul, **Une lettre** de Sadok Ben Aïcha) au témoignage social (**Notes sur Tunis** de Raouf Chaabani **Contrastes** de Gace Larbi) puis au film engagé (**Mon Village, un village parmi**

tant d'autres de Taieb Louhichi, **Seuils interdits** de Ridha Behi.)

Mais par ailleurs, une même radicalisation semble s'être effectuée chez les tenants de la tendance "commerciale" du cinéma tunisien: Alors que **Om Abbas** affectait encore de traiter d'un sujet "national", les films suivants abandonnent ce déguisement pour parer au plus pressé: vendre des émotions, pour une poignée de "dinars". **Yusra** est entièrement interprété par des acteurs français, et **Le Masque** est une histoire policière "d'action" copiée sur les navets qui infestent 90% des écrans du monde.

Ainsi au bout d'une décennie d'existence, le cinéma tunisien se trouve-t-il confronté aux deux seules véritables catégories de films qui existent dans le monde: le cinéma qui endort contre celui qui réveille, le cinéma d'évasion hors des réalités et le cinéma de la prise de conscience de ces réalités. De la décennie qui s'amorce et des structures cinématographiques qui seront installées dépendent en Tunisie la prédominance de l'un ou de l'autre de ces cinémas. Mais le nombre largement majoritaire des cinéastes de la seconde tendance (groupés dans l'Association des cinéastes tunisiens, qui a fondé avec l'Association sénégalaise, la Fédération panafricaine des cinéastes, FEPACI), comme les récompenses glanées par des films non commerciaux dans les festivals internationaux incitent à l'optimisme. Contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres pays du tiers-monde, en Egypte, en Inde, en Turquie, en Iran, le cinéma en Tunisie, jusqu'ici n'a pas été celui des producteurs, mais des metteurs en scène.

Férid Boughedir

STRUCTURES DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE TUNISIENNE

tahar chériaa

L'industrie des films

Un seul complexe cinématographique, celui de la cité Taïeb Mehiri, à Gammarth à 20 km de Tunis, près du fameux village touristique de Sidi Bou Saïd. Inauguré en janvier 1968, ce complexe comprend actuellement un laboratoire de développement, tirage, réduction et gonflage (noir et blanc - 16 et 35 mm), un ensemble de montage, un auditorium, une filmothèque de stok-shots et d'archives, des salles de projection et quelques ateliers d'accessoires ainsi que du matériel mobile de prise de vue et d'éclairage. La capacité maximale de cette infrastructure industrielle est de 10 longs métrages par an.

Ce complexe est dû exclusivement à l'initiative et aux investissements directs de l'état tunisien et il est actuellement géré par la Société nationale SATPEC (Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique).

2) L'importation et la distribution des films

Depuis la loi et le décret de janvier 1969, l'importation des films étrangers et leur distribution-programmation dans les salles commerciales de Tunisie sont nationalisées, sous la forme d'un monopole exclusif accordé par l'état tunisien à la société nationale SATPEC.

Cependant des dérogations de fait, ne se fondant sur aucun texte ou convention connus, mais se justifiant sans doute par les éternelles concessions inavouables et inavouées, à l'impérialisme néo-colonialiste des grands monopoles internationaux, des dérogations de fait, donc, permettent aux seules agences des "majors" américains et de deux grandes sociétés françaises de continuer à importer leurs films de toute origine (en version française originale ou doublée), à les distribuer en Tunisie, à les programmer directement dans les salles et à en rapatrier les bénéfices... absolument comme si cette nationalisation et ces textes de janvier 1969 ne les avaient jamais concernés. (1)

Si nous observions d'un peu près la masse de films étrangers "circulant" en Tunisie, dans les deux sections de

l'Exploitation (commerciale et non-commerciale), nous pourrions faire quelques remarques assez intéressantes:

Sur 2377 films "en exploitation en Tunisie" et que j'avais recensés durant la saison 1967/1968, voici d'abord l'origine des films,

- a) Pays d'Orient: Egypte, Indes, Turquie, Liban etc... 572 films;
- b) Les Etats-Unis d'Amérique: 603 films
- c) La France: 515 films
- d) L'Italie: 311 films
- e) L'Angleterre: 54
- f) L'Allemagne fédérale: 43
- g) Autres pays: 246

On notera que les U.S.A. et la France dominent le marché tunisien avec 1118 films sur 2377 soit près de la moitié des films étrangers qui y sont exploités.

Par ailleurs ces films sont exploités en: a) Version arabe (originale, doublée ou sous-titrée) 595 films sur 2377 soit 25% b) Version française (originale ou doublée) 1569 films sur 2377 soit 66% c) Version originale sous-titrée en français 213 films soit 9%.

Ce qui fait ressortir encore davantage à quel point une certaine "francophonie" des films exploités en Tunisie accentue et aggrave la domination féodale et terroriste du marché par la production franco-américaine notée plus haut.

Quant au contenu culturel et idéologique de cette masse de films étrangers, absorbés en une saison par des millions de tunisiens de culture et de traditions arabo-musulmanes, voici, à quelques nuances près, à quel "genre" ils appartiennent:

a) 27% sont des comédiens, des comédies psychologiques, des drames, des drames psychologiques, des mélodrames, des comédies satiriques, des comédies légères ou grivoises, etc...

b) 33% sont des films d'aventures historiques, pseudo-historiques, de guerre et autres actions violentes, des westerns, des histoires de bandits etc...

c) 24% sont des films policiers, de gangstérisme, d'espionnage en tout genre (James Bond et descendants)

d) 16% sont des films d'épouvantes, d'horreur, de sciences-fiction... etc...

A part le premier groupe (27%) où sévissent par ailleurs toutes sortes de débordements sexuels ou pseudo-freudiens, on remarquera que l'écrasante majorité des films étrangers exploités en Tunisie prône, d'une manière ou d'une autre, la violence et relève de la drogue plutôt que de la culture!

Il faut cependant remarquer que les quelques films des pays musulmans n'ont pas figuré dans le calcul de ces derniers pourcentages. La majorité de ces films, en effet, sont aussi "nocifs" mais par leur médiocrité et leur infantilisme plutôt que par leur excès de violence. Cela est vrai surtout des films Hindous et turcs, mais l'est également de la moitié au moins des films égyptiens ou libanais.

3) L'exploitation des films

Le commerce intérieur des spectacles cinématographiques est entièrement "tunisifié" depuis une dizaine d'années au moins. Il est assuré par la Société nationale SATPECQ ou des entreprises privées, sur un ensemble de 73 cinémas en 35 mm et de 37 cinémas en 16 mm, auxquels il faut ajouter un circuit d'exploitation non-commercial puisque ce circuit non-commercial ne concerne pas moins de quatre millions de spectateurs par an, alors que le circuit commercial réalise à peine sept millions d'entrées annuelles.

L'importance de ce circuit culturel des spectacles cinématographiques en Tunisie, relativement aux autres pays arabes, ainsi que la profondeur de son impact sur les classes éclairées du peuple tunisien (élèves, étudiants, universitaires, enseignants et jeunes cadres de l'administration) sont telles qu'il est peut-être utile d'énumérer les principaux facteurs du dynamisme, de la continuité et du succès de ce circuit.

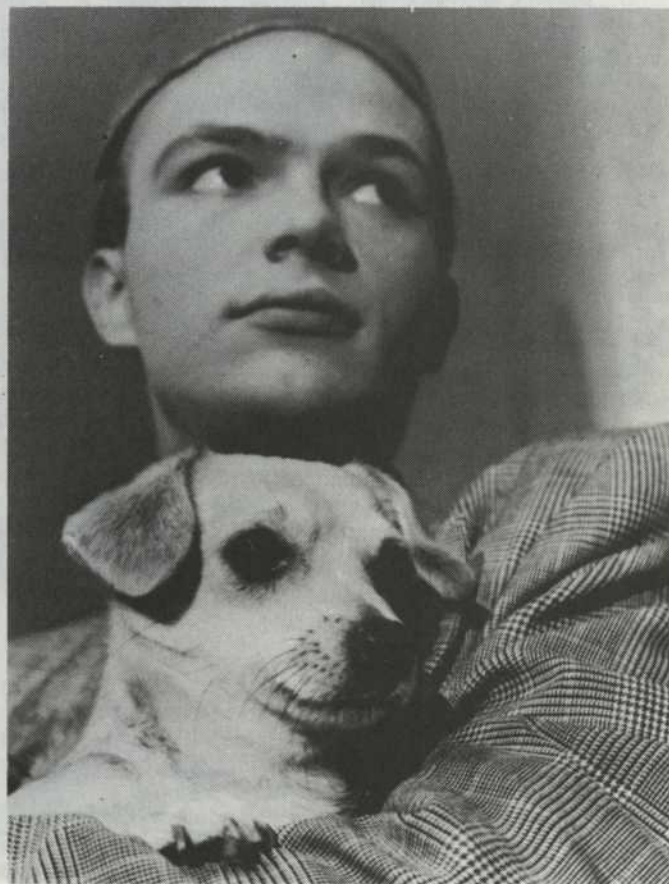
d) La production des films

Appuyée sur un marché intérieur très exigu et de très faible rendement (accablé de surcroît par un système fiscal hérité de l'époque coloniale et aussi archaïque que désastreux) cette jeune production cinématographique tunisienne manque encore du moindre petit débouché extérieur. Ce qui réduit sa viabilité et son potentiel de développement presque à néant, et la condamne à n'être encore qu'un espèce d'artifice accidentel dû essentiellement à une politique, par ailleurs méritoire, "d'encouragement à la création artistique" et de "promotion de la culture nationale", pratiquée par le ministère des Affaires culturelles et de l'information.

Mais cette politique semble elle-même remise en question aujourd'hui. A la faveur d'une "libéralisation" de l'économie, se dessine en effet, au niveau du gouvernement tunisien, une tendance nouvelle... pour le moins discutable. Il s'agirait d'encourager la libre entreprise, de pousser les producteurs privés à compter sur eux-mêmes, et de préserver ainsi davantage la liberté d'expression des cinéastes tunisiens! Nobles objectifs, mais comment les atteindre? En révisant le système fiscal qui grève les cinémas de plus de 43% de leurs recettes brutes? En détaxant au moins l'exploitation des... deux films tunisiens qui sortent chaque année? En réorientant une partie au moins du produit des taxes cinématographiques vers un Fonds de développement du

cinéma national géré par un organisme ad hoc? En appliquant le monopole de l'importation et de la distribution des films étrangers dans l'esprit des textes de 1969, c'est-à-dire dans le but de récupérer ce "secteur-clé" qui détermine, financièrement et politiquement, toute indépendance et tout développement d'un cinéma national? Non! Un document officiel, élaboré durant l'année 1971, par le comité sectoriel du Plan et adopté en séance publique par le ministre de la culture, préconisait précisément des réformes en ce sens. Il n'en est plus question nulle part, sinon dans quelques articles de presse, de temps en temps. Sous la plume de quelque cinéaste en chômage ou de quelque critique en humeur de contestation!

Le moyen d'atteindre cette libération et cette privatisation de la production des films en Tunisie, d'après cette nouvelle politique, consisterait à s'abstenir de subventionner cette production, ce qui économiserait les deniers publics, stimulerait l'audace, la prudence et le sens des affaires des producteurs privés et libérerait les cinéastes de tout aliénation à l'égard... des autorités! Le hic est que le marché tunisien produit, bon an, mal an environ 1,500,000 dinars (\$3 millions) de recettes dont le tiers... s'en va "produire" en Europe ou aux Etats-Unis, plusieurs nouveaux macistes, tarzans et autres westerns massacreurs d'indiens qui composent 75% du menu annuel du spectateur tunisien; que l'Etat tunisien perçoit annuellement 500,000 à 600,000 dinars (\$1 million à \$1.2 million) en impôts divers sur ces spectacles cinématographiques; que le film tunisien le plus cher (*Une si simple histoire* de A. Ben Ammar) a coûté 50,000 dinars (\$100,000 F) et que la subvention gouvernementale la plus forte a été... de 30,000 dinars environ pour le film *Mokhtar*, en 1968! □



"Khlika, le Teigneux" de Hamouda Ben Halima (1968)

SÉNÉGAL

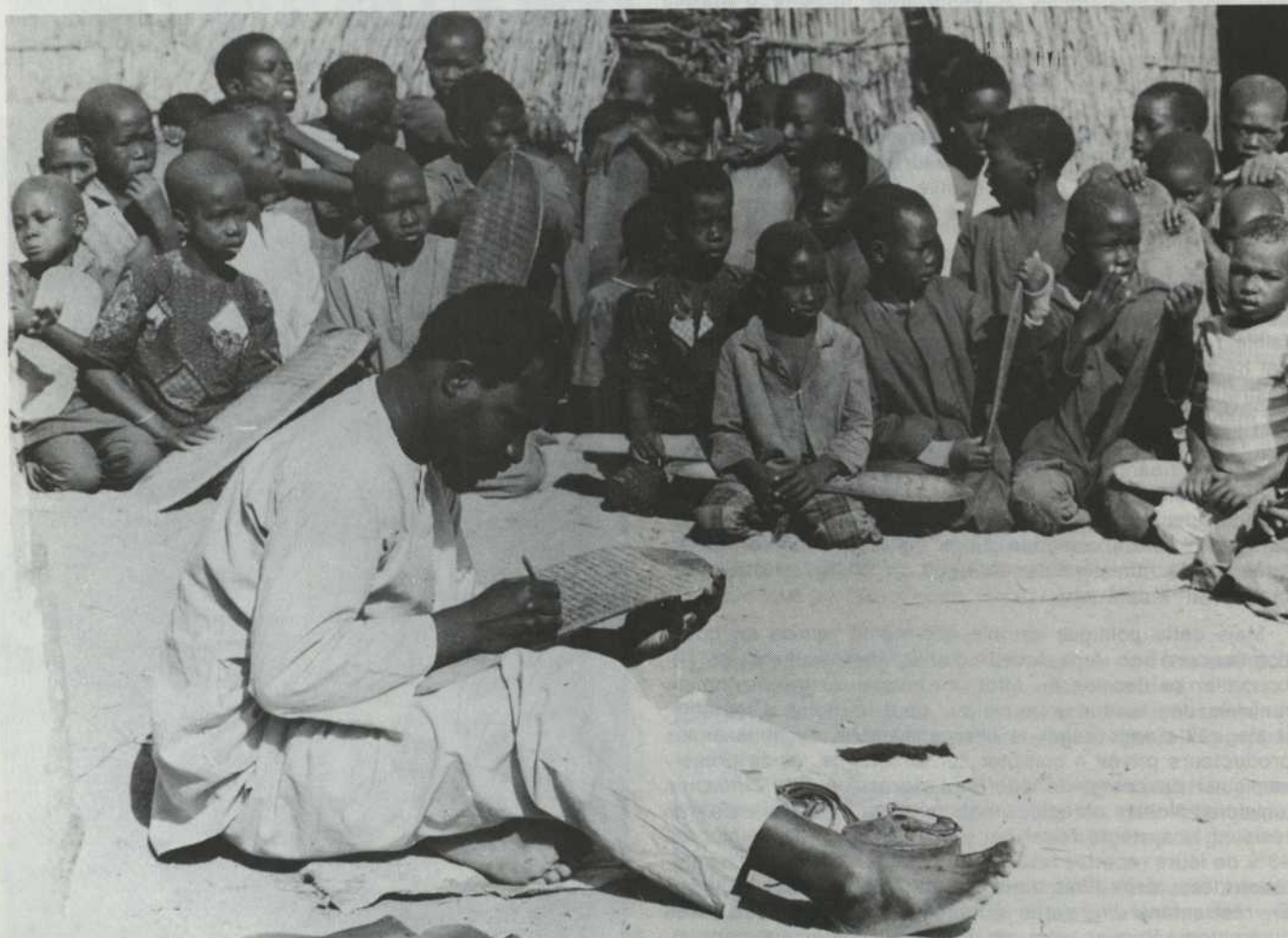
Le Sénégal est un pays d'Afrique de l'ouest, bordé par le Mali à l'est, la Guinée à l'ouest et le Gambia à l'ouest. Sa capitale est Dakar, située sur la côte ouest. Le pays est connu pour sa culture riche, ses traditions et son climat tropical. L'économie est principalement basée sur l'agriculture et le tourisme.

Le Sénégal a une population d'environ 15 millions d'habitants. La langue officielle est le français, mais il y a de nombreuses langues locales. Le pays est membre de l'Organisation pour l'unité africaine (OUA) et de l'Union africaine (UA). Le Sénégal a une histoire riche, marquée par l'esclavage et la colonisation française. Depuis l'indépendance en 1960, le pays a connu plusieurs régimes politiques.

Le Sénégal est un pays d'Afrique de l'ouest, bordé par le Mali à l'est, la Guinée à l'ouest et le Gambia à l'ouest. Sa capitale est Dakar, située sur la côte ouest. Le pays est connu pour sa culture riche, ses traditions et son climat tropical. L'économie est principalement basée sur l'agriculture et le tourisme.

3) L'exploitation des films

Le commerce des spectacles cinématographiques est en pleine croissance au Sénégal. Les films sont souvent projetés dans les villages et les villes. Les cinémas sont souvent des structures simples, mais elles attirent beaucoup de monde. Les films sont souvent des productions locales ou des films étrangers.



L'école coranique dans "N'Diangané" de Mahama Traoré (1974)

le cinéma sénégalais :

LE PLUS IMPORTANT D'AFRIQUE NOIRE

férid boughedir

On a coutume de situer la naissance du cinéma sénégalais à l'année 1955, date à laquelle le cinéaste sénégalais (Dahoméen d'origine) Paulin Vieyra réalisait à Paris le fameux court-métrage **Afrique-sur-Seine**, premier film négro-africain de l'Histoire (1). En fait, le véritable départ n'est venu que huit ans plus tard avec le premier film de Sembene Ousmane, **Borom Sarret** (2), tourné à Dakar et qui eut immédiatement une grande audience internationale.

Aujourd'hui, avec plus de quatorze longs-métrages, le Sénégal peut se flatter de détenir plusieurs records en ce qui concerne l'Afrique Noire, dont celui du nombre de cinéastes, et de la qualité des films. Celui aussi de compter dans ses rangs le premier historien du cinéma africain (Paulin Vieyra), le premier critique de cinéma à audience internationale (Ali Kheury N'Daw) et bien entendu le premier véritable pionnier du cinéma africain, et le plus important cinéaste du continent: Sembene Ousmane.

Le miracle est que le Sénégal est l'un des seuls pays du monde à avoir réussi cet exploit en l'absence totale de toute structure cinématographique, pis même, dans un système dominé entièrement par les sociétés étrangères. Ce n'est en effet qu'au début de cette année 1974 que le gouvernement sénégalais, convaincu par la volonté de ses cinéastes, vient

enfin d'installer deux Sociétés nationales de production et de distribution (qui ont presque tout le contrôle des 90 salles de cinéma sénégalaises), un monopole d'importation de films et un fonds d'aide à la réalisation. Auparavant, tous les films avaient été tournés avec des "bouts de ficelle" ou, pour reprendre l'expression de Sembene Ousmane, par l'art du "mégotage", grâce aux fonds propres des cinéastes, à de petites subventions du ministère français de la Coopération, grâce surtout au support technique des "Actualités Sénégalaises" qui ont joué dans ce pays le rôle de promoteur, qui a été ailleurs (notamment au Gabon et au Congo) celui de la Télévision. Aujourd'hui, le cinéma sénégalais comporte, sinon des "écoles" définies, du moins des personnalités très marquées.

Sembene Ousmane, tout d'abord, dont l'influence ainsi que nous l'avons dit, dépasse largement les frontières de son pays: le cinéma, selon Sembene, doit être le "cours du soir" du public africain. C'est dire qu'il se doit avant tout d'être une arme didactique de formation, de prise de conscience, de progrès. L'écrivain Sembene a délaissé la littérature (**Docker Noir**, **Les bouts de bois de Dieu**, **Voltaïque**) pour le cinéma, car l'image était le seul moyen, pour lui, d'atteindre tout le monde, même les analphabètes.



Djiibril Diop pendant le tournage de "Touki Bouki".

Mais l'originalité du cinéma de Sembene est qu'il n'a pas la sécheresse du seul discours politique: son œuvre toute entière s'attache à la *revalorisation de la culture africaine*, et spécialement celle du petit peuple. Pour Sembene, le cinéma doit prendre le relais du conte africain que l'on récitait dans les veillées, et qui avait à la fois valeur de civilisation et message éducatif. D'où l'abandon volontaire par le cinéaste des recherches formelles qui caractérisent bien des cinémas débutants: le récit de Sembene est toujours *réaliste*, chargé d'événements et d'humour, à l'image des contes africains. Loin d'être trop "classique" comme le lui reprochent certains avant-gardistes, il réussit ainsi, en ayant constamment le souci d'être *reçu* par son peuple, la synthèse, introuvable ailleurs, d'un cinéma progressiste profondément populaire. Et Sembene ne se limite pas au passé: l'un de ses films les plus importants, montre la résistance d'un village à l'occupant colonial, en revanche tous ses autres films (**Borom Sarret**, **La Noire De**, **Le Mandat**, **Taw**, **Xala**) désignent au public africain les dangers actuels: la montée du néo-colonialisme et l'installation d'une nouvelle bourgeoisie locale, coupée du peuple, bureaucratique et stérile.

Après Sembene et dans la même veine s'inscrit le plus prolifique des cinéastes sénégalais: Mahama "Johnson" Traoré, dont les films, bien qu'encore maladroits techniquement (ce n'est déjà plus le cas du dernier: **N'Diangane**) si son premier long-métrage **Diegue-Bi** est surtout une critique de la pratique du "Bouki" (sorte de prêt sur gages) et des mœurs maritales sénégalaises, **Lambaaye**, **Reou-Takh**, **Garga M'Bosse** et **N'Diangane** sont une dénonciation sans détours de la corruption d'une certaine classe et de la coupure entre les citadins aisés et les campagnards dont le sort est devenu dramatique à la suite de la sécheresse actuelle.

Tout comme le cinéma tunisien (ce n'est pas, on le verra, le seul point commun) le cinéma sénégalais possède également, en dehors de cette voie maîtresse du cinéma "engagé", trois autres voies parallèles:

Tout d'abord une voie "*culturelle*": Deux noms, Momar Thiam et Ababacar Samb, s'attachent en dehors de prises de position politique tranchée, à la *revalorisation de la culture africaine*; ces films qui veulent rappeler au public sénégalais l'importance de ses traditions et de sa civilisation longtemps bafouées par le colonialisme s'accompagnent parfois d'une critique du modernisme excessif et de l'imitation de l'Occident (dans **Baks** et **Karim** de Momar Thiam).

D'une façon plus mûre et plus élaborée chez Ababacar Samb (**Kodou**) c'est une mise sur un pied d'égalité des meilleurs éléments de la tradition africaine, et des aspects positifs du modernisme européen alors que le réalisateur convie le spectateur à faire la synthèse nécessaire.

"Pour moi, déclare Ababacar Samb (actuellement Secrétaire Général de la FEPACI, Fédération Panafricaine des Cinéastes, dont le siège est à Dakar) les retrouvailles avec la culture des ancêtres est l'étape qui précède nécessairement une prise de conscience politique réelle, qui ne soit pas un simple "plaquage des idées de l'Occident". (3)

La voie suivante du cinéma sénégalais est celle de l'*expression personnelle*: elle est principalement représentée par Djiibril Diop Mambety, dont **Touki-Bouki**, sans souci de lisibilité par le public, ni de programme politique ou culturel, essaie tout simplement, à force d'inserts poétiques, de changement de rythmes, et d'images "visionnaires", de trouver des formes et un style neufs, comme un peintre devant sa toile. Les recherches formelles de ce véritable "Pierrot-le-Fou" africain, qualifiées de prématurées par certains, n'ont pas trouvé de grande audience populaire au Sénégal.

Enfin, et comme on pouvait s'y attendre, le cinéaste sénégalais possède aussi sa tendance *commerciale*: elle est limitée à un nom, celui de Tidiane Aw, dont les deux longs métrages: **Serigne Hassane** et **Le Bracelet de Bronze**, bien qu'ayant des sujets sociaux (la critique du Maraboutisme et des drames de l'exode rural) versent dans le travers qui consiste à reprendre les procédés du mauvais cinéma occidental: Bagarres, histoires d'amour, et schématisation des personnages qui enlèvent toute crédibilité aux problèmes exposés et privilègent la "fuite" du spectateur hors du réel. Il faut, malgré tout, se féliciter de ce que ce cinéma reste proche de la description du petit peuple: au Sénégal même, les films "commerciaux" restent loin de l'aliénation des super-palaces internationaux, qui abondent dans les films "d'évasion" des autres pays du tiers-monde. □

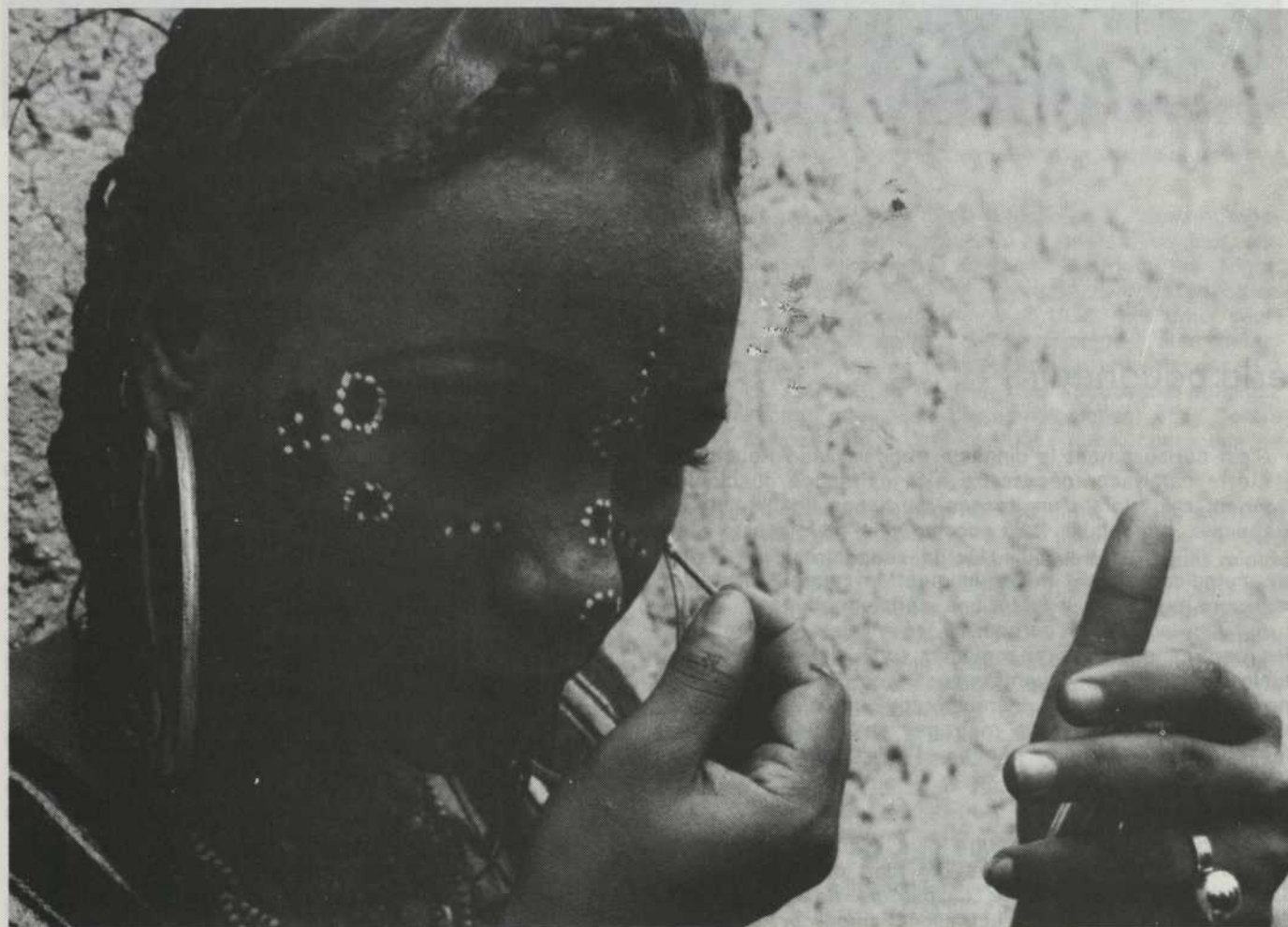
(1) En fait Vieyra avait réalisé auparavant un film de 5 minutes **C'était il y a 4 ans** (1954) pour son diplôme de l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques de Paris)

(2) C'est, en fait, le second film de Sembene. Le premier **L'empire des Songhays** (c.m. 1962), tourné au Mali, n'est jamais sorti.

(3) Il faudrait ajouter à la tendance culturelle où tradition et modernité s'affrontent, le nouveau long-métrage **L'option** de Thierno Sow (1974).

Grand de Inoué - Dumasu Ganda (1973)

NIGER



"Toula" de Mustapha Alassane (1974)

le cinéma nigérien:

L'AUTHENTICITÉ DE L'AUTODIDACTE

férid boughedir

C'est curieusement le cinéaste français Jean Rouch qui a été le catalyseur nécessaire à la naissance du cinéma nigérien: c'est lors d'un de ses tournages de film ethnographique, alors qu'il était accompagné du cinéaste québécois Claude Jutra, qu'il fait la rencontre d'un véritable autodidacte de l'image animée: le jeune Moustapha Alassane qui avait inventé une sorte de lanterne magique avec laquelle il parcourait les villages en projetant des ombres chinoises en couleurs, qu'il dessinait sur du papier à cigarettes. Ayant appris avec Rouch les rudiments de la technique cinématographique, Alassane tourne dès 1962 deux courts métrages en couleurs inspirés des contes traditionnels: **Aoure** et **La bague du roi Koda**.

Dès lors Alassane n'arrêtera plus ses expériences, allant du dessin animé politique (**La mort de Gandji**, 1965, **Bon voyage, Sim**) 1966, à la parodie de western (**Le Saïtane** (1973), qui montrent avec humour la vie quoti-

dienne d'un petit village où fleurissent les Marabouts et les maris trompés.

C'est également par l'intermédiaire de Jean Rouch que l'autre grand cinéaste nigérien, Oumarou Ganda, est venu au cinéma: simple docker du port d'Abidjan, il est choisi par Rouch pour être l'interprète principal de son film **Moi, un noir**. Dès lors Oumarou Ganda ne quittera plus le cinéma dont il apprend la technique "sur le tas". En 1968, il réalise **Cabascabo**, film semi-autobiographique sur les désillusions d'un ancien travailleur africain de retour dans son pays après la guerre d'Indochine. Ce sera le seul film "contestataire" d'Oumarou Ganda. Les films suivants sont consacrés à ses retrouvailles avec le mode de vie et la culture africaine et à la célébration chaleureuse de cette culture. **Le Wazou polygame** (1971), **retour d'un aventurier**, 1966), en passant par le documentaire social (**Al Barka, le conteur**, 1970), pour aboutir à la satire des mœurs africaines actuelles (**F.V.V.A., femme, villa, voiture, argent**, 1972).

"Erreur de frappe" d'Oumarou Ganda (1970)



La marque distinctive du cinéma nigérien, qu'il s'agisse de films d'Alassane, de Gandda, ou d'auteurs de courts métrages comme Djingareye Maiga (*Le Ballon*, 1972), Zika Damoure (*Cocorico monsieur poulet*, C.M., 1973), Inoussa Ousse ini (*Paris c'est joli*, 1974) ou Yaya Kossoko (*La réussite de Mei Thebre*, 1969) est d'ailleurs sans conteste cette représentation "de l'intérieur" de la civilisation africaine.

Cinéma d'autodidactes, le cinéma nigérien ne se pose pas, à l'image des autres cinémas africains créés par des intellectuels ayant étudié en Europe, des questions sur sa "coupure" d'avec la culture africaine. Il est d'emblée partie prenante de sa culture traditionnelle, et en jaillit sans heurts, comme le prolongement naturel, coloré et animé, des contes populaires.

Le bonheur des cinéastes nigériens de filmer leur pays et leurs compatriotes n'a d'égale que la poésie tranquille de leur regard. Les influences diverses du cinéma occidental semblent avoir glissé sans les atteindre sur ces hommes qui filment comme ils respirent, un cinéma naturel, chaleureux et complice, qui est un véritable baume pour des publics africains matraqués à longueur d'année par des films de "Karaté" et des westerns italiens que le cinéma nigérien ne se prive pas de parodier de temps en temps, paisiblement, et comme amusé par leurs excès et leurs ridicules.

Aussi, malgré les maladresses techniques qui subsistent (le plus souvent dans les films d'Alassane, mais elles ont pratiquement disparu dans son nouveau long métrage *Toula*), l'impression d'ensemble que l'on retire du cinéma

nigérien est celle de l'authenticité d'un cinéma enraciné dans son peuple.

Toujours est-il que là aussi l'existence du cinéma nigérien tient du miracle: il n'existe, en effet, à ce jour, aucune structure cinématographique industrielle au Niger: les seize (16) salles de cinéma sont encore possédées ou contrôlées par la société française UGC. Les deux seuls centres qui servent de lieu de regroupement aux cinéastes sont l'IRSH (Institut de Recherches en Sciences Humaines, qui dépend du ministère de l'Education nationale et subventionne quelques films ethnologiques) et le Centre culturel français qui a aidé quelques films, dont ceux de Ganda.

Le changement de gouvernement qui a eu lieu au Niger après le coup d'Etat d'avril 1974, laisse prévoir de bonnes perspectives pour le cinéma local: le nouveau ministre de l'Information aurait annoncé son intention de prendre davantage le contrôle du marché cinématographique dans la perspective proposée par la FEPACI et adoptée par les pays de l'OCAM (Organisation Commune Africaine et Malgache) d'unir toutes les salles d'Afrique de l'ouest en un consortium de distribution de films qui serait assez puissant dans ce cas pour résister aux exigences des trusts occidentaux et pour rentabiliser n'importe quel film africain: si le Niger, qui n'a que seize (16) salles, a tout à y gagner, nul doute que les cinéastes et le public des pays voisins ont également beaucoup de profit à faire la connaissance du cinéma nigérien, qui, pour le moment, a un "cachet" unique en Afrique.

Férid Boughedir

CÔTE-D'IVOIRE



"Abusuan" d'Henri Duparc (1973)



"La collégienne" de Debian Vodio

le cinéma ivoirien:

DE RICHES POSSIBILITÉS...

Les historiens du cinéma retiendront probablement l'année 1968 comme date de naissance du cinéma d'Afrique Noire. C'est l'année, en effet, où furent produits les deux premiers films réellement importants au sud du Sahara: **Le mandat** du Sénégalais Ousmane Sembène, et **Concerto pour un exil** de l'Ivoirien Désiré Ecaré.

Décrivant sur un ton doux-amer et un étonnant brio technique la condition des Africains vivant en Europe, ce film devait définitivement consacrer l'existence d'un cinéma africain de qualité, aux yeux de la critique internationale. Le succès de **Concerto pour un exil** (suivi bientôt d'un second long métrage d'Ecaré sur le même thème: **A nous deux, France**) n'a sans doute pas été étranger au démarrage du cinéma ivoirien. Peu de temps après, en effet, un 3e long métrage ivoirien devait voir le jour. **La femme au couteau** de Timite Bassori (déjà auteur du court métrage, **Sur la dune de la solitude**) posait à travers un récit quasi-magique, la question des rapports entre les croyances africaines traditionnelles et la civilisation rationaliste occidentale. Un troisième cinéaste ne devait pas tarder à apparaître en la personne d'Henri Duparc

qui, avec **Mouna ou le rêve d'un artiste**, s'attaquait à un programme tout aussi ambitieux: l'histoire d'un sculpteur de masques traditionnels qui, rejeté par son entourage, sombre dans la folie. Il lui permettait d'évoquer le rôle de l'artiste face à la société africaine actuelle. Cette "première vague" de cinéastes ivoiriens allait être bientôt rattrapée par des réalisateurs plus jeunes, mais non dénués de talent, issus pour la plupart de la télévision ivoirienne: l'un d'entre eux, Gnoan M'Bala devait remporter un véritable triomphe au dernier festival panafricain de cinéma de Ouagadougou avec son moyen métrage: **Amanie** ("Quelles sont les nouvelles"?). Cette histoire d'un paysan qui résoud à sa manière les tourments de l'exode rural en devenant escroc de haut vol, brille en effet par son extraordinaire sens du rythme et par son humour ravageur encore jamais vu dans le cinéma africain.

Deux autres films sont venus démontrer la vitalité grandissante du jeune cinéma ivoirien: **Le cri du Muezzin** de Dabian Vodio (moyen métrage) qui dénonce la délin-

quance dans les grandes villes et surtout **Abusan** ("La famille") long métrage d'Henri Duparc, qui condamne sur le mode comique l'exode rural et le parasitisme familial. Malgré leur ton un peu moralisateur, ce sont des films qui témoignent d'une belle maîtrise technique; maîtrise technique qui semble d'ailleurs être la marque de fabrique du cinéma ivoirien: et qui l'a, dès l'origine, élevé au-dessus de bien d'autres cinémas africains naissants.

Créé par des cinéastes formés dans les grandes écoles d'Europe (Ecaré, Bassori, Duparc sortent de l'IDHEC de Paris, M'Bala et Vodio d'écoles de cinéma d'Europe de l'Est), le cinéma ivoirien est envers et contre tout un cinéma professionnel.

Un professionnalisme qui comporte malgré tout un revers de médaille: plus brillant, plus sophistiqué que ses confrères nigériens ou voltaïques, qui sont à la fois plus naïfs et plus authentiquement populaires, le cinéma ivoirien pêche sans doute d'avoir souvent une vision trop intellectuelle venant d'en haut et non de l'intérieur, quand il s'agit de décrire les réalités du petit peuple. Ce péché véniel est probablement appelé à disparaître au fur et à mesure que les cinéastes ivoiriens sauront s'intégrer davantage à l'actualité vivante et toujours changeante de ce qui les entoure.

Curieusement, la Côte d'Ivoire est moins avancée que d'autres pays africains sur le plan des structures cinématographiques; l'existence depuis 1962 d'une Société Nationale de Production (la SIC) cantonnée dans les actualités et les documentaires, et même d'un laboratoire de développement géré par la télévision, n'a jamais ébranlé la main mise des compagnies occidentales sur les salles de cinéma (80 en 1974) et sur la distribution (où elles font office d'importateurs, de distributeurs, d'exploitants et de programmeurs pour les salles indépendantes). Là encore comme dans un autre pays africain "modéré", le Sénégal, les compagnies étrangères ont "évolué" sous la pression des cinéastes qui réclamaient la nationalisation. Du refus au départ de programmer les films ivoiriens "concurrents" elles sont arrivées à la co-production d'un film local (**Abusuan**) et arborent aujourd'hui le visage souriant de la participation. Il est question de créer en Côte d'Ivoire, comme au Sénégal, une société de distribution "nationale" (SONEFI) où l'état détiendra 80% des parts contre 20% aux sociétés étrangères, mais l'expérience du Sénégal (qui cherche actuellement à réviser ses accords) prouve que ces 20% suffisent largement à ces compagnies pour garder le contrôle absolu de "leur" sacro-saint marché. Il reste donc à espérer que la Côte d'Ivoire; instruite des expériences précédentes, sera vigilante quant à l'application d'un "monopole d'importation de films" qui lui permettra d'imposer et de rentabiliser ses films chez elle comme à l'étranger. C'est alors seulement que son industrie cinématographique qui est riche en possibilités pourra s'épanouir. Pour le moment, les derniers films produits en 1974 ne sont pas dus au secteur d'état (SIC) mais à des indépendants: il s'agit d'une comédie de Gnoan M'Bala: **Valizy** (moyen métrage) d'un drame social **La collégienne** de Dabian Vodio (moyen métrage) et de deux nouveaux longs métrages de Désiré Ecaré **Castigare Ridendo Mores** et **Memoi Toussa** deux brillantes satires sur le rôle du... football dans la vie de l'Africain et sur l'intrusion du féminisme "révolutionnaire" dans celle de son épouse.

Férid Boughedir



Désiré Ecaré durant le tournage "Castigare Ridendo Mores", film sur le football africain (1974)

MOBASSA nais:

MALI

A LA RECHERCHE D'UNE «IDENTITÉ»

C'est l'histoire de la cinématographie malienne en 1968 qui a été le thème du colloque de l'Institut de la culture qui s'est tenu à Paris. C'est en effet, dans le cadre de ce colloque que s'est tenu le colloque de l'Institut de la culture qui s'est tenu à Paris.

le cinéma malien:

PREMIERS BALBUTIEMENTS

Le Mali est un des premiers pays africains à avoir installé une Société nationale de distribution et de production de films (l'OCINAM). Ses 25 salles restent pourtant, à la suite d'un arrangement "à l'amiable" exclusivement alimentées par les groupes de distribution français. Aussi, seuls trois courts métrages importants ont été, à notre connaissance, tournés dans ce pays (par 3 militaires!) **Le retour de Tieman** de Djibril Kouyate (1970), **Tiemans** d'Issack Diallo (1971) et **5 jours d'une vie** de Souleymane Cissé (1972). Ce dernier surtout qui relate avec sensibilité et justesse les déboires d'un jeune dont l'école coranique a fait un inadapté à la vie moderne, révèle un incontestable auteur de talent.

Férid Boughedir

GABON

LIAM (1972) de Philippe Mory. Un film qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon. Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon. Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon.

Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon. Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon.

Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon. Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon.

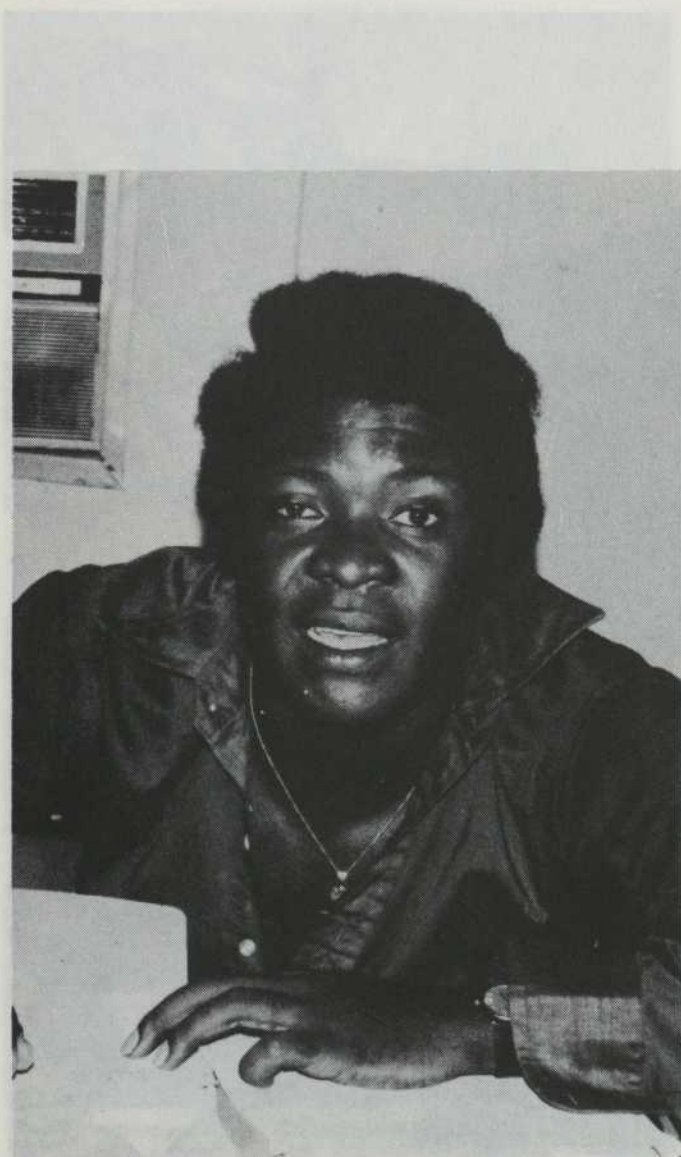
Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon. Le film est une œuvre d'art qui explore la vie et la culture d'un village du Gabon.



Philippe Mory, acteur-réalisateur, dans "Les tams-tams se sont tus" (1972)

le cinéma gabonais:

À LA RECHERCHE D'UNE «IDENTITÉ»



Pierre-Marie Dong, réalisateur

C'est l'installation de la télévision gabonaise en 1963 qui a été à l'origine du démarrage du cinéma dans ce pays qui ne compte que 6 salles de cinéma. C'est en effet, avec le matériel de la télévision que le cinéaste Pierre-Marie Dong, formé comme comédien à Paris, tourne son premier court-métrage, **Carrefour humain** (1969), sur le drame de l'intégration pour certains métis, puis **Sur le sentier du requiem** (c.m., 1971) sur le choc Tradition-Modernité, d'une Afrique sereine et éternelle opposée à l'Occident aliénant.

Cette opposition sera au cœur de tous les futurs films gabonais: **Les tams tams se sont tus** de Philippe Mory (l.m., 1972) et **Identité** de Pierre Marie Dong (l.m. 1973), ou **Il était une fois Libreville** de Simon Augé, qui cherche à retrouver le passé de sa ville. Le Gabon, qui a hébergé la légende du Dr. Schweitzer, a-t-il été plus "francisé" en profondeur que les autres colonies françaises de l'époque? Toujours est-il que ses cinéastes se sentent particulièrement "déracinés" et coupés d'une culture traditionnelle que tous leurs films appellent avec une violente nostalgie: la tradition africaine y est vue au demeurant comme "idyllique", presque Rousseauiste, et sans critique de ses aspects dépassés ou négatifs. Les cinéastes gabonais nouveaux "damnés de la culture", sont assoiffés de tout ce qui est Africain, folklore sclérosé y compris.

On peut espérer qu'une fois dépassé ce stade temporaire du "retour frénétique aux sources" quelles qu'elles soient le cinéma gabonais produira des films moins torturés, où l'auteur aura effectué la synthèse nécessaire, pour aboutir à des films qui ne parlent plus de la *minorité* d'intellectuels déracinés mais bien de la *majorité* du peuple gabonais et de ses problèmes et qui soient reçus par ce peuple.

Pour le moment, détail révélateur: tous les films gabonais parlent exclusivement français.

Férid Boughedir

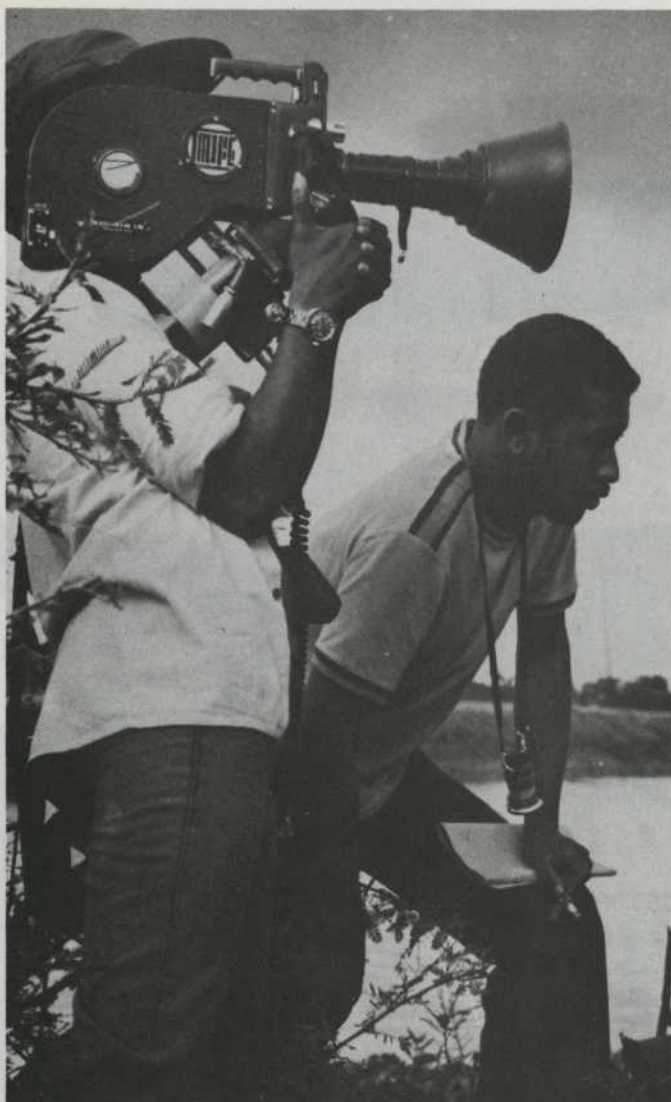
MADAGASCAR



"Very Remby" de Solo Randrasana (1974)

le cinéma malgache:

UNE VISION SOCIALE RÉALISTE



Benoît Ramampy pendant le tournage de son film "L'accident" (1973)

Le cinéma malgache est né du documentaire: dans la grande île en effet, les 50 salles de cinéma sont toutes possédées ou contrôlées directement par la société française Consortium Cinématographique, qui exerce le même monopole de fait sur la distribution que la Secma, la Comacico ou l'UGC pour les pays francophones du continent. Les premiers films malgaches ont donc été subventionnés intégralement, sans espoir de commercialisation dans les salles, par un "service de cinéma éducatif" dépendant du gouvernement; c'est avec les cinéastes français employés par ce service (au titre de la Coopération) que les cinéastes malgaches font leurs premières armes, en étant assistants sur des courts métrages consacrés à la pêche et à l'agriculture.

De cette formation (complétée par des stages dans les centres de l'ORTF à Paris), ils garderont un sens étonnant du détail juste dans le portrait de la condition des paysans malgaches, et un sens encore plus précis de l'utilisation du cinéma comme outil de description la moins déformée possible de la réalité de leur pays: **Accident**, le premier film malgache de fiction de Benoît Ramampy (m.m. 1973), montre qu'il existe, à Madagascar comme ailleurs, deux justices selon que l'on est pauvre ou riche. C'est d'emblée un petit chef-d'oeuvre de concision, de sobriété, de force, que l'on peut rapprocher de l'oeuvre d'envergure du bolivien Jorge Sanjines **Le sang du condor**.

De même **Le retour**, premier long métrage malgache dû à Solo Randrasana est étonnant de naturel, de réalisme et de force dans la description de la condition des petites gens soumis à l'exode rural.

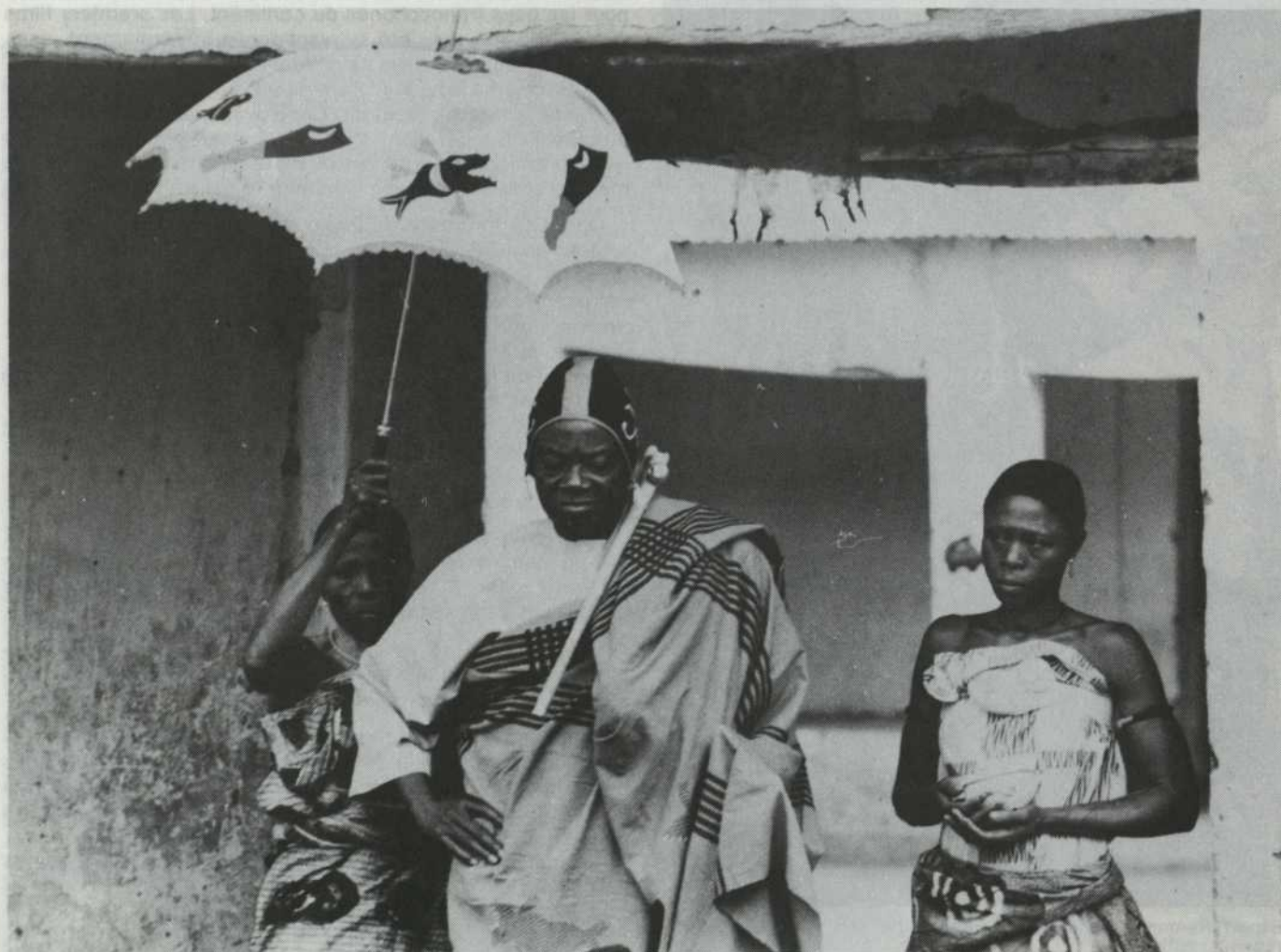
Est-ce parce que les Malgaches ont une langue, une culture commune qui apparemment ont été peu ou prou préservées de l'aliénation coloniale?

Toujours est-il qu'à l'image du cinéma nigérien mais en beaucoup plus politisé, le cinéma malgache ne se perd pas dans les tourments intellectuels des films africains qui souffrent du "déracinement". Dès sa naissance (deux ans à peine) le cinéma malgache frappe droit au but, juste et fort, et promet sans conteste d'être un des très grands cinémas africains à venir.

Férid Boughedir

DAHOMEY

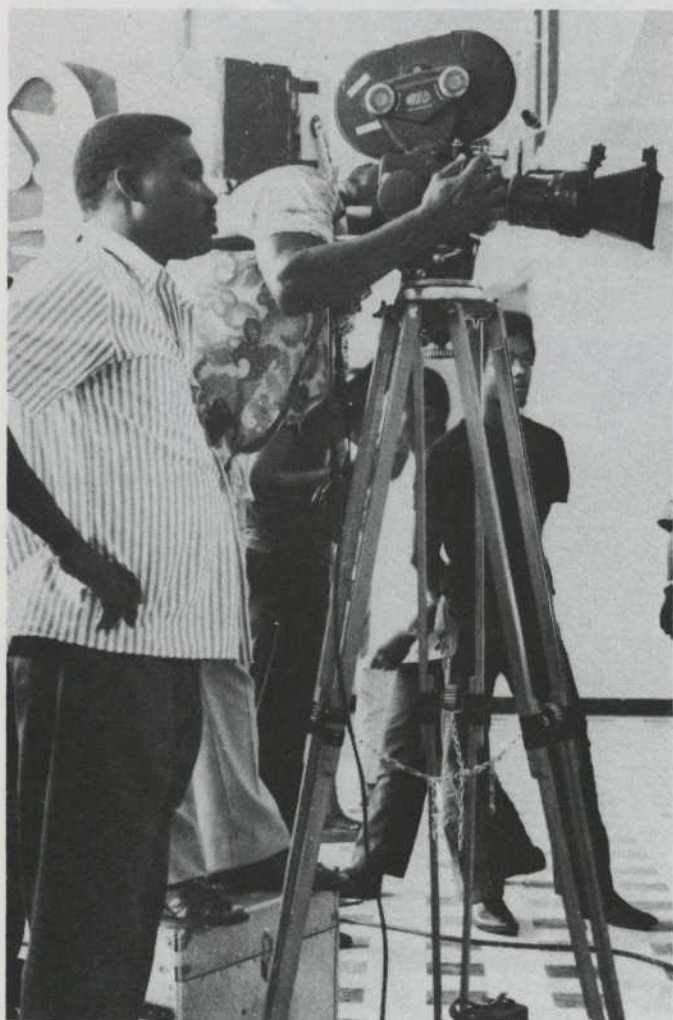
Le cinéma africain est né de la nécessité de montrer la vie et les coutumes des peuples d'Afrique. C'est pourquoi il est souvent considéré comme un moyen de documentation. Cependant, il ne faut pas oublier que le cinéma est aussi un art et que les cinéastes africains ont su exploiter toutes les possibilités de ce médium pour créer des œuvres d'art de qualité. C'est le cas de Pascal Abikanlou, qui a réalisé "Sous le signe du Vaudoun", un film qui est à la fois un document et une œuvre d'art.



"Sous le signe du Vaudoun", premier long métrage dahoméen, réalisé par Pascal Abikanlou (1974)

le cinéma dahoméen:

UN CINÉMA QUI SE LIBÈRE



Pascal Abikanlou durant un tournage

Le Dahomey s'est signalé au début de cette année 1974 à l'attention des cinéastes africains par un coup de maître: la nationalisation surprise de ses salles de cinéma et de ses circuits de distribution auparavant contrôlés par les compagnies européennes Secma-Comacico.

Venant après le cas isolé de la Haute Volta, cette nouvelle "libération" d'un marché cinématographique national en Afrique de l'Ouest, permet enfin d'espérer, avec la récupération "à l'amiable" qui a été effectuée récemment au Sénégal, la constitution d'un consortium cinématographique commun qui unirait les salles de la région et permettrait la rentabilisation complète de tout film produit par l'un ou l'autre de ces pays.

Auparavant, le Dahomey avait surtout produit des documentaires, en général réalisés par Pascal Abikanlou qui a pu à présent tourner son premier long métrage **Sous le signe du Vaudoun** (1974) où il analyse lucidement les apports positifs (et négatifs) de la tradition africaine et en particulier de la magie et rituels d'initiation. Deux autres cinéastes dahoméens vivant en Europe, Richard de Medeiros et Fréjus Anagonou, ont réalisé des films (**Silences et feu de brousse**, c.m. 1972, et **Afrique romaine**, c.m. 1974) traitant assez schématiquement de l'éternel dilemme "civilisation africaine" contre "monde occidental sans cœur". Medeiros avait pourtant bien débuté par un court métrage de "décolonisation historique", **Le roi est mort en exil** (1970), qui restituait la vérité sur les traitements subis par le roi Behanzin (prétendument ami de la France) lors de sa déportation à Blida en Algérie. Cet agrégé de l'université de Bordeaux n'annonce hélas comme projet qu'un film-essai sur le surréalisme français **Nantes-sur-réalisme**.

Nul doute en tous cas que c'est sur place, à Cotonou, une fois installées les structures de production qu'alimenteront les recettes que va amener la nationalisation des salles, que le cinéma Dahoméen pourra véritablement prendre son importance dans le contexte culturel africain actuel.

Férid Boughedir

HAUTE-VOLTA



Une des salles en plein air de Ouagadougou

le cinéma voltaïque:

UN SYMBOLE DE LIBÉRATION

C'est autour du film *Boules-chaussées* (moyen-métrage de 1971), une comédie sur le thème du déracinement et de l'intégration africain à cheval entre deux cultures, écrit par l'auteur-voltaïque Doudou Komba, que le cinéma cinématographique a fait récemment son apparition sur la scène africaine. Autrement, 2 films ont été réalisés par le jeune réalisateur N'Goua N'Goua, à l'instar de *Le sang des parias* (1972) et *Sur le chemin de la réconciliation* (1974), deux films sans doute encore imparfaits dans leur réalisation, mais qui témoignent d'une fraîcheur et d'une authenticité que l'on pourrait comparer à celles de leur voisin immédiat: le cinéma nigérien.

C'est ainsi que la Sonavoci (Société Nationale Voltaïque de Cinéma), créée à cette occasion, a pu produire sur ses bénéfices deux films: *Le sang des parias* de Mamadou Djim-Kola (1.m., 1972) et *Sur le chemin de la réconciliation* de Bernard Yonli (1.m., 1974), deux films sans doute encore imparfaits dans leur réalisation, mais qui témoignent d'une fraîcheur et d'une authenticité que l'on pourrait comparer à celles de leur voisin immédiat: le cinéma nigérien.



A l'affiche: *Le justicier de Hong Kong*

La Haute-Volta est un symbole au sein du cinéma africain: non point par le nombre de ses films (deux longs métrages), mais parce que c'est le premier pays d'économie libérale, au Sud du Sahara, à avoir osé affronter les tout-puissants trusts cinématographiques occidentaux qui contrôlent la distribution de films en Afrique, en nationalisant en 1970 ses salles de cinéma (six en tout!), puis à avoir résisté victorieusement au boycott qui a suivi.

C'est ainsi que la Sonavoci (Société Nationale Voltaïque de Cinéma), créée à cette occasion, a pu produire sur ses bénéfices deux films: *Le sang des parias* de Mamadou Djim-Kola (1.m., 1972) et *Sur le chemin de la réconciliation* de Bernard Yonli (1.m., 1974), deux films sans doute encore imparfaits dans leur réalisation, mais qui témoignent d'une fraîcheur et d'une authenticité que l'on pourrait comparer à celles de leur voisin immédiat: le cinéma nigérien.

C'est en tant que symbole d'un cinéma africain libéré que Ouagadougou, la capitale de ce pays, l'un des plus pauvres d'Afrique, a été choisie et soutenue par la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) comme siège du Festival Panafricain de Cinéma (FESPACO) qui a lieu tous les deux ans, en alternance avec celui de Carthage, en Tunisie qui couvre la zone du Nord Sahara. Un troisième Festival Panafricain de cinéma est prévu dans une zone anglophone. Il aura lieu à Dar-es-Salam, en Tanzanie, au mois de juillet 1975.

Férid Boughedir

CAMEROUN



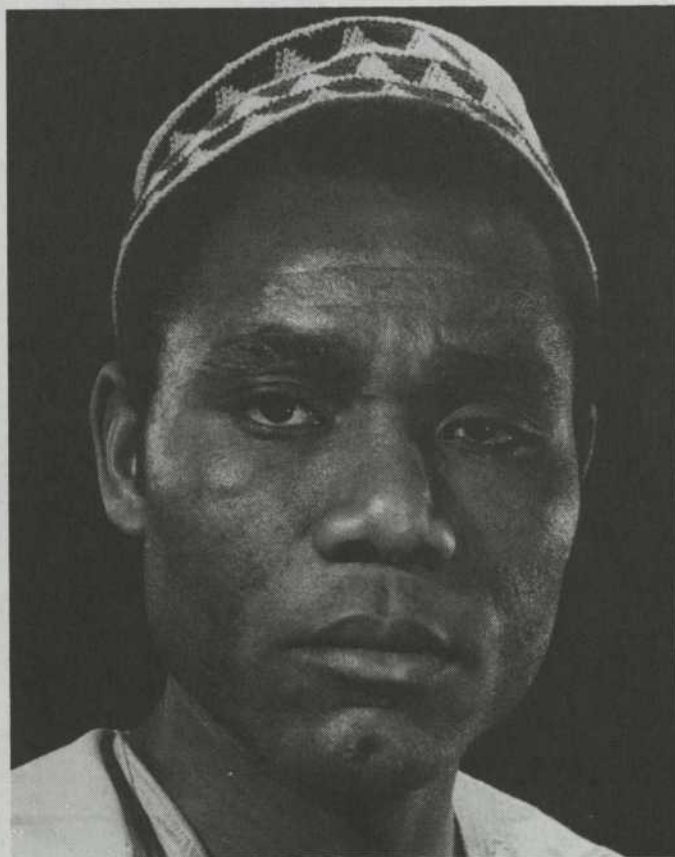
"Boubou-cravate" de David Kamwa

le cinéma camerounais : LES PREMIERS PAS...

C'est surtout par le film **Boubou-cravates** (moyen-métrage, 1973), une comédie sur le thème du déracinement et de l'intellectuel africain à cheval entre deux cultures, réalisé par l'acteur-réalisateur Daniel Kamwa, que le cinéma camerounais a fait récemment son apparition sur la scène africaine. Auparavant, il était limité à un seul nom: celui de Jean-Paul N'Gassa, formé à l'IDHEC de Paris, avant de réaliser plusieurs documentaires (dont le plus connu est **La grande case Bamileke** et de prendre la direction de "Cameroun Actualités". Cet Office d'actualités, société d'économie mixte, représente à ce jour (avec un "Service Cinéma" dépendant du ministère de l'Information, et qui s'occupe de tâches administratives) la seule structure cinématographique nationale au Cameroun (qui possède seulement du matériel de tournage: la finition des actualités et des documentaires se fait toujours à Paris). Il n'existe pas encore de télévision, génératrice d'emplois. Le marché des salles de cinéma (plus de 50) présente par contre une originalité, par rapport à celui des autres pays africains: près de la moitié des salles échappent au contrôle des compagnies étrangères: elles appartiennent à des privés nationaux (KADJI, FOTSO, KOUAM sont les plus importants) qui ont la faculté de commander leurs films directement auprès des compagnies américaines de Paris.

Objectivement, cette "privatisation" du secteur de la distribution risque de retarder la prise en main par l'Etat du réseau cinématographique, solution qui est la seule garante de la protection du cinéma national contre les intérêts étrangers. Cela n'exclura probablement pas la possibilité pour ces privés réunis au niveau national de servir de partenaire dans un futur consortium panafricain de distribution, à condition toutefois que l'Etat Camerounais instaure l'indispensable monopole d'importation de films. Quant à une "école" de cinéma camerounais, il est évidemment trop tôt pour en parler. Elle naîtra sans doute avec le premier long métrage de Daniel Kamwa **Pousse-pousse**, une comédie sur le système africain de la dot, qui vient d'obtenir le premier prix du scénario (\$40,000 dollars) de l'Agence de Coopération culturelle et technique et qui sera tourné en 1975.

Un troisième cinéaste camerounais, J. Pierre Dikongue-Pipa (auteur du court métrage **Les cornes**, 1973) termine également semble-t-il un long métrage intitulé **L'enfant de**



Daniel Kamwa, acteur-réalisateur du film "Boubou-cravate"

l'autre. Enfin deux autres cinéastes Urbain Dia-Mokhouiri et Moïse Ze-Le-Court ont réalisé l'un des moyens métrages intellectuels avant-gardistes (**La fleur dans le sang, Point de vue 1**), le second un court métrage ethnologique sur un instrument de musique traditionnel ("le Mvett"). Un décret récent (27 octobre 1973) semble devoir augmenter cette production, du moins pour les cinéastes vivant sur place (Kamwa, Dia-Mokhouiri, Ze-Le-Court résident à Paris): il s'agit de la création d'un fond d'aide à l'industrie cinématographique (FODIC) qui sera alimenté par les taxes et subventionnera les productions et co-productions camerounaises à venir.

Férid Boughedir

PETIT GUIDE

DES CINÉASTES AFRICAINS

férid boughedir

CAMEROUN

Daniel Kamwa

1973 **Boubou-cravate** (c.m.)

1975 **Pousse-pousse**

J. Paul N'Gassa

1962 **La grande case Bamileke** (c.m.)

Alphonse Beni

1971 **Fureur au poing** (c.m.)

1973 **Un enfant noir** (c.m.)

Urbain Dia-Moukori

1966 **Point de Vue 1** (c.m.)

1967 **La fleur dans le sang** (c.m.)

1969 **Les cocons** (c.m.)

1973 **Soleils d'Avril** (c.m.)

J. Pierre Dikongue-Pipa

1973 **Les cornes** (c.m.)

1974 **L'enfant d'un autre**

Moïse Ze-Le-court

1970 **Le Mvett** (c.m.)

COTE D'IVOIRE

Timité Bassori

1970 **La femme au couteau**

Henri Duparc

1970 **Mouna, ou le rêve d'un artiste**

1973 **Abusuan**

Désiré Ecaré

1968 **Concerto pour un exil**

1970 **A nous deux France**

1974 **Castigare Ridendo Mores**

1974 **Mémoi Toussa**

G'noan M'bala

1972 **Amanie** (c.m.)

1974 **Valizy** (c.m.)

1974 **Le chapeau** (c.m.)

Debian Vodio

1973 **Le cri du Muezzin** (c.m.)

1974 **La collégienne** (c.m.)

Forces armées ivoiriennes

1973 **Hold-up à Kossou**

DAHOMÉY

Pascal Abikanlou

1974 **Sous le signe du Vaudoun**

Richard de Medeiros

1970 **Le roi est mort en exil** (c.m.)

1972 **Silence et feu de brousse** (c.m.)

Frejus Anagonou

1974 **Afrique romaine** (c.m.)

GABON

Pierre Marie Dong

1971 **Sur le sentier du Requiem** (c.m.)

1973 **Identité**

Simon Augé

1971 **Où vas-tu Koumba?**

1972 **Il était une fois Libreville.**

1974 **La Panthère et la Tortue**

Philippe Mory

1972 **Les Tams-Tams se sont tus**

Louis Mebalé

1970 **Bonne nuit Balthazar** (c.m.)

HAUTE - VOLTA

Mamadou Djim-Kola
1973 **Le Sang des Parias**
Bernard Yonli
1974 **Sur le chemin de la Réconciliation**

MADAGASCAR

Solo Randrasana
1974 **Very remby** (Le Retour)
Benoit Ramanpy
1973 **L'accident** (c.m.)
1975 **Nous ne sommes pas tous des anges** (projet)
Richard Ratovorano
1972 **Tranon kala** (c.m.)
Naivo Rahamefy
1971 **Lalao fahiny** (c.m.)
Freddy Randriamoeiliarivony
1975 **La Coopérée** (projet)

MALI

Souleymane Cissé
1968 **L'aspirant** (c.m.)
1972 **5 jours d'une vie** (c.m.)
Djibril Kouhaté
1970 **Le retour de Tieman** (c.m.)
Issack Diallo
1971 **Tiemans** (c.m.)

NIGER

Oumarou Ganda
1969 **Cabascabo**
1970 **Le Wazzou Polygame**
1972 **Saitane**
1974 **La terreur du gourma** (projet)
Mustapha Alassane
1966 **Le retour de l'aventurier**
1972 **F.V.V.A. (Femme, Villa, Voiture, Argent)**
1969 **Les contrebandiers** (inachevé)
1974 **Toula**
Inoussa Ousseini
1972 **Les sangsues** (c.m.)
1974 **Paris c'est joli** (c.m.)
Mustapha Diop
1974 **Synapse** (c.m.)
1974 **Marc d'Afrique** (projet)
Djingareve Maiga
1972 **Le ballon** (c.m.)
1974 **L'étoile noire** (projet)
Zika Damouré
1973 **Cocorico Monsieur Poulet** (c.m.)
Claude François
1972 **Casse-gueule voyou** (c.m.)
1973 **Qui est fou?**
Moussa O'Bardia
1973 **Conflit des dieux noirs** (c.m.)
Yava Kossoko
1969 **La réussite de Mei Thebre** (c.m.)

SENEGAL

Sembene Ousmane
1963 **Borom Sarret** (c.m.)

1966 **La Noire de...**

1968 **La manuat**

1971 **Emitai**

1974 **Xala**

Mahama Traoré

1970 **Diegue-Di**

1972 **Lambaaye**

1972 **Réou Takh** (m.m.)

Djibril Diop

1974 **N'Diangane**

Ababacar Samb

1971 **Kodou**

Momar Thiam

1971 **Karim**

1974 **Baks**

Diibril Diop

1970 **Badou boy** (m.m.)

1973 **Touki Bouki**

Tidiane Aw

1972 **Serigné Hassane**

1974 **Le bracelet de bronze**

Thierno Sow

1974 **L'Option**

TUNISIE

Omar Khlifi
1967 **L'aube**
1968 **Le Rebelle**
1970 **Les Fellagas**
1973 **Hurlements**
Hamouda Ben Halima
1970 **Khlifa le teigneux**
1972 **Au pays de Tararani** (co-réal.)
Abdelatif Ben Ammar
1970 **Une si simple histoire**
1974 **Le père**
Brahim Babai
1972 **Et demain?**
Sadok Ben Aicha
1968 **Mokhtar**
Férid Roughedir
1969 **La mort trouble** (co-réal.)
1972 **Le pique-nique** (m.m.)
1974 **African image** (c.m.)
Ahmed Khechine
1972 **Sous la pluie de l'automne**
Rachid Ferchiou
1972 **Yusra**
Abderazak Hammami
1973 **Oumi Traki**
Ali Abdel Wahab
1971 **Oum Abbes**
Naceur Kiari
1975 **Les ambassadeurs**
Ridha Behi
1972 **Seuils interdits** (m.m.)
Taieb Louhichi
1972 **Mon village** (c.m.)
Hamida Ben Ammar
1969 **J.C.C. 68** (m.m.)
Hatem Ben Milad
1972 **Le pâte des Etoiles** (m.m.)
Ahmed Harzallah
1968 **Le pur sang arabe** (c.m.)

LIBRE OPINION

le cinéma africain
en 1974:

LONGUE MARCHÉ ET GRANDES MANOEUVRES

L'auteur de cette lettre est un expert africain que ses obligations contractuelles envers son propre gouvernement, l'Unesco et d'autres organisations internationales, astreignent à l'anonymat.

Je reviens d'une tournée de 15 jours en Afrique Noire, plus précisément à Ouagadougou où la Société Africaine de Culture, l'Agence de Coopération Culturelle et Technique et la Fédération Panafricaine des Cinéastes organisaient du 8 au 13 avril 1974, un séminaire sur le "rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire"; puis à Dakar où j'ai pu rencontrer les cinéastes sénégalais qui n'avaient pas pu participer à ce séminaire. J'ai ainsi retrouvé, à cette occasion, les principaux réalisateurs africains et malgaches et nous avons naturellement beaucoup parlé de la longue marche du cinéma africain et échangé nos informations et nos points de vue sur les grandes manoeuvres du néo-colonialisme européen et de l'impérialisme hollywoodien tendant à pervertir la démarche de ce cinéma et à en retarder ou fausser le développement.

Quelles conclusions tirer de ces échanges?

A première vue, ma première conclusion serait que l'évolution des structures de base du cinéma afri-

cain est telle, depuis une dizaine d'années tout au plus, et que l'accélération de cette évolution même est si nette depuis moins de trois ans, que l'on ne peut être que très optimiste et penser que, d'ici la fin de 1975 au plus tard, (c'est à dire quand auront eu lieu ces quatre grands rassemblements du cinéma africain: les 5e J.C.C. (*Journées Cinématographiques de Carthage, novembre 1974*), la 2e Assemblée Générale de la FEPACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes, novembre 1974*), le 4e Festival Panafricain du cinéma de Ouagadougou (février 1975) et le 2e Festival Mondial des Arts Nègro-Africains de Lagos (décembre 1975), le cinéma africain sera enfin parti et bien parti.

Qu'on en juge plutôt, à travers ce rappel ultrarapide des modifications survenues, dans la carte cinématographique de l'Afrique, depuis 1966, année du premier film "africain noir" (*La Noire de... d'O. Sembene*) et du premier Festival Panafricain du Cinéma (les J.C.C. de Carthage). A cette date, en effet, seule l'Egypte avait un cinéma national potentiellement indépendant (il ne l'est, toujours, que potentiellement, mais c'est une autre histoire et je vais y revenir tout à l'heure), c'est-à-dire doté des infrastructures industrielles et techniques nécessaires: studios, laboratoires, sociétés de production, de distribution et d'exploitation, et même Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Le cinéma algérien, dont la grande chance au départ aura été la nationalisation de toutes les salles au moment de l'Indépendance, n'en était encore qu'au stade formel de la structuration. Le cinéma tunisien expérimentait, très timidement, sa première réformatte sous la forme d'une Société nationale d'économie mixte, la SATPEC. La Guinée, enfin, venait de décider des mesures radicales de *nationalisation totale du cinéma* mais n'avait encore pu les appliquer.

Or, aujourd'hui, que voyons-nous?

L'Algérie et la Guinée ont entièrement récupéré leur marché cinématographique et leur cinéma national existe bel et bien, indépendant et "partenaire" à part entière sur tous les plans, inter-africain comme international. Avec juste quelques "nuances" de différences, dues à des contingences locales encore contraignantes (comme l'exigüité de leur marché intérieur ou leur manque de cadres nationaux suffisamment initiés) c'est également le cas de la Haute-Volta et du Mali qui ont "nationalisé leur cinéma" en 1971, de la Tanzanie qui a nationalisé le sien en 1972, et enfin du Dahomey qui vient de prendre les mêmes décisions, en janvier 1974. Cela fait donc 6 pays africains à avoir résolument pris en main les véritables "voies et moyens" de leur indépendance et de leur auto-développement cinématographique et culturel. Peu important, pour l'instant, les différences de degrés d'application de ces mesures libératrices, l'essentiel est bien que ces six pays africains disposent, déjà, de structures identiques ou très proches qui permettent une coopération et une solidarité effective entre eux, tout en renforçant, sur le plan continental, le caractère exemplaire de leur initiative. A l'échelle nationale, ces structures ont noms: Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographique

(ONCIC) en Algérie, Société Silly-Cinéma en Guinée, Société Nationale Voltaïque du Cinéma (SONA-VOCI) en Haute-Volta, Office Cinématographique National du Mali (OCINAM), Tanzanian Film Corporation en Tanzanie et Office National du Cinéma Dahoméen (ONACIDA) au Dahomey.

A un degré moindre, ce caractère exemplaire (peut-être moins pilote, dans l'immédiat, mais non moins *UTILE* à terme) se retrouve dans les autres initiatives "à la tunisienne" qui ont également vu le jour, en Afrique, ces trois dernières années. Il s'agit de la création, sur l'initiative des gouvernements (et sous la pression des cinéastes et en particulier de leur organisation commune, la FEPACI), de sociétés nationales d'économie mixte, à l'image de la SATPEC tunisienne. C'était d'abord le système adopté par l'Egypte nassérienne à partir de 1964 (et sans cesse remanié depuis, jusqu'au grand pas en arrière de monsieur Sadat en 1972) avec l'institution de l'Organisme Général du Cinéma.

Ce fut ensuite la création, à Abidjan, en 1972, de la Société Ivoirienne du Cinéma (SIC) et c'est enfin, et surtout, la création au Sénégal de deux sociétés nationales que l'on voudrait complémentaires (parce qu'on s'est rendu compte enfin qu'elles étaient nécessaires et qu'on pense qu'elles seront suffisantes!). La SNC ou SONACI (Société Nationale de Cinématographie) créée en décembre 1972 et la SIEDEC (Société Sénégalaise d'Importation, de Distribution et d'Exploitation Cinématographique) créée en janvier 1974. Ajoutons une dernière précision: la promulgation d'une même loi, en janvier 1969 à Tunis, et en janvier 1974 à Dakar, instituant un monopole de l'importation des films étrangers et l'octroi de ce monopole à la Société Nationale dont la vocation est précisément "d'importer, de distribuer et d'exploiter des films" (soit la SATPEC tunisienne et sa toute récente soeur sénégalaise la SIEDEC). Nous aurons ainsi à peu près la carte complète des nouvelles structures cinématographiques en Afrique.

Certes, cette double démarche - ici à la tunisienne et là à l'algérienne - est tout le contraire de l'idéal, et même assez divergente des vues et des revendications des cinéastes africains. Mais, c'est un fait indéniable que les initiatives sénégalaises, en particulier, constituent un progrès riche de promesses dans leurs contradictions même et dans la double mesure où ces initiatives renferment un potentiel conflictuel particulièrement explosif d'une part (alors même que les petits apprentis sorciers du néo-colonialisme croient y avoir investi des années de conservatisme fructueux!) et, d'autre part, qu'elles se situent au Sénégal, précisément, où l'intelligence cinématographique se trouve être la plus nombreuse, la plus dynamique et la plus en avant-garde, au Sud du Sahara!

A première vue, donc, l'optimiste me paraît vraiment justifié et mon impatience à voir venir les événements se nourrit davantage d'espoirs et de certitudes prospectives, que d'appréhension... Malgré les vents contraires, les grandes manoeuvres et les petites combines d'entreprises euro-américaines accrochées à une mentalité d'une autre époque et obstinées dans leur refus de reconnaître

à l'Afrique et aux africains ce qui est l'évidence: leur vocation à l'indépendance réelle et totale, c'est-à-dire, *culturelle*, essentiellement.

En effet - et ce sera ma seconde et dernière conclusion - il y a tout de même, dans cette évolution des choses du cinéma en Afrique, une sérieuse matière à inquiétude et il faudrait que les cinéastes et leur FEPACI fassent plus que jamais preuve de vigilance. Voici pourquoi, en Egypte, d'abord, l'Organisme Général du Cinéma a été liquidé plus qu'à moitié, en 1972, par le président Sadat. La tendance, depuis, est à l'encouragement aux entreprises privées et le secteur public n'a plus qu'un rôle utopique d'"incitateur à la qualité". En Tunisie, de même, la SATPEC est amenée, pratiquement, à ne plus se ruiner en productions inutiles et les attaques régulières contre son monopole inutile et inefficace cherchent à convaincre les autorités des avantages de sa suppression au nom du libéralisme et de la rentabilité! En Côte d'Ivoire, la SIC ne s'occupe - faute de moyens qu'on se garde bien de la laisser acquérir - que de quelques productions et de courts métrages de propagande. Nous en arrivons au Sénégal, où les faits enregistrés jusqu'ici, me paraissent assez éloquentes par eux-mêmes. Jugez-en seulement.

1o) l'option pour la formule "Société à économie mixte, avec majorité du capital à l'Etat sénégalais" est tout à fait claire, économiquement et politiquement. Il s'agit de ne se priver d'aucun concours et surtout pas de celui des ex-monopoles privés... qui ont la connaissance technique et l'expérience du marché sénégalais!

2o) la première société créée - la SONACI - a pour objet: "la production et la coproduction de films sénégalais". Depuis 1972, les trois monopoles privés qui écumaient les marchés cinématographiques africains: la Comacico et la Secma (franco-monégasques) et puis l'Afram (américaine) sont sollicités pour participer à cette SONACI. En vain! Réponses des deux premières: "la production de films sénégalais ne nous intéresse pas. C'est absolument non rentable. Et puis, nous avons cédé nos "fonds de commerce" africains à l'UGC, depuis janvier 1972". Réponse de la troisième (l'Afram): "Impossible pour le moment. Nous allons réfléchir, en attendant de voir d'abord comment nous allons exploiter nos propres productions américaines dans vos marchés, après les tractations en cours entre "Comacico-Secma-UGC" et les gouvernements africains". Réponse d'UGC, enfin "la production, en principe, ne nous intéresse pas en Afrique. Et puis nous attendons de signer des accords avec les gouvernements africains pour exploiter les fonds de commerce "distribution" que nous avons rachetés à "Comacico" et à "Secma". Or, le gouvernement sénégalais vient de monopoliser l'importation des films au Sénégal. C'est plutôt mauvais signe, non?"

3o) réaction (?) du gouvernement sénégalais: "Si la Comacico et la Secma vendent leurs fonds de commerce au Sénégal, elles n'ont ni à choisir ni à nous imposer leurs "clients/successeurs". Le Sénégal est plus qualifié pour racheter ce qui est à vendre sur son territoire". D'où la création de la seconde société nationale, la SIEDEC, en janvier dernier. Cependant, la même option politique (libéralisme, libre

coopération, profit de la technologie et de l'expérience des anciens propriétaires du marché, ouverture sur le mode "plus avancé", etc... etc...) prévaut encore. La SÍDEC est donc une société nationale d'économie mixte. L'Etat sénégalais souscrit 80% des actions et les réalise, en liquidités, par une avance de trésorerie. Il offre les 20% restants aux sociétés privées, sénégalaises ou étrangères, qui voudraient bien collaborer.

4o) *miracle (?) l'UGC souscrit ces 20% d'actions de SÍDEC!* A des conditions et selon des conventions annexes très très particulières, paraît-il (1), mais ce qui est plus intéressant et à ne pas perdre de vue, ici, c'est que la SÍDEC a pour objet "l'importation, la distribution et l'exploitation des films", que les 20% d'actions de l'UGC sont réalisés *en nature, par l'apport des portefeuilles rachetés à la Comacico et à la SECMA* et que, le "conseiller technique" (2) nommé comme directeur général adjoint de la SÍDEC n'est autre... que l'ancien directeur de la "Secma/Sénégal"!

5o) *Voilà donc toutes les cartes redistribuées, ou enfin, presque toutes...* puisque l'AFRAM américaine garde ici encore toute sa réserve. (Est-ce méfiance à l'égard du jeu très peu loyalement concurrentiel que paraît vouloir jouer l'UGC en Afrique? ou plutôt pour mieux accréditer celui-ci auprès des africains qui pourraient autrement s'en méfier? La vérité vraie est à rechercher, à Paris, au niveau du degré réel d'indépendance de la nouvelle UGC par rapport à la MPEAA...) (3). Et voilà les nouvelles structures cinématographiques bien en place. Mais ce n'est pas tout ce qu'il est déjà possible de savoir, et qu'il est très bon de savoir. Par exemple, on doit savoir également que la SONACI, Société de "production de films sénégalais", au capital entièrement et exclusivement étatique par "défaut de participation des entreprises privées" (4), est placée sous la tutelle du ministère sénégalais de la Culture... tandis que la SÍDEC, Société d'importation, de distribution et d'exploitation des films, au Sénégal, au capital à 20% UGC — c'est-à-dire privé et étranger — est placée sous la tutelle du ministère des Finances. La culture, c'est la culture, et ça ne doit regarder que le Sénégal d'y "investir à perte", n'est-ce-pas? Tandis que les affaires, c'est autre chose, et la coopération internationale y va de soi!

6o) *Premier résultat (?) ou premier exemple, en tout cas, du "comment les choses risquent de ne pas aller bien longtemps comme "on" voudrait qu'elles aillent":* la SONACI produit et coproduit en participation avec les réalisateurs/producteurs privés sénégalais, *six longs métrages* en 1973/74. Le premier de ces films, sorti des laboratoires parisiens, est celui de Tidiane AW, intitulé *Le bracelet de bronze*. La SONACI, tout naturellement (!) — ou trop naïvement? (5) — propose à la SÍDEC un contrat de distribution de ce premier film, en exclusivité, au Sénégal et dans tout le circuit UGC (en Afrique et en France). Réponse de la SÍDEC: "Impossible pour le moment. Ce film ne garantit aucune rentabilité de l'opération et puis la SÍDEC est encore trop jeune pour se lancer dans des "aventures"! Il lui faut d'abord consolider ses assises financières en exploitant des "valeurs-marchandes-sûres"! C'est-à-

dire, vous l'avez deviné, les bons vieux films d'action "made in Europa" (6) qui ont fait leurs preuves, et la fortune de Comacico et Secma!

7o) *Telle est donc la situation décidément exemplaire et bourrée de... promesses, qui caractérise actuellement ces nouvelles structures — réformistes, libérales et modérées — du cinéma au Sénégal.* L'aspect le plus succulent, et le moins apparent, en est la position tactique que les cinéastes sénégalais semblent avoir, très lucidement et non sans malice, adopté à leurs égards. Ils sont "pour"! et avec enthousiasme même, s'il le faut! (comme pour participer aux risques et miser sur la lancée de la SONACI... pour réaliser le plus de films possibles!!!...) ... Mais, pour le reste... aucun besoin de chahut!... Ce n'est peut être que l'affaire de quelques mois! juste le temps que ces 6 longs métrages commencent à faire pression, d'eux-mêmes, sur leur producteur — la SONACI — et, par voie de conséquence, sur... le gouvernement sénégalais lui-même!... On verra bien ce que fera alors le conseil d'administration de la SÍDEC (ou ce que lui conseillera son directeur général adjoint technique)! Suivre le courant? c'est-à-dire distribuer et exploiter enfin normalement ces films africains dans des circuits africains qui sont faits pour eux? Que demande alors le peuple?!... Ou bien tergiverser et calculer et refuser "ce genre d'aventures"?... alors, que demanderaient les cinéastes?!...

Oui, vraiment, ceux-ci ont raison: aucun besoin de chahut pour le moment!

Les grandes manœuvres du néo-colonialisme européen, brandissant son nouvel étendard UGC, et de l'impérialisme yankee, tapi derrière cette AFRAM à la réserve toute tactique, se poursuivent certes et elles ne manquent pas de supporters puissamment établis... mais qu'à cela ne tienne! la longue marche du cinéma africain vers sa libération, elle aussi, se poursuit...

- (1) Conseil d'Administration à majorité des 8/10 sénégalais, mais "dont toutes les décisions seraient prises à l'unanimité"?... Un Président sénégalais... et un Vice-Président UGC... qui "co-président" ce conseil??... c'est trop peu croyable... mais c'est bien ce que des gens, "mal informés" sans doute, m'ont cependant affirmé.
- (2) "le second fétiche indispensable, avec le marabout ancestral, pour assurer le succès de toute entreprise ici", dit Sembene Ousmane, à propos de son dernier film *XALA*
- (3) N'est-ce-pas Monsieur Degand? N'est-ce-pas Monsieur Guback?
- (4) En fait, le "Consortium Audiovisuel International" aurait souscrit quelques actions symboliques dans la SONACI... Mais ce Consortium est... une entreprise de l'Etat français! (Affaires étrangères)
- (5) En effet, la SONACI aurait proposé à la SÍDEC, dès sa création, une convention permanente sur un système d'exclusivité de distribution et d'exploitation de ses films et d'avances sur recette, mais la SÍDEC aurait refusé!
- (6) Pas "made in Hollywood", non... ça, c'est la réserve de munitions opérationnelles que l'AFRAM accumule, depuis janvier 1972, en attendant le moment de jouer!! et pas seulement au Sénégal!!

la fepaci:

POUR LA LIBÉRATION DU CINÉMA EN AFRIQUE

La FEPACI ou Fédération Panafricaine des cinéastes a été créée par les cinéastes africains en octobre 1970 à Tunis, lors des 3èmes Journées Cinématographiques de Carthage. La FEPACI a pour première vocation la production et la création de cinémas nationaux dans chaque pays d'Afrique. Membre de l'O.U.A. (Organisation de l'Unité Africaine, la plus haute instance politique du Continent), la FEPACI conçoit le cinéma comme un outil supérieur (car visuel) d'interconnaissance mutuelle pour les peuples Africains, une arme pour l'unité culturelle, préluce indispensable à l'unité politique et idéologique.

Partie de deux associations nationales de cinéastes (l'Association des Cinéastes sénégalais et l'Association des Cinéastes tunisiens), la FEPACI compte aujourd'hui plus de 33 pays Africains membres, sans compter les cinéastes des mouvements de libération.

Le véritable "exploit" de la FEPACI a été d'unir solidement et durablement des cinéastes venant de zones linguistiques, culturelles et politiques très différentes, d'avoir fait le joint par-dessus le Sahara entre arabophones et francophones, puis entre francophones et anglophones. Si cette union a été possible, c'est que "l'ennemi" était partout le même: les grandes compagnies occidentales de distribution cinématographique qui utilisent les salles de cinéma africaines comme une "chasse gardée" pour la rentabilisation de leurs propres films et appliquent les méthodes les plus dures (ou parfois les plus insidieuses) pour empêcher l'existence de ce concurrent naissant: le cinéma africain.

Aussi l'action de la FEPACI, qui a peu de moyens financiers, est-elle surtout d'information et de persuasion, au niveau des gouvernements africains, pour la reprise en main et le contrôle de leurs réseaux cinématographiques:

Depuis la création de la FEPACI, cinq pays africains (Haute-Volta, Mali, Sénégal, Dahomey, Tanzanie) ont déjà nationalisé leurs salles de cinéma et instauré un monopole d'importation des films étrangers, (après l'Algérie, la Guinée et la Tunisie), et l'on parle de réformes semblables en Côte d'Ivoire et au Niger: le but ultime (proposé par la FEPACI et adopté par des organismes de regroupements régionaux comme l'OCAM) est l'union de ces petits "marchés" cinématographiques nationaux, en des consortiums communs de distribution qui permettraient aux films de chacun de ces pays d'être rentabilisés. En effet à l'heure actuelle un seul pays Africain indépendant (l'Algérie avec plus de 500 salles de cinéma, la moyenne ailleurs est au-dessous de 100 salles par pays), peut se suffire à lui-même sans avoir recours à l'aide extérieure et de façon à résister au boycott qui est la pratique courante des compagnies étrangères devant toute velléité d'indépendance cinématographique nationale.

La FEPACI participe également avec les gouvernements tunisiens et voltaïques à l'organisation de deux festivals panafricains de cinéma: les Journées Cinématographiques de Carthage en Tunisie et la FESPACO de Ouagadougou, en Haute-Volta, qui alternent un an sur deux. Ainsi se réalise en même temps que la promotion de leurs films, la rencontre régulière de cinéastes dispersés aux quatre coins du continent, retrouvailles indispensables pour la concertation et la coordination des efforts.

Un troisième festival panafricain de cinéma parrainé par la FEPACI va bientôt voir le jour dans une zone anglophone: il aura lieu à Dar-es-Salaam, en Tanzanie, dès juillet 1975.

Férid Boughedir

festival (1)

CARTHAGE

Compte tenu du calendrier des festivals internationaux de cinéma et suite à la demande formulée par certains cinéastes africains et arabes déjà engagés avec d'autres manifestations similaires, il a été décidé de tenir à Tunis la Ve session des Journées Cinématographiques de Carthage du 26 octobre au 2 novembre 1974 et non du 23 au 30 novembre 1974 comme précédemment annoncé.

Les J.C.C. ont pour but:

a) de favoriser la promotion du cinéma arabe et africain de qualité.

b) d'aider à la diffusion des jeunes productions cinématographiques africaines et arabes.

c) de faciliter les contacts entre les diverses cultures et plus particulièrement les cultures africaines et arabes.

d) de multiplier les rencontres fructueuses entre les hommes de cinéma (créateurs, techniciens, critiques, historiens) pour une plus profonde connaissance et une plus large confrontation des idées et des expériences.

e) et de permettre, en outre, à titre de comparaison, la présentation et la vulgarisation des grandes oeuvres du cinéma susceptibles de servir une meilleure interpénétration des cultures.

Il y a lieu de rappeler que les J.C.C. sont un festival international dont la compétition est exclusivement réservée aux films africains et arabes.

Le Comité Directeur de la Ve session des J.C.C. est composé comme suit:

Président: M. Tahar Guiga, écrivain, directeur des Activités et Relations culturelles internationales au ministère des Affaires culturelles et directeur du Centre Culturel international de Hammamet.

Vice-Président: M. Tijani Zalila, auteur dramatique, chef de la Division du Cinéma au ministère des Affaires culturelles.

Secrétaire Général: M. Moncef Charfeddine, professeur, écrivain, critique de théâtre, de cinéma et de télévision.

Secrétaire Général Adjoint: M. Moncef Ben Ameur, cinéophile, chef de service des festivals à la Direction des Activités et Relations culturelles internationales au ministère des Affaires culturelles.

Trésorière Générale: Mme Zina Mahjoub, chef de la division administrative et financière au ministère des Affaires culturelles.

D'autre part, M. Tahar Cheriaa a été désigné en qualité de conseiller du comité directeur des J.C.C.

festival (2)

OUAGADOUGOU

C'est en Février 1969 (1er au 15) que fut organisé le premier festival de cinéma africain de Ouagadougou.

Comme il se devait, il fallait dans cette tentative procéder par étapes. C'est ainsi qu'après mûres réflexions il fut décidé, compte tenu des moyens et du peu d'expérience d'alors, que le premier festival serait d'abord ouvert aux Etats de l'Afrique de l'Ouest.

Il s'est progressivement ouvert à l'ensemble des pays africains pour devenir, avec Carthage, le festival africain par excellence.

Le Festival du cinéma de Ouagadougou est ouvert à tous FESPACO, reconnu par l'OUA et la Fédération Panafricaine des Cinéastes, a pour buts essentiels:

— de contribuer au développement du cinéma africain en tant que moyen d'expression et phénomène de culture et d'éducation.

— de favoriser la divulgation de toutes les oeuvres du cinéma africain et partant d'encourager tous les Cinéastes Africains par les contacts et les confrontations des oeuvres et des idées.

— de faire connaître les diverses cultures et courants de la civilisation de l'Afrique à travers leur expression par l'image animée.

Le Festival du cinéma de Ouagadougou est ouvert à tous les cinéastes africains et à tous leurs films: sonores ou muets, de tous métrages, en noir et blanc ou en couleur, en 16 ou 35 mm pour écran normal ou en cinémascope.

En plus des films programmés officiellement, il est prévu à titre d'information la projection de films non africains.

La compétition officielle du FESPACO est réservée aux seuls films africains, quels que soient leur durée, leur format (16 ou 35 mm) ou leur genre, à la seule condition d'avoir été réalisés depuis moins de trois ans et de n'avoir jamais été projetés en public sur le territoire voltaïque.

Les Prix

La compétition du FESPACO est dotée de plusieurs prix officiels qui sont les suivants:

A — Catégorie des longs métrages

— Grand Prix du FESPACO: l'étalon de Yennenga

Ce prix est décerné au film jugé par le Jury comme étant le meilleur ou le plus exemplaire.

— Prix de l'authenticité africaine: Ce prix est décerné au film dont le sujet s'inspire mieux de la tradition culturelle africaine et exprime le plus la confrontation actuelle des cultures africaines avec les exigences du monde moderne.

— Prix du septième art: Il est décerné au film dont la réalisation technique est jugée la plus originale et novatrice, ou tout au moins la plus accomplie.

B — Catégorie des courts métrages

— Prix du meilleur court métrage:

Ce prix est décerné par le Jury au film qui répond le mieux à l'ensemble ou à la majorité des critères ci-dessus définis pour l'octroi des prix aux films de long métrage.

OUSMANE SEMBENE, CARTHAGE ET LE CINÉMA AFRICAIN

une interview de tahar chérïaa

Ceci est la deuxième partie de l'interview de Tahar Chérïaa avec Ousmane Sembene. Cette partie porte sur les dernières Journées Cinématographiques de Carthage --celles de 1972--, et plus particulièrement sur un incident qui avait jeté la consternation parmi les participants africains. EMITAÏ de Sembene qui avait été invité, hors compétition, à clôturer ce festival, avait été, à la dernière minute, "doublé" par un film italien: L'AF-FAIRE MATTEI. On avait ainsi, semble-t-il, voulu relever cette manifestation cinématographique par la présence d'un film européen.

Tahar Chérïaa: Lors de notre dernière rencontre à Alger, en décembre, tu m'as dit, sur un ton mi-rieur mi-sérieux qui m'avait laissé perplexe, "jamais plus je ne remettrai les pieds aux Journées Cinématographiques de Carthage".

Que voulais-tu dire en fait par cette déclaration? Était-ce une "Sembenade" à prendre comme une plaisanterie ou bien était-ce sérieux? Je sais bien que tu n'as pas grand chose à attendre de Carthage peut-être, mais je sais plus sûrement que Carthage a encore beaucoup à attendre de toi; alors si tu t'expliquais un peu?

Ousmane Sembene: Ecoute, il y a une chose d'abord que je veux que tu retiennes bien et que tu dises et écrives: cela me fait mal, à moi Sembene précisément, quand je t'entends, toi, me dire que je n'attends plus rien de Carthage.

Tahar Chérïaa: Non, je voulais dire simplement que Carthage attend toujours beaucoup de toi.

Ousmane Sembene: Bon, bon... D'accord. Merci. Mais moi, moi je te dis à mon tour, si jamais tu en doutais: moi, j'attends plus encore de Carthage! Carthage, nous l'avons façonné, nous l'avons voulu, de toi à moi, nous avons lutté côte à côte, à Cannes, à l'Unesco et ailleurs, pour que Carthage soit. Pour cela, nous avons tout fait, tu le sais mieux que personne, ensemble et séparément. Nous avons rameuté tous ceux qui voulaient bien nous entendre en Afrique, alerté et mobilisé tout ce que nous pouvions avoir d'amis parmi les étrangers, Georges Sadoul et les autres... Quant à moi, je n'ai jamais manqué Carthage, même quand je n'avais pas de films à y présenter. Tout simplement parce que ces JCC étaient, pour moi, autre chose qu'un simple Festival, une arène pour la compétition ou une galerie pour parade de bicots-nègres en goguettes.

Cela, d'abord, doit être affirmé et réaffirmé, tu m'entends!

Tahar Chérïaa: D'accord, calme-toi...

Ousmane Sembene: Je me calmerai quand je le déciderai! Je te voyais venir avec ta manoeuvre sournoise! tes douces sussurées... C'était vexant, c'était de la provocation! Bon. Par ailleurs, Carthage m'a révélé aux autres et surtout, c'est le plus important à mes yeux, ce sont les JCC qui m'ont révélé aux miens, à l'Afrique!

Cela, je ne peux pas l'oublier, comme je ne peux pas tolérer qu'on insinue, même involontairement, que je l'ai

oublié. Ce serait renier une part de moi qui m'est particulièrement chère, car c'est une part de "victoire sur les autres". Les JCC sont une revanche africaine, à laquelle je me trouve avoir participé et à laquelle je dois beaucoup, beaucoup plus que je ne peux en dire ici. Je suis un enfant de Carthage et Carthage est nôtre, donc, mien aussi. Voilà ce qui doit être entendu, une fois pour toutes!

Tahar Cheriaa: *C'est entendu. Mais, cela dit,...*

Ousmane Sembene: Cela dit, quand, la dernière fois, aux JCC de 1972, les Carthaginois m'ont invité avec mon film *Emitai*, pour la séance de clôture, j'ai accepté, et avec un sentiment d'honneur et de fierté, pour moi-même et pour l'Afrique. Rappelle-toi, c'était la première fois que Carthage, ouvert par un film arabe et clos par un film d'Afrique noire, ressemblait comme un frère à nos espérances de 1966, lors du colloque d'Hammamet. Rappelle-toi, c'est de là que venait mon sentiment d'honneur et de fierté, c'était là, pour nous tous, Africains et Arabes confondus, le summum! Parce que, à Carthage, nous sommes chez nous. Ce n'est pas Cannes, ce n'est pas Venise, ni Moscou, ni New York, c'est Tunis, c'est l'Afrique, c'est chez nous. Tout comme nous sommes chez nous à Ouagadougou, comme nous le serions autant à Rabat, à Dakar, au Caire, ou à Dar es Salam. C'est toujours l'Afrique et c'est partout chez nous, malgré les frontières linguistiques ou autres.

Voilà où nous étions à l'ouverture de ces JCC de 1972 et presque jusqu'à la fin: dans la griserie légitime de notre première victoire! Mais le coup qui nous a été asséné, c'est qu'au dernier moment, un film européen "double" *Emitai* à la séance de clôture — Que cela vienne de Carthage, que cela se produise à Carthage, c'était non seulement nous vomir brusquement, comme des intrus ou des malpropres, c'était nous reléguer au-delà des cuisines... c'était nous dire, même pas "Excusez-nous, la soirée n'est pas pour vous" — Il eut fallu avoir le courage ou le culot de nous le dire avant — mais nous dire ceci, très exactement: "Voilà votre place! Allez vous y mettre, là-bas, au-delà des pâturages, au-delà des marécages, sur le tas d'immondice, là-bas". C'était, en un mot, prétendre imperturbablement que nous sommes faits pour la merde et que nous étions bien outrecuidants de l'avoir oublié! Que les JCC soient le lieu d'un tel comportement — (que nous n'aurions sûrement pas toléré des festivals étrangers, des festivals où nous venons en étrangers, où nous sentons que nous sommes étrangers et où nous nous attendons à être traités en étrangers) — voilà l'autre chose à dire, inattendue et intolérable et que moi, Ousmane Sembene, je n'ai ni tolérée ni oubliée.

Je sais, mes camarades cinéastes tunisiens ont fait publier, dans leur journal *La Presse*, une protestation contre ce que tu as essayé toi-même, ce soir-là et le lendemain, de me présenter comme une "bavure", voulant que je participe — (moi, la victime, brusquement voué au rôle ignoble du héros de ce film anglais *La méprise!*) à sauver l'essentiel, c'est-à-dire la solidarité des cinéastes africains, et leur cohésion autour de "leurs" JCC... La publication de cette protestation des cinéastes, tout comme tes explications et tes excuses, se voulaient réparatrices de l'affront qu'on m'avait infligé. Or, il ne s'agissait pas seulement de moi. Je vous l'avais dit et prouvé aussi en optant, ce soir-là, finalement pour le silence. L'affront s'adressait à nous tous et il était

bien pire qu'un affront: c'était le désaveu de ce qui nous réunissait à Carthage et pour Carthage. C'était le reniement brutal de ce que ces JCC avaient pour nous de plus précieux. C'était une agression, une contre-attaque caractérisée contre les JCC telles que nous les avions d'abord rêvées, à quelques-uns ici ou là, en Afrique, et telles que, de plus en plus nombreux, en Afrique, nous militons pour les parfaire, les faire progresser dans le sens de notre propre détraumatisation, de notre propre défétichisation par rapport à l'Europe et à l'Occident. Voilà ce que c'était, ce film italien brusquement invité à la clôture des JCC de 1972. C'était une agression caractérisée contre l'Afrique, y compris la Tunisie bien entendu! c'était tout autre chose qu'un simple affront à Ousmane Sembene! Il ne fallait pas s'y méprendre! Il faut encore moins l'oublier aujourd'hui, précisément parce que les prochaines JCC sont pour bientôt, parce que nous serions tous des crétins si nous pensions que les agresseurs, eux, ont oublié ou désarmé et parce que nous autres, les cinéastes africains agressés ce soir-là, à Carthage, mais demeurés néanmoins solidaires, nous n'avons nullement l'intention de désarmer non plus.

C'est pourquoi, ce que je te disais à Alger, c'était une Sembenede, si tu veux, mais assurément pas une plaisanterie.

C'est pourquoi j'ai dit à mon co-producteur, pour ce film *Xala*, qui est la Société Nationale du Cinéma, c'est-à-dire l'Etat Sénégalais: "Mon film et moi, Ousmane Sembene, à cause de ce coup de 1972, nous n'irons pas à Carthage en 1974" — Voilà.

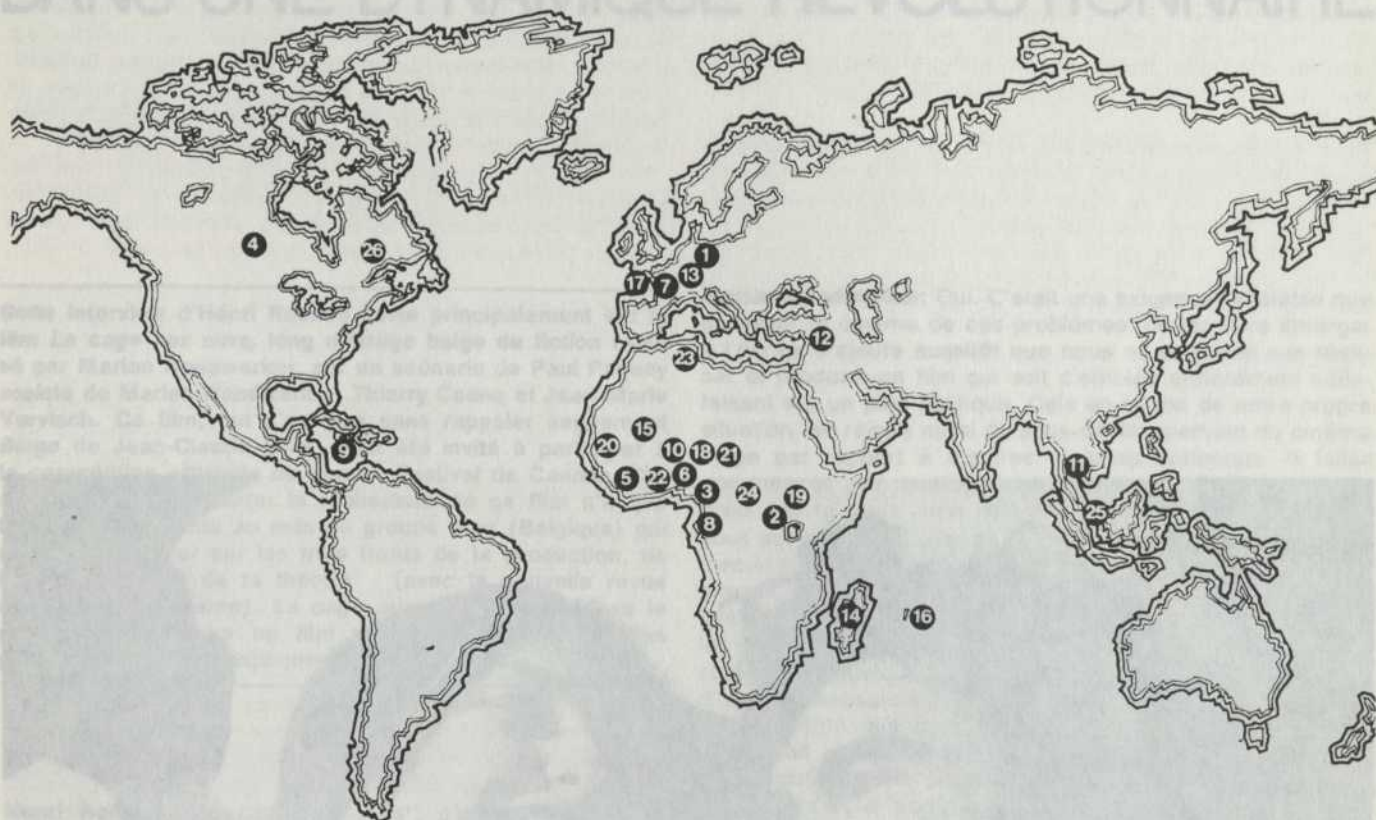
Tahan Cheriaa: *Mais ...*

Ousmane Sembene: Je n'irais pas à Carthage pour ça, pour riposter à une agression, pour dire halte à ça, à mon tour. Je ne dis pas que mon film ou moi-même, avons tant de valeur ou d'importance que... Non. Il s'agit de reprendre l'initiative, dans un combat que nous avons toujours su de longue haleine. Et dans ce combat, je suis toujours un militant mobilisé. Je t'assure, toute modestie à part, je ferai tout, toujours tout, pour Carthage. Or, ce que je peux faire de mieux, aujourd'hui et désormais, pour ces JCC, c'est de refuser d'y aller et de clamer partout pourquoi je refuse d'y aller.

Si, maintenant, Carthage reprenait le chemin de la dignité africaine et arabe, si la prochaine session de Novembre 1974 pas la suivante, si suivante il y a, non, cette session qui vient est ouverte et clôturée par des films arabes et africains, exclusivement et que sa compétition officielle et son palmarès ne comportent que des films africains et arabes, alors là oui, je viendrais à Carthage. Alors seulement je pourrais considérer le coup de 1972 comme une simple erreur, un incident de parcours. Alors seulement un certain dynamisme créateur de ce Festival sera retrouvé car nous ne serions pas seuls à être avec Carthage, Carthage aussi serait à nouveau avec nous. Car il faut bien, il est bien temps de rappeler quelque chose: ce n'est pas la Tunisie, ce sont les cinéastes africains qui ont fait les JCC. Ce sont les cinéastes africains, dans leur ensemble, qui ont fait ce festival, en négociant, en se dépensant, en luttant chez eux, à Tunis et ailleurs, pour que ces JCC soient ce qu'elles doivent être, à l'image même de ce que doit être le cinéma africain lui-même. C'est-à-dire un Festival investi d'une mission spécifique, au service de l'Afrique et du Monde Arabe.

L'EUROPE

INTEGRER LE CONSTAT
DANS UNE DYNAMIQUE RÉVOLUTIONNAIRE



1 BELGIQUE

Superficie: 30 507 km²
Population: 10 000 000
Capitale: Bruxelles

17 MONACO

Superficie: 1 5 km²
Population: 24 000
Capitale: Monaco

7 FRANCE

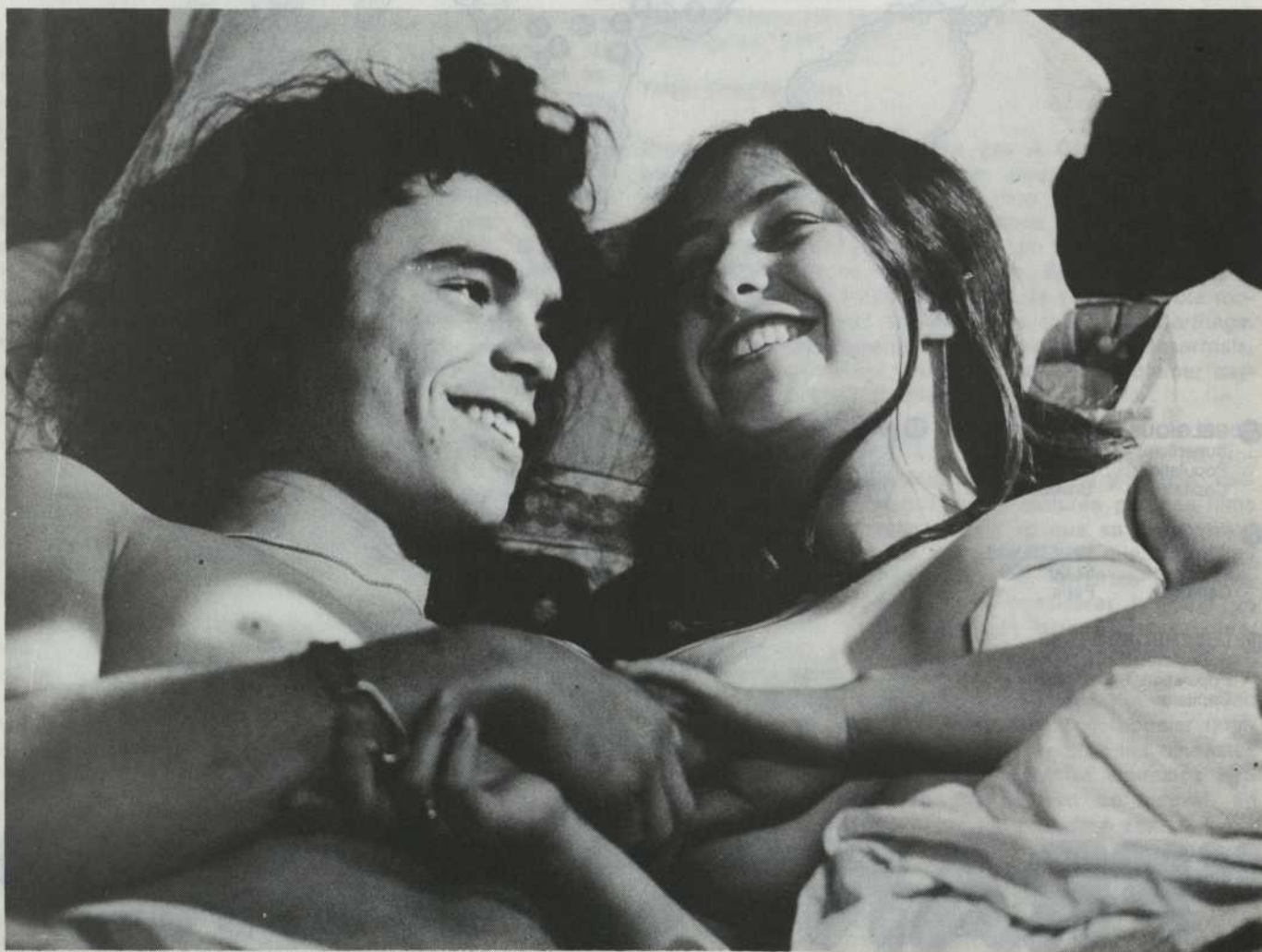
Superficie: 551 500 km²
Population: 51 000 000
Capitale: Paris

13 LUXEMBOURG

Superficie: 2 600 km²
Population: 350 000
Capitale: Luxembourg

“FRANCOPHONE”

BELGIQUE



Une scène de "La cage aux ours" de Marian Handwerker.

le «nouveau» cinéma belge:

INTÉGRER LE CONSTAT DANS UNE DYNAMIQUE RÉVOLUTIONNAIRE

Cette interview d'Henri Roanne porte principalement sur le film *La cage aux ours*, long métrage belge de fiction réalisé par Marian Handwerker, sur un scénario de Paul Paquay assisté de Marian Handwerker, Thierry Coene et Jean-Marie Vervisch. Ce film, qui n'est pas sans rappeler vaguement *Dingo* de Jean-Claude Lord, avait été invité à participer à la compétition officielle du dernier Festival de Cannes. Caractéristique importante: le réalisateur de ce film n'a que trente ans, et milite au sein du groupe Slon (Belgique) qui a décidé d'opérer sur les trois fronts de la production, de la distribution et de la théorie (avec la nouvelle revue *Champ contre/champ*). *La cage aux ours* s'inscrit dans la perspective de faire un film populaire et politique. Ses principaux artisans s'expliquent en ces termes.

Henri Roanne: *"La cage aux ours", c'est un quartier de Bruxelles situé dans une commune où, sur le plan de l'animation et de la contestation, il s'est passé pas mal de choses. C'est aussi un peu une image de la situation de certains des personnages.*

Paul Paquay: Sur un plan anecdotique, le titre renvoie évidemment à ce quartier de Bruxelles. Nous y avons fait l'essentiel du travail d'enquête et de repérages. De ce point de vue, le fait qu'il se passait des choses, que certaines couches sociales étaient en effervescence, cela a facilité notre travail d'enquête. Il est toujours difficile de faire ce travail à froid. C'est quand ils traversent une situation de crise ou quand ils passent à l'action que les gens se révèlent et s'expriment le plus clairement.

C'est vrai aussi que le titre peut fonctionner sur un plan plus symbolique. Les personnages du film sont saisis dans un moment de crise. Ils sont si l'on veut en situation de rupture d'identité. Ils ne savent plus très bien qui ils sont et ce qu'ils peuvent faire. Alors ils tournent en rond, ils cherchent une issue.

Henri Roanne: *Ce qui me semble important, c'est qu'il y a eu au départ de ce film une volonté de rendre compte d'une série de problèmes vécus dans la Belgique d'aujourd'hui par des gens de différentes catégories sociales?*

Marian Handwerker: Oui. C'était une exigence préalable que d'investir le cinéma de ces problèmes, de les faire émerger à l'écran. J'ajoute aussitôt que nous ne pouvions pas réaliser et produire un film qui soit d'emblée entièrement satisfaisant sur un plan politique. Cela en raison de notre propre situation, en raison aussi du sous-développement du cinéma belge par rapport à d'autres cinémas nationaux. Il fallait commencer par quelque chose d'assez simple. Il fallait créer, si tu veux, une référence, un point de départ qui nous permette de poser et de résoudre les problèmes d'une manière concrète pour en arriver, petit à petit, à un cinéma qui intègre le "constat" dans une schématisation, une dynamique révolutionnaire. Nous ne pouvions pas brûler les étapes sous peine de faire des films confidentiels, réservés à quelques amis intellectuels qui disposent déjà d'une systématisation théorique.

Le cinéma que nous voulons faire n'aurait aucun sens s'il n'avait une dimension didactique, pédagogique. Un public populaire doit pouvoir y trouver l'expression de ses aspirations et à partir de cette "reconnaissance", le film doit l'aider à comprendre sa situation. De ce point de vue, nos films ne sont pas des films d'auteur. Ils sont le fruit d'un travail collectif qui se poursuit d'un film à l'autre, d'une systématisation théorique, politique et esthétique vers un autre. Un film n'est pas quelque chose d'unique et d'absolu tombé du ciel comme un météore.

Henri Roanne: *Pour bien comprendre ces positions, il faut peut-être en revenir à la situation du cinéma en Belgique. Votre film intervient dans le contexte d'un cinéma qui, à de rares exceptions près, reste caractérisé par l'esthétisme, l'ésotérisme, le refoulement du réel et de l'histoire.*

Paul Paquay: C'est d'autant plus grave que cela a reçu une sorte de caution théorique. On y voit un "tempérament artistique", une "sensibilité créatrice" typiquement belges. On nous dit partagés entre le "goût fantastique" et le "goût du réel", ce "goût du réel" n'étant d'ailleurs qu'un goût pour la contemplation passéiste des choses. Il faut briser avec cela. Tout cela fait écran à la seule chose qui nous soit spécifique, à la réalité dans laquelle nous vivons. Nos sources sont là. Pas ailleurs.

Marian Handwerker: De surcroît, "l'intelligentsia" bruxelloise était, dans sa majorité, tournée vers Paris. Elle vivait

et jugeait des choses à travers un filtre parisien. Cela, j'imagine, pour se mettre à la hauteur des "événements historiques". Cette attitude a engendré une indifférence, une sorte de dénigrement hautain ou de mépris vis-à-vis des problèmes vécus par les masses populaires de notre pays. De ce fait, contrairement à ce qui s'est produit en Flandre, il y a eu fort peu de littérature qui prenne en charge notre réalité et en soit le reflet. C'est bien connu, un auteur belge d'expression française était reconnu, consacré par Paris. A cet égard, il n'était guère différent d'un auteur breton ou corse ou que sais-je. Aujourd'hui, le cinéma nous semble le meilleur moyen pour combler ce manque, pour être témoin. Pour nous, c'est un premier pas politique. La politique, ce n'est pas asséner aux gens des vérités toutes faites... Notre attitude, notre démarche est politique.

Henri Roanne: Dans votre film, il y a, en gros, deux personnages, deux situations. D'une part, un personnage très individualiste: le père, petit commerçant sans conscience politique et confronté à des problèmes nouveaux qu'il ne peut pas analyser. D'un autre côté, il y a son fils, lycéen, qui lui, est pris dans un mouvement collectif. Tout au long du film, il y a cette opposition et ce parallélisme.

Paul Paquay: Le petit commerçant vit de son travail. A ce titre, il fait partie des couches laborieuses. Il est de surcroît dans une situation de conflit avec des intérêts antagonistes puisqu'il est en passe d'être écrasé, éliminé par un supermarché, donc par le grand Capital, par la grande propriété. Par rapport à cela, bien sûr, il se révolte et sa révolte est juste. Mais il y a un deuxième pas qu'il n'arrive pas à faire parce qu'il vit aussi de la la petite propriété. Et la logique de la propriété est d'abord quantitative. Un petit propriétaire veut devenir un moyen propriétaire et un moyen propriétaire veut devenir un gros propriétaire. C'est le drame, l'impasse de la petite bourgeoisie traditionnelle. Elle ne peut pas accepter l'idée selon laquelle en défendant ce qu'elle est, ce qu'elle a, elle défend la logique du système qui l'écrase. Le père tourne en rond dans cette contradiction qui l'accule à une attitude individualiste. Le cercle ne peut être brisé que de l'extérieur. Il l'est par le fils. C'est lui qui apporte un début de réponse. Et il peut le faire parce qu'il n'est pas surdéterminé comme le père. Il n'a rien à défendre. Au départ, il ne veut rien devenir.

Marian Handwerker: Cela se reflète sur un autre plan, sur un plan esthétique. Le père vit sa situation comme un "destin", quelque chose dont il n'est pas maître. Et il réagit à cela de manière individuelle. Cela relève du "drame" ou de la "tragédie" où le "héros" est seul face à lui-même. Les bulldozers ne sont qu'un "deus ex machina" de type nouveau. Le père ne comprend pas qu'il est condamné par le développement des forces productives de la société capitaliste. La scène de la banque est un condensé de cette situation. Par contre, là où souffle le vent de la contestation, nous avons traité les choses de manière plus épique. Les jeunes sont inséparables du mouvement auquel ils participent et qui les porte. Ils ont compris qu'on ne fait rien seul, qu'il faut rejoindre et se lier au combat collectif. Dès lors, ce qu'il s'agit de montrer c'est ce mouvement qu'ils rejoignent et qui les définit.

Les formes, les partis-pris esthétiques sont inséparables des significations politiques qu'elles véhiculent et produisent.

Henri Roanne: Ce qui est important aussi, je crois, c'est que par-dessus une génération, il y a un rapprochement en-

tre le petit-fils et le grand-père. Le grand-père, ancien mineur, a participé à des luttes ouvrières. Puis il a vu ses enfants tenter d'échapper à la condition ouvrière en accédant à la petite bourgeoisie. Au-delà d'eux, il découvre dans son petit-fils un complice.

Paul Paquay: Oui. Cette complicité est d'abord anecdotique. Le grand-père raconte à Bernard des luttes, des grèves auxquelles il a participé. Bernard y découvre sans doute des raisons supplémentaires, même si elles ont une coloration sentimentale, de s'engager dans la lutte de masse des lycéens. Mais, plus profondément, par cette complicité, ils découvrent qu'ils ont les mêmes ennemis. C'est cela qui est important. Ces ennemis communs, sont aussi ceux du père. Mais le père est victime de son individualisme. La lutte de masse est quelque chose de contraire au statut de la petite propriété individuelle. C'est cela qui fonde sa solitude.

Par ailleurs, le grand-père, dans le champ du film, représente peut-être davantage l'absence de la classe ouvrière. Si cette absence est désignée, signifiée, cela devrait produire l'idée que rien de décisif ne se fait sans elle.

Marian Handwerker: Que voit-on dans le film? Le père et le fils représentent deux couches, deux fractions de la petite bourgeoisie.

Le père, issu de la classe ouvrière, devenu petit propriétaire est en voie de prolétarianisation. Sa boutique va être rasée. Une version antérieure du scénario menait cela jusqu'au bout puisqu'on y voyait le père, ruiné et résigné, devenir surveillant dans le supermarché qui l'avait évincé. Il devient le gardien de la propriété qui l'avait écrasé!

Cette évolution objective ne s'accompagne pas d'une transformation idéologique. Sur ce plan, le père est "bloqué" et c'est son fils qui prend le relais, qui devient, d'une certaine manière, la conscience juste de la situation du père.

La révolte des lycéens a des racines différentes, plus morales. Elle débouche plus facilement si pas sur l'action, au moins sur l'exigence révolutionnaire. Ils représentent une autre fraction de la petite bourgeoisie qui résiste de plus en plus, refuse son intégration au système capitaliste. Mais s'ils peuvent désigner des objectifs révolutionnaires, ils ne peuvent évidemment pas y atteindre seuls. La petite bourgeoisie n'a pas de perspective propre, autonome. Elle ne peut que rejoindre et se lier à la lutte de la classe ouvrière. De ce point de vue, c'est le grand-père qui représente l'avenir ou, tout au moins, qui en livre la clef.

Henri Roanne: Dans le film, au niveau des personnages, les problèmes qu'on considère en général comme des problèmes individuels, sont toujours liés à autre chose. Ils se rattachent à des problèmes plus généraux. Par exemple, l'opposition entre le père et le fils n'a pas seulement un caractère oedipien. Elle ne s'épuise pas sur un plan purement psychologique. Elle draine des significations sociales.

C'est vrai aussi au niveau des rapports de couple. Quelque chose d'autre passe, s'exprime à travers eux: un malaise, un refus des structures de vie qui existent.

Paul Paquay: Disons d'abord qu'il y a un parti pris de départ qui était d'utiliser une forme de récit assez classique. Le film peut se lire comme une chronique familiale. Cela permet au grand public de s'installer d'emblée dans quelque chose de familier. Il s'y retrouve. Il se reconnaît. A partir de là, il s'agit de déplacer les repères et les recours habituels, d'y glisser autre chose qui fasse craquer, qui ronge de l'intérieur cette structure, qui éclate à la fin au grand

jour. Aux gestes de chaque jour, aux questions de chacun, il faut donner une dimension politique.

Marian Handwerker: Par exemple, les rapports sentimentaux entre Bernard et Julie. Nous ne voulions pas les dévoyer dans le psychologisme. Dans un autre film, dans une autre catégorie de film, ils auraient pu se perdre dans les miasmes de leur psychisme et s'entre-déchirer. Non. Dès qu'on les aperçoit ensemble et qu'ils se parlent, ce qui parle à travers eux, c'est quelque chose de collectif, la voix de milliers d'autres jeunes. Quand ils se demandent s'ils doivent s'être fidèles, ils ne font pas que réfléchir une situation très particulière; ils posent un problème d'ordre général.

Henri Roanne: Je voulais vous poser une autre question. Je ne pense pas que ce soit un hasard si, pour tout ce qui est rattaché disons à la ligne de la boutique, les comédiens sont professionnels ou semi-professionnels. Les jeunes par ailleurs semblent avoir été choisis simplement pour ce qu'ils sont.

Marian Handwerker: Oui. C'est un des moyens qu'on s'est donné pour différencier les deux lignes dont on parlait tout à l'heure. Pour la première qui se déploie comme un "drame", il fallait des comédiens professionnels capables de composer. Il fallait jouer sur le côté maîtrisé, même un peu abstrait et dépouillé du jeu. Pour la seconde ligne, plus épique, il fallait prélever davantage sur la spontanéité; Un comédien professionnel aurait monopolisé l'écran, tout concentré autour de lui. Or, ce qu'il fallait montrer, c'est un mouvement, un "héros collectif" et pas un "héros individuel" avec un mouvement de masse servant de toile de fond.

Cela s'est d'ailleurs produit. Dans la séquence de l'occupation de l'école, le professeur de français est le seul comédien professionnel. Lâché au milieu des non-professionnels, il s'imposait par son jeu et renvoyait tous les autres au statut de figurants.

Henri Roanne: Il y a autre chose qu'il faudrait souligner. Il y a dans le cinéma belge, une sorte de cosmopolitisme qui va jusqu'à la façon de parler. La grande majorité des films véhiculent un français "bien parisien", un français international, de partout et de nulle part. Dans votre film, vous n'avez pas eu peur des accents, des patois, des dialectes.

Paul Paquay: Sur ce plan, il fallait éviter un danger qui aurait été d'exploiter gratuitement une veine folkloriste, régionaliste. Mais cela ne se répand pas au niveau du dialogue. Cela relève de ce qu'est le film globalement. Cela dit, l'émergence à l'écran d'un langage populaire est inséparable de quelque chose d'autre. Ce n'est qu'une partie d'un tout, de l'émergence à l'écran, de l'expression par le cinéma des problèmes, des aspirations des masses populaires. Le langage est partie intégrante de la réalité dont il faut rendre compte.

Par ailleurs, ce problème n'est pas propre à la Belgique. Il se développe un peu partout un mouvement de contestation vis-à-vis d'un français figé, académique, châtré et finalement répressif de l'expression spontanée des masses populaires. Je pense, quant à moi, que nous n'avons pas été aussi loin sur ce plan que nous l'aurions pu.

Marian Handwerker: Je crois aussi que si nous voulons inscrire notre pratique cinématographique dans une perspective révolutionnaire, cela a des implications au niveau de la forme, de l'expression culturelle en tant que telle, du langage. Si nous voulons que nos films soient la conscience

vivante d'un peuple, il faut puiser dans son fond culturel des formes qui lui sont propres et les intégrer de manière organique et dialectique à notre discours. Ce choix doit être bien sûr sélectif. Il ne faut pas que cela renforce la cohérence d'un clan ou d'un projet réactionnaire.

Paul Paquay: Cela relève d'un travail beaucoup plus large qui est de trouver des formes nouvelles qui répondent et soient adéquates à cette fonction nouvelle qu'il s'agit d'assigner au cinéma. Cette recherche ne doit pas être gratuite et s'épuiser en elle-même. Il faut lutter contre tous les formalismes. Ces formes nouvelles doivent à la fois exprimer les aspirations populaires dans leur richesse et leurs contradictions, alimenter, enrichir un projet révolutionnaire et produire les connaissances qu'exige sa réalisation.

Henri Roanne: Vous parlez souvent de vos perspectives. Cela dans la mesure où vous ne voyez pas du tout ce film comme un phénomène isolé, une "oeuvre d'art". Aussi parce que votre film aborde toute une série de sujets qui appellent un approfondissement. Votre démarche n'est valable que si ce film est une étape, un jalon, s'il vous conduit plus loin.

Marian Handwerker: C'est évident. Ce que nous voulons faire, ne se fait pas dans un film, ni dans trois, ni dans quatre. Cela ne peut pas être fait non plus par quelques-uns. Les perspectives que nous désignons ne peuvent être que celles d'un mouvement. De plus, pour faire ce que nous voulons faire, il faudra s'en donner les moyens. Un de ces moyens, ce sera, tôt ou tard, une certaine autonomie par rapport aux structures dominantes de production-distribution. Il y a une tendance évidente vers la monopolisation de la production cinématographique et de multiples pressions en faveur de productions cosmopolites. Et le tapage que l'on fait autour du super-8 ou du vidéo — le cinéma pour tous — n'est qu'une manoeuvre de diversion. Par rapport à cette tendance générale, une de nos tâches, peut-être notre tâche principale, c'est la conquête de notre autonomie. On a créé, il y a quelques mois, un appareil de distribution, un appareil de production et un organe théorique, une revue. Tout cela en est encore au stade embryonnaire sauf l'appareil de distribution qui a connu un grand succès parce qu'il répondait à un manque, à un besoin, à une demande. Reste à développer, à structurer son réseau.

Henri Roanne: Ce qui ne vous empêche pas d'utiliser un événement comme le festival de Cannes pour la diffusion du film?

Paul Paquay: Notre choix ne s'est pas fait maintenant face à l'échéance du festival. Il s'est fait quand nous avons choisi de faire ce film dans certaines structures. Nous n'aurions pas pu le faire autrement et ce choix était de plus fondé sur un accord, une suffisante convergence de vues entre le producteur et nous. Maintenant, face au festival, notre attitude est la suivante. Ce n'est pas dans un festival qu'un film se réalise. Un film se réalise devant un public; pour nous, devant un public populaire dont nous voulons refléter les problèmes et les aspirations. Le festival est intéressant pour nous dans la mesure où il nous donne une petite tribune, un porte-voix. Non pas sur un plan international, mais pour nous faire entendre ici où nous travaillons. Nous n'irons pas en tant qu'auteurs, mais au nom de ce mouvement qui naît et qu'il faut développer.

Henri Roanne: Par rapport à ces perspectives que vous

tracez, *La cage aux ours* est un peu un film-appel. Un film qui dit "Voilà dans quel sens il faut travailler."

Paul Paquay: Oui. *La cage aux ours* a un petit côté film-manifeste. Dans le contexte de la Belgique évidemment. Ailleurs, on en est déjà beaucoup plus loin. Maintenant, tout ce qu'on a dit, il faut le faire. Par exemple quand on dit: "il faut un cinéma qui exprime et réponde aux aspirations populaires", il faut aller à leur rencontre. Cela ne se fera pas en chambre par un scénariste isolé, aussi plein d'imagination soit-il. Cela ne peut se faire que si l'on est partie prenante, si on se lie concrètement aux luttes populaires. De plus, il faut organiser, structurer un contact direct avec le public que nous voulons toucher. Cela ne se fera jamais dans les grandes salles, dans le circuit commercial. Il faut inventer autre chose, un autre rapport entre le film et son public, entre ceux qui font les films et ceux qui les regardent et les critiquent. Mais si cette alternative se construit pour ce qui est de la diffusion, il faudra aussi produire autrement. D'une part parce que les structures actuelles de production ne pourront pas toujours assumer ce que nous voulons faire, c'est évident. Mais aussi parce qu'il faudra alimenter notre réseau de distribution. Si les deux ne se développent pas en même temps, s'ils ne sont pas liés de manière organique, ils finiront pas s'étrangler mutuellement. Une alternative de distribution implique et rend possible une alternative de production. Inversement, l'alternative de production alimente le nouveau réseau et lui permet de s'étendre. Les deux sont inséparables. C'est un problème-clef, pas seulement en Belgique mais un peu partout dans le monde pour ceux qui se réclament de ce qu'on a appelé le "troisième cinéma".

Henri Roanne: Par rapport à ce problème, est-ce que la situation vous paraît spécifique en Belgique. Est-ce qu'un certain nombre de conditions vous semblent réunies aujourd'hui alors qu'elles ne l'étaient vraisemblablement pas il y a quelques années?

Marian Handwerker: Il n'y avait pas d'industrie cinématographique en Belgique. Des pays pauvres produisaient plus de vingt films par an. Et la Belgique, pays riche, ne produisait pratiquement rien. Les pouvoirs publics, les ministères, ont voulu à tout prix, pour des raisons de prestige, doter la Belgique d'un "cinéma national". Bon, mais cela ne se fait pas du jour au lendemain comme une usine, clefs sur la porte. Il fallait en passer, si tu veux, par une période d'accumulation de moyens, je serais tenté de dire "d'accumulation de cadres". Ça s'appelle la recherche des talents. Dans ce contexte, ils devaient donner à pas mal de gens l'occasion de faire un film. D'où le libéralisme relatif des pouvoirs publics et la semi-liberté dans laquelle nous pouvons travailler pour l'instant. Cela nous permet de produire notre propre accumulation d'expérience, de réflexion, de moyens et surtout de personnes, d'énergie vivante. □

Cinéma belge

Ces propos d'André Delvaux ont été recueillis par Guy Hennebelle et ont paru dans la revue *Ecran 73*, du mois de novembre 1973.

Avant 1963-66, on ne pouvait guère parler d'un cinéma de long métrage en Belgique. Seuls, de temps en temps, des courts métrages abordaient, directement ou indirectement, des thèmes sociaux, mais ces films ne parvenaient pas à sortir des ciné-clubs. Ce sont les limites de ce circuit qui ont incité (c'est mon opinion) les cinéastes à aborder le long métrage afin d'avoir accès à une audience plus large.

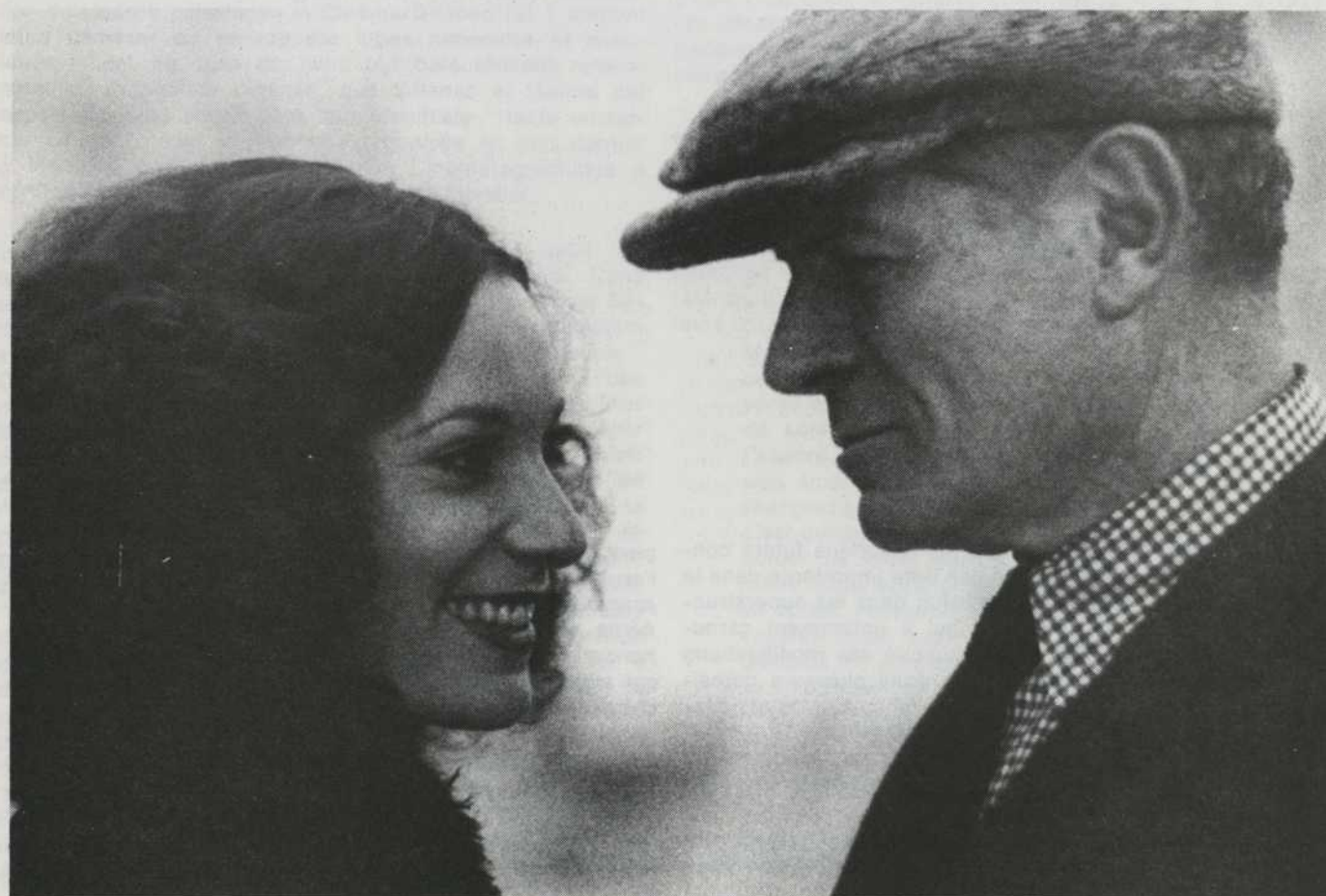
On peut dire, je crois, qu'avant 1965 la plupart des longs métrages belges ont été des échecs ou de semi-échecs, si l'on met à part le cinéma folklorisant de Gaston Schoukens qui ne s'adressait, en fait qu'à un public étroitement limité au contexte belge. Schoukens (1901-1961) est rigoureusement inconnu ailleurs. En résumé donc, tous ceux qui, en Belgique, se sont lancés dans le long métrage, se sont heurtés au mur de la distribution. Il est à noter que ces échecs répétés n'étaient pas toujours dus à un manque de qualité (plusieurs de ces longs métrages abordaient des questions sociales: ainsi *Le banquet des fraudeurs* d'Henri Storck essayait de décrire une réalité multilinguistique et multinationale en recourant au schéma traditionnel du film de fiction et c'est son échec au plan de la distribution qui a empêché Storck de tourner d'autres films de ce genre).

Il y a eu d'autres longs métrages encore, mais de pure fiction cette fois, basés sur des oeuvres littéraires flamandes ou francophones dont il serait trop long de faire le bilan ici.

En 1965, alors il s'est produit chez nous une petite révolution: la scission linguistique en ministères flamand et francophone qui a créé une certaine forme d'émulation entre leurs services de cinéma respectifs. Je peux ajouter que le succès de *L'homme au crane rasé* à l'étranger a constitué également un facteur positif. Il s'est agi alors de passer d'un phénomène individuel à un phénomène collectif. On a commencé à aider la production de longs métrages.

Pendant longtemps, les longs métrages belges n'ont pas eu pour ambition première d'aborder des sujets sociaux. C'étaient plutôt des oeuvres de fiction qui s'inséraient, consciemment ou inconsciemment, dans un système qu'ils ne mettaient aucunement en cause. Cela est dû au fait que le sous-développement cinématographique de la Belgique n'a permis aux cinéastes de tourner des longs métrages qu'à partir, comme je le disais, de 1965. Ces cinéastes, au lieu, comme c'est le cas ailleurs, de se faire la main avec des courts métrages pendant une période de formation d'un an ou deux, s'étaient éternisés à cette étape pendant une dizaine d'années au moins. Ils avaient, certes, l'ambition de tourner des longs métrages, mais ils n'y parvenaient pas. De là vient que plusieurs cinéastes belges, flamands ou francophones (ainsi Lucien Deroisy qui est mort l'an dernier) ne sont parvenus au stade du long métrage qu'à l'âge de cinquante ans. Tout s'est passé comme si une génération qui aurait eu entre 25 et 50 ans n'était pas apparue: elle n'existe pas! Si vous voulez, il manque une tranche d'âge et son absence se fait cruellement sentir.

FRANCE



"Valpariso, Valpariso" de Pascal Aubier

un apport positif de mai 68

LE CINÉMA MILITANT FRANÇAIS

guy hennebelle

On peut tenir pour acquis que les historiens futurs considéreront l'année 1968 comme une date importante dans le cours du cinéma français. L'explosion dans les superstructures idéologiques et artistiques qui a notamment caractérisé "le mouvement de Mai" a suscité des modifications inégalement sensibles mais réelles dans plusieurs domaines de l'art qui nous concerne ici: le cinéma. (J'avais analysé l'une d'entre elles dans *Cinéma/Québec* (1): l'*ultra-gauchisme intellectuel* qui s'est manifesté principalement du "telquélisme" littéraire est fort heureusement presque totalement résorbé aujourd'hui.)

Au sein de la production de films des modifications sont également intervenues: on assiste en particulier à une sorte d'éclatement politique du cinéma français en tendance

plus distinctes que durant les 23 années antérieures. Si l'on peut se réjouir d'une certaine remontée du *cinéma progressiste* et de l'apparition - encore timide - d'un *cinéma révolutionnaire*, il faut par contre déplorer - et dénoncer - le surgissement d'une *veine poujado-fascisante* qui comprend des films comme *Lacombe Lucien* ou *Les chinois à Paris*, elle-même nuancée d'une variante dite "*chagrino-pitoyable*" par référence au film de Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié* et qui comprend aussi *Français, si vous sachiez* par exemple. Le fait est qu'une inspiration franchement droitière a fait son apparition dans le cinéma français: en témoigne parmi d'autres prototypes un film comme *Le complot* de René Gainville qui s'efforce de réconcilier la faction colonialiste et la fraction néoco-

lonialiste de la bourgeoisie française, de la même façon que d'autres titres, cités à l'instant, s'essayaient à reconquérir le pétainisme et gaullisme en déconsidérant la Résistance anti-nazie.

Mon propos n'est pas ici d'analyser dans les détails les nouvelles tendances du cinéma français mais d'attirer l'attention sur le phénomène qui est assurément le plus positif dans notre septième art depuis six années: l'admirable éclosion du *cinéma militant*. Constatant qu'il n'était pas possible de tourner les films qui leur tenaient à cœur dans le cadre du système de production-distribution commercial, des cinéastes, débutants ou confirmés, professionnels ou non-professionnels, ont entrepris de réaliser ces films en dehors d'un circuit si peu hospitalier. Selon certaines estimations, ce secteur parallèle, qu'on appelle généralement "*cinéma militant*" aurait vu se réaliser depuis 1968 entre deux cents et quatre cents films de tout métrage. C'est dire son importance.

Une longue tradition historique

Cette forme de cinéma n'est pas inédite dans l'histoire du cinéma mondial: elle remonte aux expériences d'Alexandre Medvedkine en Union Soviétique telles que Chris Marker les a décrites dans son remarquable court-métrage *Le train en marche*. Elle a été illustrée à différentes périodes des quatre-vingt dernières années par les films de cinéastes comme Joris Ivens qui ont mis leur talent au service des luttes anti-impérialistes en Asie, en Afrique et en Amérique latine. Elle est illustrée enfin par les collectifs de cinéma militant qui en Amérique du nord, en Europe de l'ouest ou dans le tiers-monde (cf par exemple l'Association du cinéma palestinien in *Cinéma/Québec* (2)) mettent leurs caméras au service des luttes nationales et populaires. C'est ce type de films qui caractérisent notamment ce "*troisième cinéma*" que Solanas et Getino ont appelé de leurs vœux dans leur Manifeste "*Hacia un tercer cinema*", dont la rencontre organisée en juin dernier à Montréal par le Comité d'Action Cinématographique a confirmé la réalité et l'existence au niveau mondial.

En France le phénomène du cinéma militant avait fait quelques timides apparitions à plusieurs reprises. Dans son *Histoire générale du cinéma mondial* (3), Georges Sadoul rapporte qu'en 1913 s'était constituée une association appelée de façon bien significative "*Le cinéma du peuple*". Ce groupe qu'on peut considérer comme l'ancêtre des collectifs actuels proclamait dans son Manifeste: "*Le prolétariat aura son cinéma à lui pour apprendre et propager son idéal*". Il tourna des films comme *L'hiver, plaisir des riches, souffrances des pauvres* et *Les misères de l'aiguille*. Il eut même l'intention de tourner un film sur la commune de Paris et un autre sur le bagne colonial de Biribi en Tunisie. En 1928, ainsi que Jean Lods l'a confié à Robert Grelier (4), fut fondée dans un esprit analogue "*L'Association des amis de Spartacus*", l'un des premiers ciné-clubs du monde par l'entremise duquel un groupe d'intellectuels proches du parti communiste visaient à diffuser au sein des masses un cinéma révolutionnaire et populaire (il eut plusieurs milliers d'adhérents avant d'être interdit par la police de ce préfet Chiappe que Bunuel stigmatisa dans *Le journal d'une femme de chambre*). En 1936, lors du Front Populaire, le PCF fit tourner par Jean Renoir (qui le renie aujourd'hui...) un film de propagande intéressant bien que parfois naïf ou sommaire *La vie est à nous*. C'est à cette époque également que le même

Renoir tourna *La Marseillaise* grâce à une souscription lancée par la CGT. Après 1945, des cinéastes progressistes ou communistes tournèrent quelques films chaque année, le plus souvent des courts métrages pour illustrer tel ou tel aspect des luttes populaires ou anti-colonialistes. Citons par exemple *Vivent les dockers* de Robert Ménégos et René Vautier qui exaltait le refus de débardeurs bretons de charger un bateau de munitions destinées au Corps Expéditionnaire français en Indochine, plusieurs films du même Vautier contre la répression dans les colonies: *Afrique 50* et *Algérie en flammes* ou encore *Sucre amer* de Yann Le Masson qui démasque les élections truquées grâce auxquelles Michel Debré se fait élire député de la Réunion: quelques dizaines de titres au total de la Libération à 1968.

Les groupes principaux

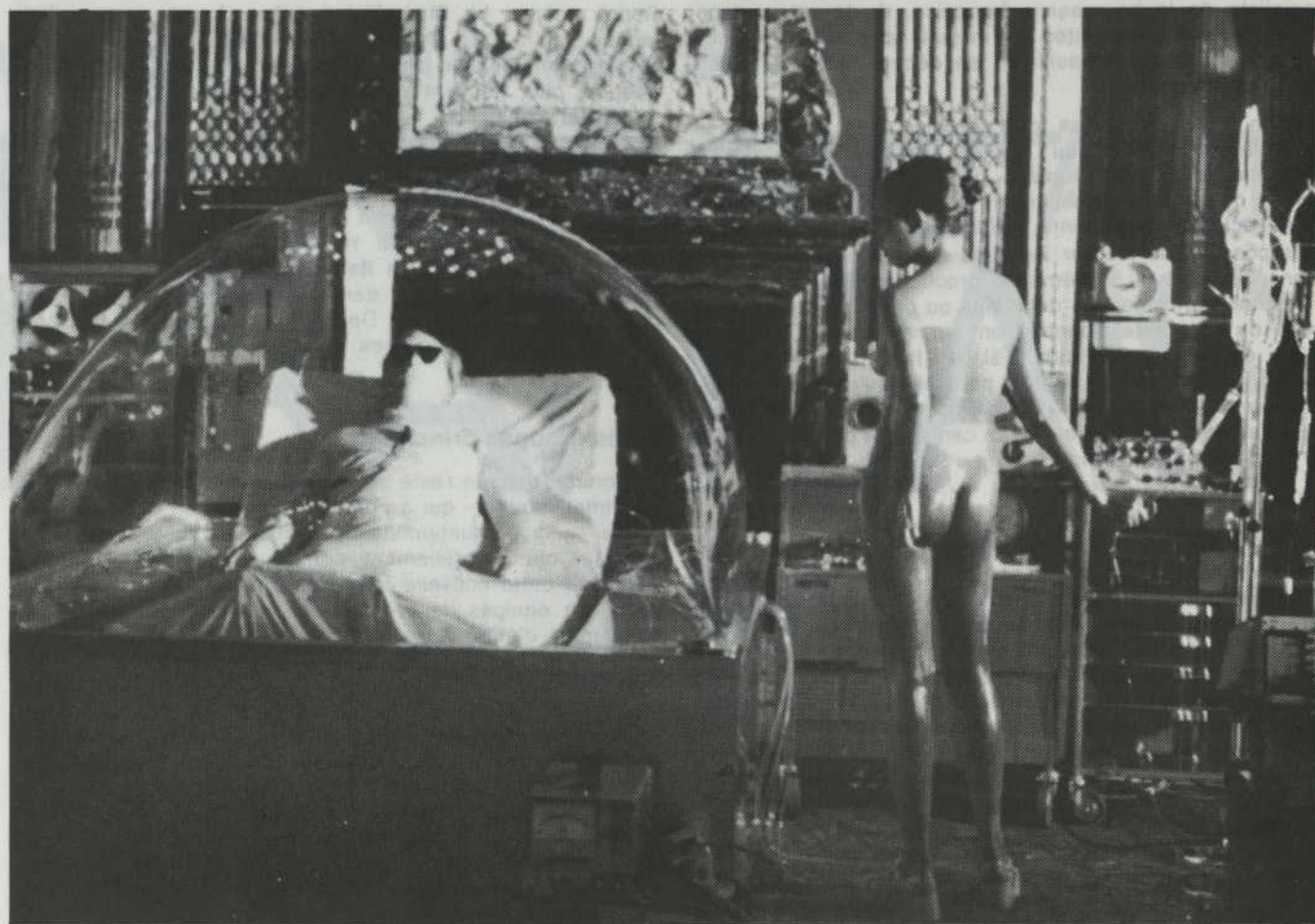
Comme dans le reste du monde, c'est l'année 1968 - approximativement - qui a cependant donné un coup de fouet décisif à la production de films militants. Les événements de Mai ont naturellement contribué considérablement à l'élan de cette nouvelle forme de cinéma. A cette date dix à quinze équipes de tournages s'étaient constituées mais la plupart d'entre elles se sont dissoutes l'année suivante. Aujourd'hui encore le spontanéisme reste l'ennemi interne le plus dangereux du cinéma militant: son risque permanent étant de ne susciter que des feux de paille sans lendemain. Restent toutefois de l'activité de ces groupes éphémères plusieurs dizaines de titres (dont *La reprise du travail aux usines Wonder* ou encore *Oser lutter, oser vaincre*, un long métrage de deux heures, qui s'attachent tous deux à montrer comment le P.C.F. et le CGT ont désamorcé et trahi le mouvement) et une somme d'expériences qui ont pu, dans une mesure variable, être mises à profit par la suite.

Actuellement les groupes de production-diffusion militante qui ont l'existence la plus stable sont au nombre de quatre, ou de cinq.

1- Le plus ancien d'entre eux est SLON (Service de lancement des oeuvres nouvelles) qui s'est récemment enrichi d'une sorte de filiale SKRA (Image, Son, Kinéscope, Recherches Audio-Visuelles, mais ce nom fait aussi et surtout référence au journal de Lénine "*L'Étincelle*"). Ses animateurs ont retracé sa genèse comme suit (5):

Mais 1968 nous a certainement donné un coup d'accélérateur important mais notre collectif est né en vérité en 1967. De deux expériences: d'une part celle de Loin du Vietnam d'autre part celle d'A bientôt, j'espère. Loin du Vietnam était un film contre l'agression américaine en Indochine, composé de plusieurs sketches signés de metteurs en scène connus. Au total, c'est quelque 150 techniciens qui ont uni leurs efforts autour de cette entreprise. Il s'agissait d'une première expérience pilote. Mais à notre avis elle a été un échec. Pourquoi? Parce que la "bonne volonté" recouvrait aussi souvent une "mauvaise conscience". Certains ont participé à cette entreprise comme pour se dédouaner, mais sans remettre en question leur mode de travail et le genre de films qu'ils faisaient dans le système de production-distribution. Le film a été marqué, sauf exceptions pour l'un ou l'autre sketch, par la confusion, la suffisance, la prépondérance des points de vue individuels.

C'est surtout la seconde expérience effectuée, elle, en 1968, qui s'est révélée décisive pour la création



"France, Société anonyme" d'Alain Corneau

de SLON: la réalisation du court-métrage **A bientôt, j'espère**. A cette date, il y eut une grande grève à la Rhodiaceta (usine de Besançon contrôlée par le trust Rhône-Poulenc, qui emploie trois mille ouvriers). Plusieurs cinéastes se sont rendus sur place et ont participé à l'action des ouvriers. Ils ont senti qu'il existait une très forte demande de films sur les luttes ouvrières. Soit dit au passage, c'était l'une des premières fois depuis 1945 que des cinéastes se rendaient dans une usine pour mettre le cinéma au service des ouvriers. Il y avait notamment Chris Marker, Mario Maret et Jean-Luc Godard. On peut dire dans une certaine mesure que leur expérience a débouché sur la création de trois collectifs différents: SLON pour Chris Marker, DYNADIA (aujourd'hui UNICITE) pour Mario Maret et le groupe Dziga-Vertov pour Godard...

Cependant, quand **A bientôt, j'espère** a été terminé, les ouvriers tout en jugeant cette réalisation positive, ont estimé que le résultat n'était pas entièrement satisfaisant que le regard restait encore très extérieur à la classe ouvrière, qu'on y décelait une vision ethnographique. C'est alors que SLON a suscité la création de collectifs ouvriers de cinéma dans la région. En hommage au cinéaste soviétique qui avait été dans une large mesure le pionnier de cette forme de pratique cinématographique, l'un des groupes s'est appelé "Groupe Medvedkine". Il a tourné **Classe de lutte** dans lequel il s'est efforcé de rendre compte

de l'intérieur des difficultés du militantisme quotidien au sein du prolétariat.

Quelle est l'orientation politique de SLON/ISKARA? Chris Marker l'avait en 1970 définie par les trois attitudes suivantes: lutte contre le capitalisme, lutte contre l'impérialisme et lutte contre le monopole de l'information par la bourgeoisie. Il semble aujourd'hui que plusieurs courants coexistent en son sein et qu'un glissement se dessine progressivement de la gauche traditionnelle à l'extrême-gauche anti-révisionniste. L'action de SLON/ISKARA est, en tout état de cause, l'une des plus positives du cinéma militant français ainsi qu'en témoigne d'ailleurs une réputation internationale méritée.

2 - Autre groupe important: **NICITE** qui exprime les points de vue du parti communiste français dont il dépend. Alors qu'il s'appelait encore DYNADIA, il avait ainsi défini ses positions(6):

"Nous sommes un groupe de travail formé de gens d'image et de son qui s'est formé peu après les grandes grèves de mai-juin 1968. Le collectif compte beaucoup de communistes (mais pas exclusivement): son objectif fondamental est de servir, par ses moyens propres, la propagande du parti communiste. En mai 68, certains d'entre nous travaillaient au sein de la commission de diffusion des Etats-Généralux du cinéma: cette commission organisait et assurait notamment des projections de films pour les grévistes qui

occupaient les usines. Après mai, de nombreux cinéastes ont eu pour but la réalisation de films dits "militants". Parfois leur activité avait d'ailleurs débuté avant 1968. Parmi nous certains avaient collaboré à des films comme *Loin du Vietnam* ou *A bientôt, j'espère*. Après mai, notre préoccupation principale a été un besoin de clarté politique, face à l'extrême confusion qui régnait dans nos milieux. Nous sommes avant tout des militants. Une certaine conception du cinéma "de gauche" nous semblait dépassée. Nous étions convaincus de la nécessité de films ou d'autres produits audio-visuels axés sur les positions et propositions, bref sur la politique de notre Parti. C'est dans ce but que nous avons créé DYNADIA".

3- Troisième groupe à la raison sociale affirmée: LE CREPAC-SCOPCOLOR qui présente la particularité d'avoir été formé par des journalistes licenciés de la télévision française (ORTF) à la suite des positions avancées qu'ils avaient prises, notamment en mai 1968. Fondé par Roger Louis, il est financé par la plupart des partis et syndicats de la gauche traditionnelle. Son optique semble donc être plus réformiste que révolutionnaire. On doit au CREPAC-SCOPCOLOR la production thèmes sociaux et politiques et réunis dans un cycle intitulé **Certifié exact**. L'un de ces films est le remarquable *Etranges étrangers* sur la question de l'immigration des travailleurs maghrébins et portugais en France.

4 - Un quatrième est apparu plus récemment qui se propose explicitement de constituer un pôle de création cinématographique à la gauche des trois précités: CINE-LUTTES. Il définit ainsi ses positions et ses objectifs ainsi que sa genèse:

"Notre groupe s'est formé autour de la lutte de mars-avril 1973 afin de se servir du cinéma pour chanter le mouvement de la jeunesse. Ce projet de départ était simple, puisqu'il s'agissait de filmer ce qui se passait. Il réunissait une dizaine d'étudiants de diverses écoles de cinéma et deux cinéastes professionnels. Aussi nombreux, nous nous sommes éparpillés et, avec un projet si peu précisé, nous avons vu peu à peu (au fur et à mesure que le film avançait) naître des divergences telles que le groupe s'est amené de jour en jour, pour devenir une petite équipe de quelques personnes au moment du montage. De cette expérience sur ce film intitulé *Chaud, chaud, chaud* nous avons tiré le bilan suivant: 1) Tout projet de film est un projet politique dont il convient de discuter profondément et politiquement dans son fond comme dans sa forme pour constituer un groupe de travail. 2) Un groupe de travail n'est pas une somme d'individus fournissant tous un travail identique. Il faut distribuer des tâches précises se donner des responsabilités et même nommer un centralisateur, un responsable de projet, critiquable par le groupe entier ou par tout membre du groupe.

Avant même d'avoir formulé ces réflexions, Ciné-Luttes s'est retrouvé devant le projet de faire un film avec des travailleurs immigrés en lutte contre la circulaire dite Fontanet-Marcellin. *Jusqu'au bout*: c'est dans la pratique concrète de cette production que nous avons plus ou moins corrigé nos erreurs. Ciné-Luttes s'est donc à proprement parler, créé à partir de ces deux expériences: *Chaud, chaud, chaud* et

Jusqu'au bout. Nous pensons que seule une pratique commune et un travail relativement prolongé de production et de diffusion, accompagné d'un travail politique réel au sein de la lutte de classes, peut unifier un groupe de cinéastes (...). Ce qui nous oriente aussi, c'est la diffusion: comment nos productions sont-elles reçues? Nous nous basons sur les bilans de diffusion que nous réclamons de ceux qui louent nos films. Ce travail, en l'absence de parti révolutionnaire, nous ne pouvons l'effectuer seuls: cela demande un rassemblement des travailleurs culturels. Par ailleurs nous ne devons pas hésiter en jouant sur les contradictions du système capitaliste à utiliser les circuits bourgeois pour diffuser les films militants. Cependant notre cinéma se situe en dehors du cinéma commercial. Il se situe aussi en dehors de la légalité bourgeoise: nos films n'ont pas de visa de censure et sont donc saisissables par la police à tout moment..."

5 - Outre SLON/ISKRA, Unicité, le CREPAC-SCOPCOLOR et Ciné-Luttes, il existe encore d'autres groupes militants en France. Parmi ceux qui font à la fois de la production et de la diffusion (comme les quatre précités), il faut mentionner l'APIC (initialement Agence de presse par l'image et le cinéma) qui s'est spécialisé dans le film en Super 8 et son équivalent breton TORR E BENN (en français: "Casse-lui la tête"). On leur doit plusieurs films assez remarquables dans ce petit format notamment *Mohamed Diab: pourquoi et comment on tue un travailleur immigré* et *Guern* ou encore *La vie dans un collège technique*. On note encore l'existence d'un groupe trotskyste **CINEMA ROUGE** qui a réalisé un court métrage d'une efficacité d'écriture assez peu commune dans l'actuel cinéma militant français *Le charme discret de la démocratie bourgeoise*. Il n'est pas possible ici de recenser tous les groupes existants. On pourrait citer encore le GROUPE CINEMA DE VINCENNES dans lequel ont notamment été réalisés les films de Serge Le Péron (*Soyons tout* et *Attention aux provocateurs*) et de Guy Chapouillé (*La guerre du lait* et *Des dettes pour salaires*) mais ce groupe est assez proche, pratiquement et politiquement, de Ciné-Luttes.

6- Deux phénomènes doivent cependant encore être soulignés: les groupes Vidéo: bien que la France soit loin, très loin d'être aussi développée sur ce plan sur le Québec (nous n'avons pas l'équivalent, hélas, du Vidéographe!) et l'Amérique du nord en général, une dizaine de groupes vidéo ont cependant fait leur apparition dont plusieurs sont très dynamiques: VIDEO OUT, VIDEO OO, LES CENT FLEURS dont certaines bandes sont excellentes.

- Les groupes régionaux: outre TORR E BENN, déjà mentionné, d'autres groupes s'attachent à rendre compte de la reconnaissance culturelle, voire politique, des régions d'une France qui a trop longtemps été caractérisée par un centralisme parisien abusif et où les langues et cultures régionales ont été généralement étouffées. Après avoir dénoncé le colonialisme extérieur de la France, le Breton René Vautier (qui au départ avait travaillé avec SLON) a créé l'UPCB (Unité de Production Cinéma Bretagne) pour dénoncer ce qu'il appelle "le colonialisme intérieur". D'autres groupes moins structurés que le sien pour le moment existent aussi en Occitanie, en Corse, au pays basque et ailleurs. Ils peuvent contribuer efficacement à faire éclater le parisiisme du cinéma français et redonner un sens à cette culture populaire que beaucoup déclarent rechercher et vouloir développer contre la culture bourgeoise officielle.

L'expérience d'"Histoires d'A"

Dans le cadre de cette étude sur le cinéma militant, une expérience originale ne peut pas être oubliée: celle de Charles Belmont et Marielle Issartel avec leur long métrage **Histoires d'A** consacré au problème de l'avortement (toujours interdit et réprimé en France). Expérience originale car elle se situe à mi-chemin ou au carrefour entre le cinéma politique conçu dans le cadre commercial et le cinéma militant conçu en dehors. Inspiré par le mouvement pour la libération de l'avortement et de la contraception (MLAC), ce film tourné avec un budget assez faible (\$30,000.00) selon une démarche proche de celle des cinéastes militants par des cinéastes professionnels (9), avait été prévu pour sortir en salles commerciales normales. Quand la censure refusa de délivrer son visa "à une œuvre qui contrevient à la loi", dans l'histoire du cinéma français. On estime à environ 150.000 les spectateurs français qui ont vu **Histoires d'A**. Quelques copies ont été saisies, ici et là, par la police. Des commandos d'extrême-droite ont agressé certains jours les spectateurs mais au total, forts du mouvement de masse sur lequel ils se sont appuyés et grâce à la technique employée, les auteurs ont réussi à bafouer la légalité du cinéma bourgeois en imposant dans les faits la projection d'un film interdit. Certes, tous les films militants ne peuvent pas prétendre à une telle audience à partir de n'importe quels sujets mais cette expérience a ouvert des perspectives nouvelles à un cinéma français trop souvent timoré.

Diffusion, contenu et style

Trois questions appellent encore une réponse au terme de cet article:

1 - Quel est le réseau de diffusion des films militants?

Il est principalement assuré par des groupes aux allégeances ou aux motivations politiques variées mais qui se réclament de la gauche ou de l'extrême-gauche et qui choisissent par exemple l'infrastructure des maisons de jeunes, des foyers de travailleurs, des théâtres de la banlieue parisienne, des maisons de la culture, de certains ciné-clubs renouvelés. Les films militants sont aussi fréquemment diffusés à l'occasion de meetings, de grèves, de manifestations diverses, de fêtes de partis, etc. Dans certains cas, encore peu nombreux, il a été possible de faire sortir certains films dans des salles commerciales, mais presque toujours dans des villes universitaires (surtout au Quartier Latin à Paris mais aussi dans des cinémas fréquentés par des travailleurs immigrés toujours très intéressés par les produits de leur culture originelle dont ils sont frustrés). Le **Groupe MK 2** (voir **Cinéma Québec** (10)), qu'anime Marin Karmitz, a entrepris de constituer un début de réseau politique dans le circuit commercial en programmant certaines salles (les "14 juillet" à Paris) et en essayant (difficilement) de susciter un regroupement des exploitants indépendants (devenus très peu nombreux, hélas). Il est difficile de prévoir comment évoluera en France le circuit de diffusion du cinéma militant. Le fait est en tous cas que depuis plusieurs années existe une demande très forte de films susceptibles d'être utilisés dans le contexte de la lutte des classes.

2 - Quel est le contenu des films militants?

Ils abordent les sujets les plus variés: manifestations, résistance des travailleurs immigrés, luttes ouvrières, paysannes, lycéennes, étudiantes, féminines, régionales, anti-impérialistes. On peut dire qu'il ne se passe plus guère de grèves

PHYSIONOMIE D'UNE INDUSTRIE

Ce texte qui fait le point sur la situation de l'industrie cinématographique française est extrait du dossier "Cinéma nationaux" distribué lors des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma qui eurent lieu à Montréal en juin dernier. Ce texte a été rédigé par Jean-Patrick Lebel.

Depuis vingt ans, la production française de films de long-métrage oscille entre 120 et 160 films par an (chiffres incluant les coproductions, principalement avec l'Italie). L'industrie du cinéma français est divisée selon les trois secteurs traditionnels: production, distribution, exploitation (salles). Elle est entièrement privée depuis que le seul circuit public, l'Union Générale Cinématographique (U.G.C.) a été recédé au secteur privé.

Il existe un organisme de tutelle, le Centre National de la Cinématographie (C.N.C.), qui dépend du ministère des Affaires Culturelles, qui veille à l'application des dispositions réglementant l'industrie du cinéma, gère le Fonds de soutien à l'industrie cinématographique et joue un rôle régulateur.

Le Fonds de soutien est un compte spécial du Trésor, alimenté par une taxe parafiscale sur le prix des places de cinéma (sur la recette aux guichets des salles), qui sert à reventiler une partie des recettes dans les différents secteurs de l'industrie cinématographique dans le but d'aider au développement de l'industrie nationale, notamment de la production nationale. C'était du moins sa vocation initiale lorsqu'il fut créé en 1948.

La production est relativement indépendante et peu concentrée, bien que contrôlée majoritairement (par le biais du financement) par le secteur de la distribution.

Le secteur distribution est fortement concentré: Major companies américaines et deux ou trois grandes sociétés françaises (dont le groupe Pathé/Gaumont et le groupe CFDC/UGC et ses satellites). Le secteur exploitation est également fortement concentré: Major companies américaines + Pathé/Gaumont et le groupe UGC. Les salles indépendantes qui sub-

sans qu'elle soit filmée par un groupe militant en 16, en Super 8 ou en vidéo. D'une façon générale, le cinéma militant rend compte du combat de tous les secteurs de la société française qui sont agressés par le capitalisme: en témoigne une thématique éminemment variée. La comparaison avec elle du cinéma commercial "officiel" qui continue, comme l'a écrit Jean-Louis Bory dans *Questions au cinéma* à "dresser la comptabilité des crises conjugales" est confondante. Ainsi se vérifie l'assertion selon laquelle l'inspiration des cinéastes français qui travaillent dans le système de production-distribution est, de facto, soumise à une considérable censure économique qui vise à les détourner de la réalité sociale et économique.

3 - Quel est le style des films militants?

Au terme d'une expérience de six années, c'est dans l'esthétique que réside sans doute le point faible de ce "nouveau cinéma français". Sans doute convient-il de commencer par distinguer *qualité technique* et *efficacité esthétique*: en effet la pauvreté des budgets (on tourne des longs métrages avec quelques dizaines de milliers de nouveaux francs) n'est pas sans avoir des conséquences sur la facture des films. Néanmoins se pose également un grand problème au niveau esthétique proprement dit. L'austérité qui caractérise nombre des films résulte sans doute en partie de l'aberrante réaction janséniste qui a été provoquée par un refus mal compris des mécanismes de représentation hâtivement assimilés aux excès hollywoodiens. Godard et son soi-disant Groupe Dziga Vertov ont vraisemblablement sévi là aussi. Mais le caractère rebutant de certains films a d'autres raisons, plus profondes: notamment une volonté de didactisme trop élémentaire alliée non sans paradoxe à un recours sans frein à un cinéma direct qui n'était pas corrigé par le montage sous prétexte qu'il fallait "donner la parole au peuple". Enfin la difficulté ou l'impossibilité de situer les films dans la perspective d'une ligne politique dont on affirmait pourtant (sauf exceptions) l'urgence et la nécessité. La fragmentation de l'extrême-gauche française fait que nombre de films piétinent au seul niveau de la dénonciation ou se jettent à corps perdu dans la fuite en avant d'un spontanéisme irréflecti ou encore s'affadissent dans l'illustration d'un humanisme tartiné d'écologisme.

Au service du prolétariat

L'ascétisme formel des films militants français actuels n'est pas un problème nouveau dans l'histoire du septième art. Medvedkine en son temps constatait déjà: "*Quelquefois le côté noir, âpre de nos films m'inquiétait*"; aussi préconisait-il le tournage de comédies satiriques et le recours à des formes d'expression réellement populaires. Cette recherche est celle qui préoccupe le plus les groupes de cinéma militant depuis quelques mois. Plusieurs réunions d'échanges et de discussions se sont déroulées cette année à Paris auxquelles ont participé des cinéastes d'expérience comme René Allio afin de dégager de la vision systématique d'une série de films considérés comme particulièrement représentatifs certaines conclusions, voire certaines règles. Il semble par exemple qu'on soit tombé d'accord sur la nécessité d'éliminer les "noirs" dans le cours des films car ce procédé loin de permettre une meilleure audition de la bande sonore (motif souvent avancé) irrite en général les spectateurs qui le trouvent, non sans raison, anti-cinématographique. Des leçons ont également été tirées des expériences du groupe italien "Le théâtre de la Commune" qu'anime Dario Fo qui récuse "le langage avant-gardiste" au profit d'un "langage réellement populaire". Commentant cette expérience, Serge Le Péron écrivait dans *Ecran 74* (11):

sistent étant contrôlées par les "grands", par le truchement de la programmation.

Il existe un circuit spécialisé, relativement indépendant, le circuit "Art et Essai" (cf. réponses au questionnaire). Cependant, une partie de ce circuit est contrôlée par les monopoles de l'exploitation (accord UGC/Pathé) qui ont, à côté de leurs circuits traditionnels, leurs propres salles "Art et Essai".

La France a le triste privilège de posséder une institution particulièrement anachronique: la Commission de Contrôle cinématographique, qui est en fait une commission de censure.

La situation du cinéma français se caractérise essentiellement par un état de crise qui se fait plus ou moins ressentir, mais qui se manifeste d'une manière permanente depuis une vingtaine d'années. La période dite de la "Nouvelle Vague" n'ayant été qu'un feu de paille qui a servi à masquer cet état de choses beaucoup plus qu'à le résoudre.

Cet état de crise tient à une double raison; d'abord, une crise conjoncturelle liée à la baisse de fréquentation des salles de cinéma, phénomène constaté dans de nombreux pays occidentaux et dont les causes ont déjà été longuement analysées (apparition TV, développement d'autres formes de loisirs, baisse du pouvoir d'achat des couches populaires etc...); ensuite, la réponse capitaliste qui a été donnée à cette crise par les industriels du cinéma, réponse qui a eu des effets inhibants et sclérosants sur le cinéma français.

En ce qui concerne la "désaffection" du public. De 1958 à 1968 en France, comparée aussi bien à la consommation totale des français, qu'à la consommation globale de loisirs et spectacles, la consommation en matière de cinéma est celle qui a augmenté le moins en volume et en valeur, mais celle qui a augmenté le plus au niveau du prix. Sur la base de l'indice 100 en 1958:

	Volume	Valeur	Prix
Cinéma	57,5	128	230
Consommation générale	161,5	222,2	137,5
Spectacles (ensemble)	129,2	201,3	155

On voit déjà ici le type de réponse donnée à la crise, puisque la seule solution trouvée a été d'**augmenter le prix des places** pour compenser la baisse de fréquentation et maintenir le niveau des recettes.

La réaction des industriels du cinéma face à la crise s'est concrétisée en un certain nombre de traits caractéristiques, tous déterminés par la logique capitaliste.

- Concentration. D'abord dans la distribution, puis dans l'exploitation et la production.
- Création de sociétés intégrées dominant les trois secteurs de l'industrie.
- Politique de l'exploitation conditionnée par l'augmentation du prix des places et visant à concentrer celle-ci seulement là où la demande subsiste (essentiellement les zones urbanisées et les centres de loisirs), avec le souci de pressurer au maximum le public restant. Ce qui a pour conséquence:
 - 1) le fait que le cinéma devient de moins en moins un art populaire; les couches populaires ne peuvent

"C'est dans le manque de liaison prolongée avec la réalité enregistrée que réside sans doute l'origine du ton trop souvent scolastique des films militants. Les cinéastes militants partent de l'idée tout-à-fait juste qu'il n'existe pas d'art au-dessus de la lutte des classes et qu'il faut choisir son camp. Ce parti-pris préside au choix de certains contenus plutôt que d'autres. Mais dans quelles formes les exprimer? Celles-ci doivent être aussi du point de vue du peuple, du point de vue de sa culture. Comme le rappelle Dario Fo, il existe bel et bien une culture populaire niée et écrasée par la culture dominante, qui rejaillit ici et là, surtout à la faveur des luttes. Le cinéma militant n'a d'avenir que s'il sait capter cette culture populaire et la développer".

Il reste que malgré l'étroitesse de ses possibilités financières et l'ostracisme quasi généralisé de la presse et de la critique plusieurs dizaines de films militants de qualité élevée émergent depuis 1968 des quelques centaines de films militants de qualité plus moyenne ou plus faible. Il reste aussi que l'ensemble de ces films constitue un magnifique témoignage de la volonté d'un grand nombre d'intellectuels révolutionnaires de participer au combat pour le renversement du capitalisme et l'instauration d'une société socialiste.

Ce "troisième cinéma" ne rejoint-il pas, dès lors, le vœu d'Engels qui insistait sur l'importance de ce qu'il appelait *"une troisième ligne"* dans la bataille du prolétariat: une ligne théorique devant accompagner et assurer le succès de sa lutte dans sa phase syndicale et politique. Dans le remarquable ouvrage qu'elle a récemment consacré à Gramsci (12), Maria-Antonietta Macciocchi cite cette opinion du grand marxiste italien qui disait:

"Chaque révolution (13) a été préparée par un travail intense de critique, d'offensive culturelle, de pénétration des idées à l'intérieur de groupes d'hommes, d'abord réfractaires et seulement soucieux de résoudre au jour le jour, instant par instant, leurs propres problèmes économique-politique pour leur compte personnel et sans le moindre lien de solidarité avec ceux qui se trouvaient dans les mêmes conditions... C'est à travers la critique de la civilisation capitaliste que s'est forgée la conscience unitaire du prolétariat".

(1) *Cinéma/Québec*, Vol 2, Nos 6-7, pp. 21-26

(2) *Cinéma/Québec*, Vol 3, Nos 6-7, pp. 58-62

(3) Tome III. Page 273. Editions Denoël. Cette *Histoire Générale* est actuellement rééditée: quatre volumes sur six sont déjà (re) parus.

(4) in *Ecran 74* no 26.

(5) *Ecran 73* no 13. Voir aussi *Le Monde diplomatique* de mai 1974.

(6) *Cinéma 70* no 151.

(7) Lutte contre la "loi Debré" qui remettait en cause les sursis militaires. Cette déclaration de Ciné-Luttes a paru dans une brochure intitulée "Pour un front culturel révolutionnaire", supplément au no 250 des *Cahiers du cinéma*.

(8) La dite circulaire sous couvert d'améliorations aggravait en réalité les conditions de séjour et de travail des travailleurs immigrés en France (au nombre de trois millions et demi aujourd'hui).

(9) Charles Belmont, on le sait, est l'auteur de *L'écume des jours* d'après Boris Vian et de *Rak*. Marielle Issartel est monteuse.

(10) *Cinéma/Québec*, Vol 3, Nos 6-7, pp. 48-50

(11) *Ecran 73* no 23.

(12) Remarque extraite de *Pour Gramsci* (Editions du Seuil). Page 222.

(13) Citation extraite d'un article "Socialisme et culture" paru dans *Il Grido del Popolo*. "Scritti Giovanili" Turin. 1958.

plus y aller. Sa clientèle exclusive tend à se restreindre aux couches moyennes;

2) de transformer une partie du territoire français en désert cinématographique.

- Le rétrécissement de la base sociale du public cinématographique et la concentration ont pour conséquence la standardisation et l'uniformisation des produits, la sclérose culturelle et idéologique des films proposés.

- En même temps, la concentration fait qu'il est de— aboutir des projets qui sortent des sentiers battus. Aujourd'hui, pour arriver à "monter" un film, un réalisateur n'a plus le choix qu'entre cinq ou six portes où frapper.

- Ajoutons à cela les effets de la censure et de l'auto-censure et l'on comprendra pourquoi le cinéma français ne reflète guère la réalité nationale.

- Cependant, un secteur "culturel" a été préservé dans la production française (avec l'aide de l'Etat: système de l'avance sur recettes), ceci dans le double but:

- 1) de maintenir une production "de prestige" capable de figurer dans les festivals;

- 2) et surtout, de dévaloriser une certaine partie du capital investi dans le cinéma (le capital investi précisément dans ce secteur peu rentable) afin d'assurer une rentabilisation supérieure au capital investi dans le secteur dit "commercial".

- Cela dit, l'existence de ce secteur correspond également à une évolution positive d'une partie du public (le public du secteur "Art et Essai" principalement), issu du mouvement cinéphilique et cinéclubique, public plus exigeant, réclamant des films plus diversifiés et d'un niveau culturel supérieur, public composé essentiellement d'étudiants et de spectateurs appartenant aux couches intellectuelles. Mais, si l'existence de ce public a une influence positive sur le cinéma français, si c'est en s'appuyant sur lui que peuvent voir le jour les rares tentatives intéressantes, cela ne doit pas, néanmoins, nous dissimuler son caractère élitiste et minoritaire.

La conjugaison de tous ces éléments explique pourquoi le cinéma français est loin de refléter la réalité de notre pays, et pourquoi il ne constitue pas la manifestation d'une culture authentiquement nationale. Toutefois, depuis 1968, l'évolution du rapport des forces politiques a permis de voir apparaître quelques films témoignant un peu plus de la réalité sociale et politique (Z, l'Attentat, Avoir 20 ans dans les Aurès, Tout va bien, R.A.S, Coup pour coup, Beau Masque, Lo païs, Nada etc...). Mais ces quelques hirondelles ne suffisent pas à faire le printemps d'un renouveau du cinéma français.

Parallèlement, on voit se dessiner des tentatives pour appuyer un cinéma sur les maisons de jeunes, les universités, les comités d'entreprise, les syndicats, certains partis politiques, diverses associations culturelles et sociales, etc... Mais il ne s'agit là que de possibilités naissantes (cf. réponses au questionnaire). C'est un cinéma à redéfinir, un cinéma différent, non seulement dans son public, mais aussi dans ses buts et dans ses moyens. Et pour l'instant, nous n'en sommes qu'au stade des balbutiements. □

LUXEMBOURG



Pendant le tournage de "La loterie".

le cinéma luxembourgeois:

UN CINEMA À VENIR

En réponse à une demande de renseignements, M. Paul Scheuer, réalisateur du film *La loterie*, nous a fait parvenir la note qui suit, et qui résume fort bien la situation actuelle du cinéma luxembourgeois. Nous la reproduisons donc ici.

Précisons que *La loterie* est un moyen métrage 16mm de 30 minutes, produit par Atlantic Film Organisation. Le scénario est une adaptation d'une nouvelle de Shirley Jackson.

Je commencerai par préciser qu'il n'existe en somme pas de "cinéma luxembourgeois", en ce sens qu'il n'y a pas de production luxembourgeoise de longs métrages de fiction, mais seulement deux ou trois petites sociétés de professionnels ou semi-professionnels réalisant quelques courts métrages documentaires et surtout des spots publicitaires. Quelques documentaires à caractère purement instructif sont réalisés par l'Office du Film scolaire.

Mais l'activité cinématographique au Luxembourg est en grande partie celle des cinéastes amateurs, groupés en clubs (comme le nôtre) et réunis dans la Fédération Grand-Ducale des Cinéastes Amateurs. Au sein de cette Fédération se tient annuellement le concours national du meilleur film amateur, dont le lauréat de 1974 a été *La Loterie*, le film qui sera présenté lors de la Rétrospective du jeune cinéma à Québec.

Je viendrai donc à parler de *La Loterie*, film amateur à tout point de vue, aussi bien en ce qui concerne le réali-

sateur, les équipes de travail, les acteurs, et bien entendu les ressources financières. A l'exception du réalisateur, tous les membres des équipes de travail et tous les acteurs étaient du premier cru, *La Loterie* ayant été leur premier contact avec le cinéma. Les lieux de tournage à Collonges (Corrèze, France) étaient à 1000 km du Grand-Duché, les habitants ne nous connaissaient pas, et il fallait rassembler une dizaine d'acteurs et une centaine de figurants. Vous imaginez les problèmes: compter sur l'amabilité des gens (les acteurs n'étaient évidemment pas rémunérés), préparer ces gens à cette aventure et finir les travaux de tournage en-dedans de cinq jours. Aussi est-il que le film fut à moitié terminé que nous trouvions seulement l'actrice principale! D'autre part, la scène finale demandait que tous les habitants d'un village se trouvent réunis sur la place principale: on parcourait les villages voisins au mégaphone, on insérait dans les journaux locaux, on offrait des produits luxembourgeois qu'on avait amenés pour les besoins... pour les faire venir.

Quant aux possibilités de distribution de nos films, elles sont malheureusement très réduites. Il y a peut-être la question du format 16mm, il y a certainement celle de l'amateur dont le court métrage est nettement désavantagé (chez les directeurs de chaînes de TV, par exemple) devant les grands films américains. Il n'y a pas de société de diffusion au Luxembourg.

cinéma québec

a publié

Vol. 3, No 5

Michel Bouchard

Faire un premier film au Québec...

Pierre Harel

Comment réaliser un film maudit

André Brassard

Comment passer du théâtre au cinéma

Pierre Vallières

Je crois en Jodorowsky

Vol. 3, No 4

Jean-Pierre Lefebvre fait le point avec

Ultimatum, 'On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire, Les dernières fiançailles;

Michel Vergnes et le Service de Ciné-photographie;

François Truffaut: "Le cinéma est un jeu";

Jean-Luc Bideau, comédien suisse

Vol. 3, No 3

Des textes sur:

Réjeanne Padovani, de Denys Arcand

Les corps célestes, de Gilles Carle

O.K... Laliberté, de Marcel Carrière

Et un dossier sur René Bail

Vol. 3, No 2

Des textes de:

Roger Frappier sur **L'infonie inachevée**

Gilles Thérien sur **Ratopolis**

Pierre Vallières sur **Etat de siège**

Guy Hennebelle sur le cinéma français

Pour vous procurer des numéros de **cinéma/québec** écrire à:

cinéma/québec

C.P. 309, station Outremont

Montréal 154, Québec

LE MEILLEUR AU CANADA!

C'est beaucoup dire, mais pour les gens dans l'industrie du film, cela signifie Bellevue Pathé... automatiquement. Ce qui prouve que les bonnes nouvelles se répandent vite dans un domaine où il faut produire — ou mourir.

C'est aussi une indication de la qualité. Nous nous imposons un degré d'excellence plus haut que celui du client le plus exigeant. Nos gens ont la compétence technique et notre équipement a les plus récentes innovations techniques. Ensemble, ils font des amis de nos clients. Et c'est une autre indication de qualité, comme: Paramount - 20th Century Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Agincourt - Quadrant - etc.

Notre cercle d'amis et de clients ne cesse de grandir.

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

- BINGO
- J'AI MON VOYAGE
- QUELQUES ARPENTS DE NEIGE
- UN ENFANT COMME LES AUTRES
- BULLDOZER
- REJEANNE PADOVANI
- JE T'AIME
- Y'A TOUJOURS MOYEN D'MOYENNER
- LES COLOMBES

LE PLUS GRAND LABORATOIRE DE FILMS ET ORGANISATION DE FILMS SONORES AU CANADA



BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M8W 2W9
Tel. (416) 259-7811

MONTRÉAL
2000 Northcliffe Ave.
Montréal, Que. H4A 3K5
Tel. (514) 484-1186

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTÉE

L'ASIE



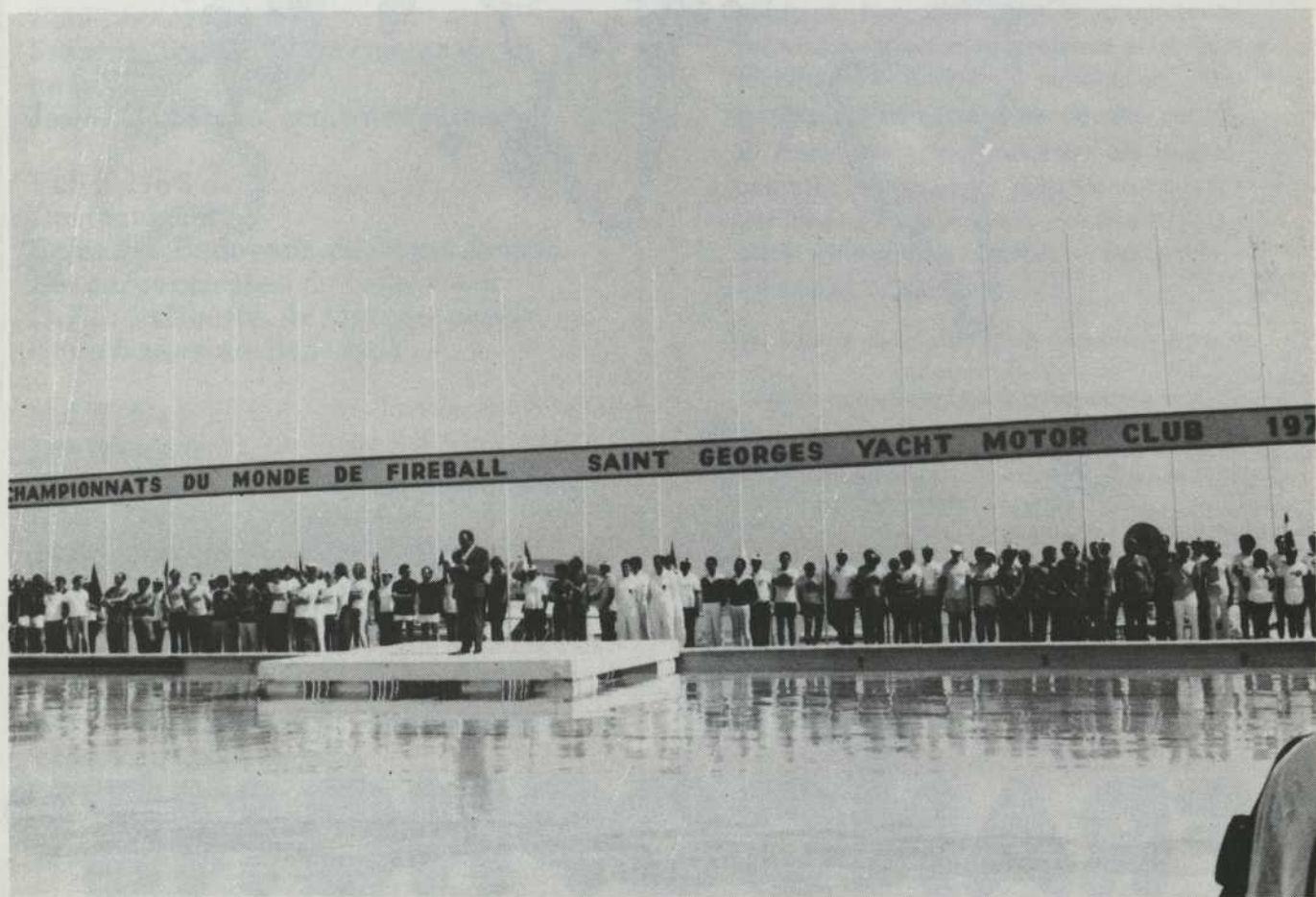
11 LAOS (état associé)
 Superficie: 236 000 km²
 Population: 2 850 000
 Capitale: Vientiane

12 LIBAN
 Superficie: 10 400 km²
 Population: 2 800 000
 Capitale: Beyrouth

25 RÉPUBLIQUE DU VIETNAM
 Superficie: 170 230 km²
 Population: 18 330 000
 Capitale: Saïgon

“FRANCOPHONE”

LIBAN



"Sports au liban" de Sylvio Tabet.

le cinéma libanais:

PRISONNIER DU CINÉMA COMMERCIAL

walid chmaït

I - Les pionniers et l'époque du mandat

Pour les chroniqueurs du cinéma libanais en général, l'histoire de cet art au Liban commence en 1952, les films antérieurs à cette date ne représentent que de balbutiants essais, fruits d'un amateurisme éparpillé plus qu'autre chose, et donc relevant de la simple anecdote, malgré leur importance historique. Cette division formelle ne tient évidemment aucun compte des étapes principales qu'a connues chez nous le septième Art, ni des structures politiques et économiques qui ont commandé son développement, et parfois sa stagnation.

Un fait demeure certain: l'histoire de notre cinéma n'a pas encore été écrite et les fragments qui en ont été rapportés ici ou là ne constituent que de vagues essais incomplets, manquant la plupart du temps d'objectivité.

Soulignons d'ailleurs le fait que toute cette période antérieure à 1952 est presque entièrement inconnue des professionnels même du cinéma, autant que des critiques. Retracer son histoire toute entière exigerait bien plus qu'un article. Aussi me proposerai-je de citer simplement quelques faits et dates que l'on peut considérer comme détermi-

nants et représentatifs de l'évolution de notre cinéma, avant d'aborder l'étape actuelle.

Premiers films, premières salles

Et d'abord un chiffre significatif: en vingt et un ans, de 1930 à 1951, l'ensemble de la production cinématographique libanaise ne compte que huit longs-métrages, qui sont, dans l'ordre:

- L'aventure d'Elias Mabrouk** de Giordano Pidutti (1930)
- Les aventures d'Abou Abed**, du même Pidutti (1931)
- Dans les temples de Baalbeck**, de Giulo de Luca (1936)
- La vendeuse de fleurs**, de Ali el Ariss (1924)
- L'été au Liban** de Salah Badrakhane (1946)
- Kawkab, princesse du désert**, de Ali el Ariss (1946)
- L'été au Liban** (pas le même sans doute) de Béchara Wakim (1947)
- La mariée du Liban (Arouss Loubnan)** de Hissein Fawzi (1951)

Et c'est tout. Quant à la première salle de cinéma, on n'arrive pas à situer exactement à quelle date elle remonte. D'après Rachid Ali Cha'abane, surnommé Abou Abed Al Jarass, et producteur du film **les Aventures d'Abou Abed**

(dont il était également le héros), la première salle de cinéma beyrouthine daterait de 1909 et se serait appelée Zahrat Souriya pour devenir ensuite le Cristal qui existe toujours - et le Cosmographe.

En 1918 une salle de boxe se transforme en salle de cinéma, c'est le Souayghar. Puis c'est l'Empire en 1928, le Grand Théâtre et le Roxy, d'autres enfin qui voient le jour et qui continuent toujours de fonctionner aux alentours de la place des Martyrs. Sans parler de l'Alphonse, situé à Zeytouneh, qui projetait des films destinés aux soldats français de l'Armée du mandat.

C'est dans ces salles que le Libanais découvrit le septième Art, dans ces temples qui pour la plupart projetaient des films importés de France. L'Armée du Levant, quant à elle, filmait les cérémonies officielles, envoyait développer les négatifs "at home" et les faisait projeter ensuite aux officiers et soldats, accompagnés de longs métrages muets, dans la fameuse salle Alphonse.

Histoire du premier film

Les choses en restèrent là jusqu'en 1930, date à laquelle Giordano Pidutti réalisa le premier film libanais **Les Aventures d'Elias Mabrouk**.

Etrange coïncidence: tout comme en Egypte, c'est à un Italien que nous devons les premières productions locales, qui furent d'abord des films d'information (ou d'actualités). Pidutti travaillait pour le compte de la fameuse Pathé-Nathan, société française qui avait l'exclusivité des cérémonies officielles, des parades des forces occupantes, des sites touristiques déjà connus, et qui envoyait développer ses films en France, tout naturellement. Il faut reconnaître que le public beyrouthin prenait effectivement grand plaisir à voir défiler sur l'écran tous ces militaires, ces hommes politiques et ses propres sites touristiques.

Ce film fut entièrement tourné en intérieur au Palais Sursock, et en extérieur au café Ghalayini à Raouché. La caméra Aritman provenait d'Italie ainsi que les bandes de 30 m. Il fut ensuite développé dans un laboratoire rudimentaire, le premier studio libanais monté par Pidutti lui-même dès 1925 dans la cour de Zeytouneh.

Une croissance difficile

Au moment où s'achève cette aventure, les premiers films sonores étrangers déferlent sur le pays. Notre pionnier joue de malheur et malgré les efforts immenses nécessités par la création de son film, il ne parvient pas à le faire projeter. Pidutti pense alors à organiser une séance privée, qui aura lieu effectivement le 14 mars 1932 au ciné Empire, sous le patronnage du premier ministre Auguste Adib. Le film fait cent livres or de recette... Quelques temps avant la séance, le 4 mars, le réalisateur avait adressé au ministre des Finances une requête aux fins d'exempter son film des taxes:

*"Notre société, écrivait-il, a décidé de projeter le film **L'Aventure d'Elias Mabrouk**, premier film national, sous le patronnage de S.E. le président du Conseil Auguste Adib, dans la salle du cinéma Empire. Dans ce film paraissent de jeunes libanais amateurs de cinéma, et de nombreux sites touristiques de Beyrouth et du Liban... Inutile de souligner les immenses efforts déployés pour plaire à notre public. Etant donné l'importance que tout Libanais accorde à la propagande touristique pour son pays, nous vous prions d'exempter ce film oriental des taxes qui le touchent".*

Cette lettre, dont une copie a été trouvée dans les papiers de Pidutti, constitue, en fait, la première requête de ce genre présentée à l'Etat en faveur de la détaxation des films libanais. C'est un problème sur lequel nous reviendrons par la suite.

Il va sans dire que **L'Aventure d'Elias Mabrouk** provoqua une surprise générale. Et si l'expérience ne fut pas répétée (ou du moins pas de la même façon), cela est certainement dû aux multiples difficultés affrontées, tant sur le plan artistique que sur le plan technique. Il y avait aussi ne l'oublions pas, l'impérieuse poussée des films sonores étrangers qui avaient acquis la faveur du public, ce qui déjoua les calculs et les espoirs des pionniers du cinéma libanais, avec Pidutti à leur tête. Un autre obstacle se dressait aussi, également insurmontable: le problème de l'enregistrement du son sur la bande filmée.

Du film lui-même, il ne reste plus que quelques photos, la bande originale ayant entièrement disparu...

Et pourtant d'autres films allaient voir le jour dans les années qui suivirent.

II - Les pionniers poursuivent leur oeuvre

"Les Aventures d'Abou Abed"

Le second film qui va naître au Liban est en fait le premier entièrement produit par un libanais: Rachid Ali Chaa-bane, surnommé Abou Abed El Jarass.

Fils d'un portefaix du port, Abou Abed, très jeune, est fasciné par les "images qui s'animent sur l'écran blanc". Il abandonne le métier paternel pour aller travailler au Cinéma Cosmographe: le matin, il parcourt les rues de Beyrouth, collant sur les murs les affiches des films en cours de projection. L'après-midi, il se tient devant l'entrée de la salle, place des Martyrs, et fait interminablement tinter sa fameuse clochette (d'où son surnom), invitant les passants à venir voir "les belles histoires d'amour et d'héroïsme, les aventures excitantes!..." Sa passion pour le cinéma va croissant, et quand il apprend que Pidutti possède une caméra, il court lui demander de lui "réaliser" un film. Ceci doit être pris au sens littéral, car **les Aventures d'Abou Abed** qui virent ainsi le jour sont centrées sur le héros Abou Abed lui-même, sa fille Fatima et son fils Abed. Tourné à Raouché et à la place des Martyrs, **Les aventures d'Abou Abed** - film muet - comporte aussi des séquences extraites de films occidentaux, qui furent utilisées pour narrer les péripéties de notre héros à travers la brousse africaine!

Ce film connut un très grand succès et fut projeté à plusieurs reprises par la suite. Abou Abed est toujours là: il vend des cigarettes à la place des Martyrs qu'il n'a jamais quittée, et il possède une copie de son film.

Le Premier film sonore

Après **"Les aventures d'Abou Abed"**, Pidutti cessa de réaliser des longs métrages et s'en tint à la production de films de propagande et d'information. Il collabora avec la Société Laminar Films, fondée en 1931 par Mme Herta Gargour, libanaise d'origine allemande, ainsi qu'avec la Société Kattan et Haddad qui possédait plusieurs salles de cinéma, tant au Liban qu'en Syrie. C'est la Laminar Films qui envoya à Paris durant six mois le photographe Georges Costi pour apprendre la technique des prises de vue, formant ainsi le premier technicien du cinéma au Liban. M. Costi est actuellement le propriétaire des studios Al Arz.

En 1934 les deux sociétés précitées collaborent pour produire le 1er film libanais sonore intitulé **Dans les temples de Baalbeck**. La production fait encore appel à deux italiens pour réaliser ce film: Giulio de Luca en tant que réalisateur, et Rossi en tant qu'ingénieur du son. Georges Costi fait aussi partie de l'équipe technique.

Le coût de la production de ce film s'éleva à LL. 30.000 (\$10.000). Il convient de noter à ce propos que ce fut le premier film entièrement produit dans un pays arabe, car les films égyptiens à cette époque, étaient encore développés en France. Ceci ne l'empêcha pas de connaître un grand succès et d'être projeté longtemps dans plusieurs salles. Cinq copies furent vendues à l'étranger (France, Afrique et pays arabes), ce qui permit aux producteurs de réaliser un certain bénéfice.

Quant au sujet du film lui-même, il est tiré d'un roman de Karam Boustany. C'est la triste histoire d'amour d'une belle étrangère qui vient au Liban en touriste et qui s'éprend d'un émir arabe rencontré dans les ruines de Baalbeck. Bien entendu, la famille de l'émir s'oppose à l'union des amoureux, et la jeune étrangère devra quitter le Liban...

Le film comprend aussi des chansons et des danses. On a retrouvé tout dernièrement une vingtaine de minutes de bandes filmées, extraites de cette historique production. Elles se trouvaient chez Rachid Ali Chaabane, le héros des **Aventures d'Abou Abed**.

III - Après les pionniers des expériences isolées

Après avoir produit **Dans les temples de Baalbeck**, la société formée par Gargour et Laminar Films se disloqua. Seul Laminar Films continua, pour le compte des Français, à produire le journal des actualités filmées, ainsi que quelques documentaires sur la Syrie et le Liban, et ceci jusqu'en 1938.

Cette année-là, suite à une commande du gouvernement irakien, Georges Costi et Pidutti réalisèrent un documentaire sur l'Irak, une bande de 600 mètres destinée à l'Exposition universelle de New York. A son retour au Liban, Costi prit en charge exclusive la réalisation des actualités, qui étaient conçues principalement dans l'optique et pour les besoins de la propagande française au Levant.

Ali El-Ariss et d'autres...

C'est dans les débuts de la guerre, en 1940, que le 4ème film libanais vit le jour: **La vendeuse de fleurs**, réalisé par Ali El-Ariss, interprété par Nadia et Ariss et Zein Sidani, leur coûta trois ans d'efforts. Il resta d'ailleurs inachevé, en raison des difficultés qu'avait le réalisateur à se procurer de la pellicule.

Ali El-Ariss, né en 1909, travailla dans les diverses salles de cinéma et théâtre de Beyrouth, avant de se rendre en Egypte pour faire le même métier, dans les mêmes milieux.

Après la guerre, en 1946, il réalisera son 2ème film **Kawkab, princesse du désert** avec Amal El-Ariss, Antoine Haddad, Mounir el Attrache et Melvine Amine. Un incident se produisit toutefois lors de la projection du film: Ali El Ariss mécontent du fait qu'un de ses associés avait modifié certaines séquences, allait partout dans la salle distribuant

un tract destiné à inviter le public à boycotter le film...

Par la suite Ali El-Ariss devait abandonner définitivement le cinéma pour se consacrer à la sculpture d'arabesques sur bois. Mais avant de changer de métier, il réalisa encore un documentaire sur l'estivage au Liban et conçut les décors de plusieurs films différents.

Après lui, nous entrons dans l'ère des comédies musicales légères, du genre de **L'été au Liban**, réalisé par l'égyptien Badrakhane en 1946.

Amateurisme et aventure

Ainsi s'achève, dans les grandes lignes, la première étape de l'histoire de notre cinéma. Que représente-t-elle dans le cadre de notre évolution cinématographique? Il est permis de se le demander, car la faiblesse de la production, ainsi que le niveau très inférieur de la qualité technique et artistique appellent des explications.

Il est certain que le travail des pionniers relevait de l'amateurisme et de l'aventure, l'expérience pratique et la connaissance des détails complexes de la technique leur faisant totalement défaut. De plus, il faut bien le dire, on ne se fatiguait pas beaucoup, et ce manque d'efforts ne permettait pas réellement à notre production d'aller de l'avant. Telles sont les raisons des échecs subis par tous ceux qui ont tenté de créer des sociétés de production.

Quant au distributeur libanais, il trouvait plus rentable le commerce du film égyptien, techniquement plus perfectionné, possédant déjà ses vedettes, ses célébrités. Ce qui amenait fatalement ce distributeur à se désintéresser de l'essor du cinéma de son pays.

L'Etat non plus ne chercha pas à encourager le septième Art. D'une part, le pouvoir mandataire ne pouvait que s'opposer au développement de tout moyen d'expression local, et de l'autre, le pouvoir national, une fois l'indépendance acquise, ignore lui aussi cet art que Lénine considérait comme le plus important d'entre tous.

Pratiquement on peut dire que jusqu'en 1952 les véritables structures d'un cinéma national: sociétés de production, studios, laboratoires, capacités techniques et artistiques... tout ceci était resté pratiquement lettre morte. Une carence identique se manifestait au niveau du mouvement théâtral lequel aurait dû normalement stimuler la création cinématographique et lui apporter des éléments nouveaux. Il était indispensable que les choses changent....

IV - Seconde période: Reprises et films musicaux

Une expérience: *Tourments de la conscience*

C'est grâce à la collaboration du studio Al-Arz que Georges Kaï peut entreprendre dès 1952, la réalisation de son film **Tourments de la conscience**. Mélodrame social, parlant l'arabe littéraire et interprété par Ihsan Sadek et Michel Tabet, ce film est entièrement réalisé au Liban.

Il fut projeté au cinéma Métropole pendant deux semaines, et fut ensuite vendu en Irak, en Jordanie et au Koweït. Mais la langue littéraire qu'utilisaient les acteurs lui fit du tort, et commercialement ce fut un échec.

C'en était un aussi sur le plan artistique, et cependant ce film, premier essai d'un groupe d'amateurs, revêt une importance toute particulière du fait qu'il avait été entière-

ment réalisé par des libanais (montage compris), et que ceux-ci avaient l'intention de former un véritable groupement cinématographique, une sorte de coopérative de production qui fonctionnerait indépendamment des circuits de distribution. Mais l'intention ne suffisait pas, et en l'absence d'un véritable programme, clair et unifié, les efforts se dispersèrent et le projet échoua.

Une poussée de mélodrames

Un temps d'arrêt suit l'échec des **Tourments de la conscience** et notre cinéma est complètement inactif jusqu'en 1957, date de la 1ère réalisation signée Mohamed Salman, intitulée **La première mélodie**, comédie musicale interprétée par Najah Salam. Mohamed Salman avait commencé par une carrière de chanteur populaire, avant d'entrer dans celle du cinéma en tant qu'acteur dans des films égyptiens. Rentré au pays, il parvint à convaincre deux distributeurs associés, Mohamed Ali El-Sabbah et Fawwaz Farès pour qu'ils collaborent avec lui à la production de son film. Son film fut un succès commercial, ainsi que le premier maillon d'une chaîne de productions bon marché, chaîne qui n'a pas fini de dérouler ses anneaux dans le cinéma libanais le plus contemporain.

Les fleurs rouges

La même année (1957) connut aussi la réalisation du film **Les fleurs rouges**, réalisé par Michel Haroun, propriétaire des studios du même nom. C'était l'histoire d'une idylle entre un villageois de condition modeste et une jeune fille paralytique issue d'une famille fort riche.

Malgré la minceur du sujet et la faiblesse technique du film, Haroun est parvenu à rendre à l'écran une certaine image des rapports existant entre la bourgeoisie et la paysannerie, tout au moins d'un point de vue strictement humain. La description même de la vie rurale libanaise ne manque pas non plus d'authenticité.

Nous sommes en 1958, et bien que le pays fut déchiré par la guerre civile, quatre films furent cependant produits:

Rendez-vous avec l'espoir, comédie musicale et sentimentale de Mohamed Salman

Pour qui se lève le soleil, mélodrame musical du syrien Joseph Fahdi

Souvenirs, mélodrame social de Georges Kaï et
Ila Ayn, le film de Georges Nasr.

V - De "Ila Ayn" à notre époque

Une des oeuvres les plus marquantes de notre cinéma, **Ila Ayn** participa à plusieurs festivals, et fut souvent bien accueilli par la critique étrangère, au point que certains le qualifièrent d'"essai poétique" et de "document humain plus attachant que tous les discours scientifiques". Dans l'histoire de ce paysan libanais émigré en Amérique et revenant au pays natal après une longue absence, aussi pauvre et démuné qu'auparavant, un critique français put voir un véritable plaidoyer contre l'émigration.

Son réalisateur, Georges Nasr, le premier à avoir suivi les cours d'une école de cinéma (aux Etats-Unis), a su décrire la vie paysanne avec simplicité et réalisme. Il est parvenu à traiter le problème de l'émigration avec une sincérité inconnue jusqu'alors dans le cinéma libanais. Cependant, son film ne fit pas fortune: peu apprécié au Liban même, il n'eut pas accès non plus aux marchés arabes. Dix copies seulement furent vendues...à la Chine et à la Yougoslavie.

Par la suite le même sort devait être réservé au second film que tourna Georges Nasr réalisé en 1960 et doublé en français: **Le petit étranger**.

Abondance et médiocrité

Les années 60 virent la production locale monter en flèche. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette poussée: la fondation de nouveaux studios, le studio Baalbeck et le Near East Sound Studio, l'afflux des capitaux étrangers, le succès commercial rencontré par certains films, la nationalisation du secteur du cinéma en Egypte et le fait que certains distributeurs de films égyptiens devenaient susceptibles de produire eux-mêmes des films au Liban.

C'est ainsi que le bilan de ces années peut se traduire par les chiffres suivants: 8 films en 1963, 15 en 1965, 18 en 1966, 20 en 1967 et 19 en 1968. Il va sans dire que la plupart de ces films ne représentent en aucune manière un cinéma véritablement authentique. En grande partie ce sont des mélodrames musicaux sous-produits d'un cinéma commercial mystificateur, dont le style et les caractéristiques étaient depuis longtemps reniés et dépassés en Egypte.

Une relève avortée

Vers la fin de cette décennie, la production diminua sensiblement. D'une part les marchés arabes devenaient réticents devant la mauvaise qualité constante de ces films, de l'autre les acteurs et réalisateurs égyptiens regagnaient leur pays après la création de l'Organisme public du cinéma en Egypte. Quant à l'Etat libanais il persistait à ignorer totalement l'industrie du cinéma.

De toutes manières, un coup certain venait d'être porté au cinéma commercial, à la suite duquel on pouvait s'attendre à ce qu'un mouvement de contestation se manifeste, dans lequel les jeunes pouvaient tenir un grand rôle et assurer la relève des anciens. Il n'en fut rien: la nouvelle génération du cinéma au Liban, fit beaucoup de bruit, mais ses efforts restèrent stériles, à l'exception sans doute de l'expérience entreprise par Christian Ghazi dans son film **Cent visages pour un seul jour** Il y eut bien **La folie des adolescentes** de Tayssir Abboud, **Salam après la mort** de Georges Ohamchoun, **Les chats de la rue Hamra**, de Samir Ghosseyi, **La dame aux lunes noires** de Samir Khouiry...Mais ces réalisateurs ne firent pratiquement que perpétuer le cinéma traditionnel et commercial.

Prouvant leur incapacité à faire éclater les structures dominantes ils restaient en deçà des espoirs qu'ils avaient eueillés.

VI - Courants actuels:

L'art au service de la consommation

Au sein de la nouvelle génération des cinéastes libanais qui, comme on l'a vu, est restée prisonnière du cinéma commercial, il faut compter une trentaine de réalisateurs qui se sont entièrement consacrés à la production de films touristiques et publicitaires. Métier rentable, qui permet de s'installer dans des studios luxueux, d'ouvrir le marché libanais aux produits étrangers et de promouvoir la société de consommation. Ainsi un grand fossé continue de séparer nos cinéastes actuels des exigences d'un cinéma libanais authentique. Et pourtant, après avoir décroché leur diplôme à l'étranger, ces cinéastes rentraient au pays plein d'enthousiasme et de bonne volonté. Très tôt, ils s'étaient heurtés à la dure réalité du sous-développement, et s'étaient vus con-

traints, pour assurer leur pain quotidien, à faire des travaux "à côté". Petit à petit, ils furent happés par le cinéma publicitaire, source de gros cachets: l'enthousiasme s'était évanoui et la récupération refaite.

Médiocrité de la production

Recherchons les causes d'une telle situation: elles sont de deux sortes, les unes subjectives, les autres objectives.

Une des causes subjectives primordiales réside dans les structures de production, ses institutions et la mentalité des producteurs. Ceux-ci, pour la plupart, étaient à l'origine des distributeurs qui avaient fait fortune dans le commerce de films égyptiens. Ils étaient de ce fait, complètement ignorants des règles les plus élémentaires de la production, et uniquement soucieux du montant des recettes que totalisait un film.

De plus notre cinéma souffre de l'inexistence de scénaristes. Ce qui oblige les réalisateurs, le plus souvent, ignorants de la technique du scénario, à le devenir eux-mêmes.

Inutile de mentionner enfin la qualité assez médiocre de nos acteurs, de ceux-là même que les cinéastes-commerçants appellent "les vedettes du guichet".

L'influence des mélos égyptiens

Quant aux causes objectives principales, également responsables du sous-développement de notre cinéma, il faut citer parmi elles, l'influence néfaste qu'exerça durant quarante ans le cinéma égyptien, avec ses mélodrames musicaux de mauvais goût, sur le public libanais; et dans le même ordre d'idées, le succès commercial remporté par les films locaux du même genre, avec l'afflux des réalisateurs égyptiens dans notre pays, ces réalisateurs que la création de l'Organisme public du cinéma avait réduits au chômage.

Enfin, sous le prétexte que le public arabe ne comprenait pas le dialecte libanais, et parce que les principaux rôles étaient dévolus à des acteurs égyptiens, nos films parlèrent l'égyptien, ce qui leur ôta leur restant d'authenticité.

La censure, elle aussi, se mit de la partie, en obligeant les cinéastes à se tenir prudemment à distance de tout sujet apparemment subversif. Ainsi le confessionnalisme, le féodalisme, le tribalisme, l'exploitation, les monopoles, la répression, etc., sont tous des problèmes inexistantes aux yeux de l'Etat, et, dans cette optique, ils le deviennent aussi pour le cinéma.

D'ailleurs il ne risquait pas d'en être autrement, la plupart des metteurs en scène libanais manquant de conscience sociale et politique.

VII - Le centre du cinéma à la recherche de son rôle

L'intérêt porté par l'Etat au cinéma se limita à la création du Centre National du Cinéma et de la Télévision, centre affilié au ministère de l'Information, dont les activités relèvent uniquement du domaine de la culture cinématographique, sans qu'il exerce aucun pouvoir effectif sur le cinéma libanais.

Un bulletin d'information sur le cinéma et la T.V. dans les pays arabes, bimensuel et paraissant en trois langues, est publié par ce Centre. Ont été également publiées des séries

d'études sur le cinéma et le théâtre arabes présentées aux Tables Rondes organisées à Beyrouth, il y a quelques années.

Où en est la législation

En outre, un projet de loi visant à organiser l'industrie du cinéma a été mis au point avec la collaboration du syndicat des techniciens du cinéma. N'ayant pas encore reçu l'approbation du Conseil des ministres et de la Chambre, il reste inapplicable pour le moment. Ce projet a pour but d'organiser le métier et de fixer les rapports Etat-Industrie du cinéma, et les possibilités de développement de cette dernière. Au cas où il serait approuvé, ce projet fera indéniablement avancer l'industrie du cinéma dans notre pays de manière sensible.

Il faut souligner qu'il n'existe pas actuellement au Liban de législation globale concernant le cinéma, mais seulement des législations partielles qui ont été établies au fur et à mesure, pour répondre à des besoins quotidiens. Une simple lecture de ces textes, qui datent de l'époque du mandat, nous montre qu'ils restent centrés sur deux problèmes: la sécurité et la santé publique d'une part, la sauvegarde de la moralité de l'autre.

D'après une étude entreprise par le syndicat des techniciens, le premier texte législatif remonte à 1926, et se présente sous la forme d'un décret signé par le gouverneur du Grand Liban, qui était à l'époque, Trabaud. Il traite d'un seul problème: celui des "spectacles de tous genres".

Le second texte établi par le Haut Commissaire, en date du 18/10/1934, relève comme le précédent de la pure mentalité administrative, et s'occupe de cerner les films pour prévenir leur influence néfaste. Il établit aussi la nécessité du permis préalable à tout tournage sur le territoire libanais.

Quant au dernier décret en ce domaine, il date de 1939 et définit les conditions et l'équipement à assurer dans l'ensemble des institutions cinématographiques.

Une prise de position négative

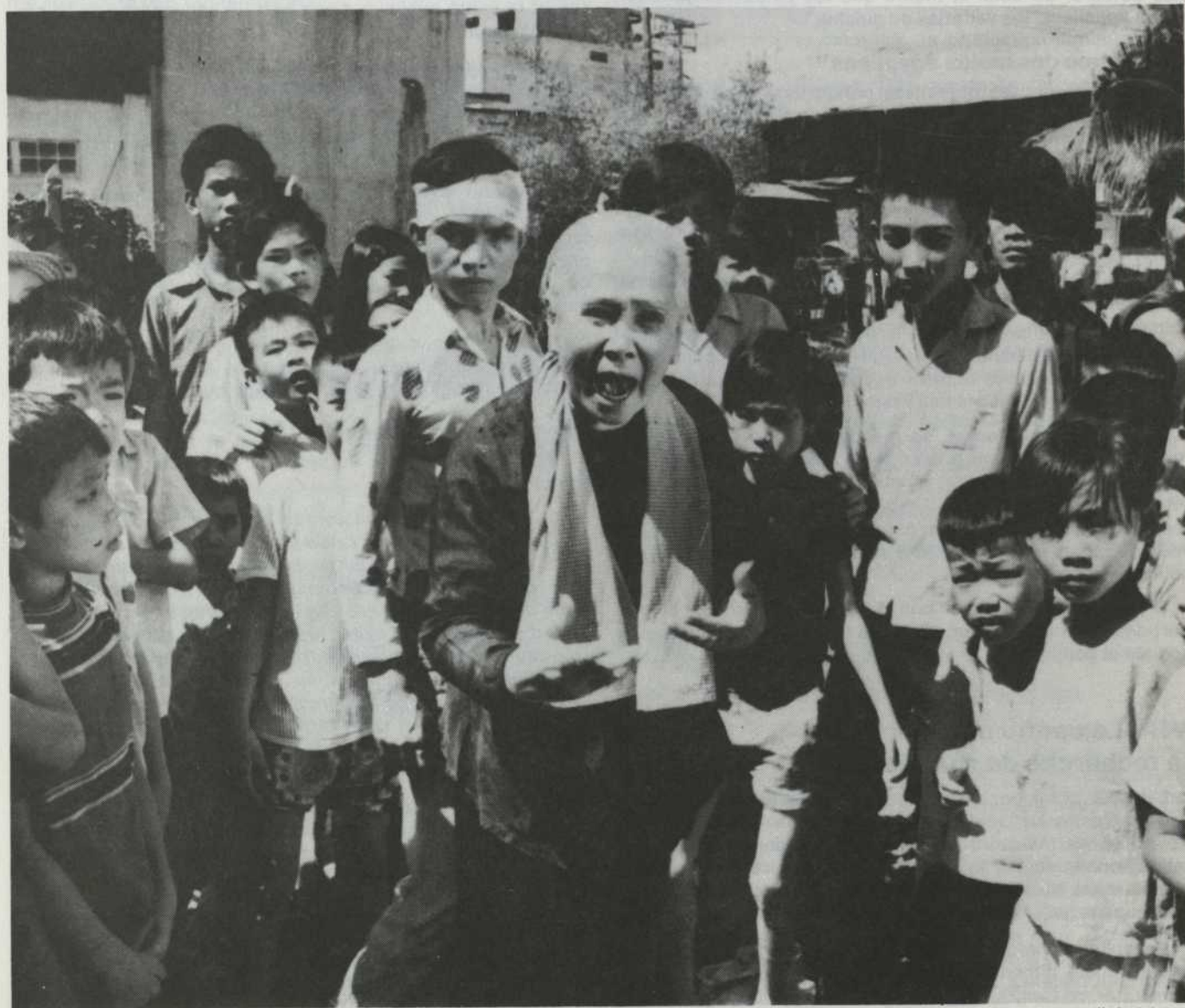
A ce propos, l'étude du syndicat des techniciens fait les commentaires suivants:

"Il apparaît, d'après ce qui précède, que le législateur s'est intéressé au cinéma du point de vue de la sécurité et non de celui de l'industrie qu'il représente, ni de la ressource économique ou de l'instrument de propagande. Et ainsi sa prise de position s'avéra négative, car il essaya d'éviter les méfaits qui pouvaient en résulter, et non d'exploiter les ressources qu'il contient. Cette vision négative du cinéma persista durant les premiers temps de l'Indépendance. La loi sur la censure, parue le 27/11/1947, n'ajoute aux précédents décrets que quelques détails sur les modalités de cette dernière, sans toucher au problème de l'industrie".

Pour en revenir au Centre du Cinéma et de la T.V., il faut constater que, tel qu'il a été créé en 1964, et dans l'état de ses structures actuelles, il est incapable d'élever le niveau du cinéma libanais.

Le grand espoir réside dans l'adoption du projet de loi concernant le cinéma qui demeure sous étude. L'adoption de ce projet permettra d'activer le cinéma libanais en tant qu'art à travers une coopération multilatérale entre le secteur public et le secteur privé. □

VIETNAM



"Mon quartier" de Lê Dân

cinéma/québec

le cinéma vietnamien :

DES HAUTS ET DES BAS

lê dân

Ce bref aperçu du cinéma au Vietnam du Sud nous a été communiqué par Lê Dân, réalisateur de plusieurs longs métrages vietnamiens, dont Floraison qui sera présenté dans le cadre de la Rétrospective Jeune Cinéma à Québec lors du Festival international de la Jeunesse francophone.

Le cinéma Vietnamien a connu des hauts et des bas au cours des 50 années passées.

De 1900 à 1920, se formèrent les salles de cinéma à Saïgon et Hanoi. C'était l'époque du film muet. Les Vietnamiens commençaient seulement à s'habituer au cinéma.

En 1921, la compagnie IFEC (Indochine Films et Cinéma) produisit le premier film muet Vietnamien basé sur l'histoire de Kim-Van-Kieu, d'une durée de 40 minutes de projection environ.

En 1926, Nguyen Lan Huong filma deux courts documentaires: **Le Tan Ton Bao Dai** (L'investiture de Bao Dai) et **Linh Lang** (Les tombeaux royaux à Hué), qui connurent un grand succès.

Après deux autres films, **Bà Dé** (Dame Dê) et **Ton Fon**, la production s'arrêtait pendant plusieurs années.

En 1937, un groupe cinématographique fut créé par Dàm Quang-Thien et Nguyen Doan Vuong qui se rendirent à Hong-Kong pour collaborer avec les Chinois dans le tournage du premier film parlant Vietnamien **Canh Dong Ma** (Le champ aux fantômes), auquel succéda **Tran Phong Ba** (La tornade), puis 6 autres films en l'espace de 3 ans.

En 1940, la deuxième guerre mondiale mit provisoirement un terme aux activités cinématographiques vietnamiennes.

En 1951, après 11 années d'interruption, le cinéma vietnamien commença à redevenir actif avec **Mot Trang Nhât Ky** (Une page de mon journal), réalisé par un groupe d'étudiants vietnamiens en France.

De 1951 à 1954, soit jusqu'à l'année des accords de Genève qui partagèrent le Vietnam en deux Etats, ce fut l'époque de la résurrection du cinéma vietnamien. Parmi les 11 films réalisés, **Kiep Hoa** (Destinée défemmes) et **Co Gai Viet** (La jeune Vietnamienne) furent deux grands succès financiers.

Les années 1954-1959 peuvent être considérées comme celles de l'époque florissante du cinéma vietnamien. Rien qu'en l'année 1958, furent réalisés 28 longs métrages. Il y avait alors 4 studios appartenant aux firmes Alpha, My Phuong, My Van et Viet Thanh. La technique évoluait et le nombre de techniciens formés à l'étranger et dans le pays même augmentait de jour en jour. On notait le retour de France de jeunes réalisateurs qui firent des films de bonne



"Floraison" de Lê Dân

technique: Pham Van Nhan avec **Long Nhan Dao** (*L'amour du prochain*) Le Mong Hoang avec **Bui Doi** (*Poussière*) et La Dan avec **Hoi Chuong Thien Mu** (*Le Carillon de la pagode Thien Mu*). C'est à cette époque que furent découvertes les vedettes les plus brillantes de l'écran du Sud Vietnam: Kim Cuong, Kieu Chinh, Thamthuy Hang (vedettes féminines), La Thoai Tan, Van Hung, Le Quynh (vedettes masculines)...

De 1959 à 1968, à cause de la guerre de plus en plus violente, le cinéma vietnamien respirait à peine. Les firmes vietnamiennes s'efforçaient quand même de produire, mais rien de bien fameux n'en sortait. Le gouvernement devait intervenir dans la production des films. Le Centre National du Cinéma inauguré le 25 mars 1959, commença à produire régulièrement des documentaires, des reportages et quelques longs métrages.

A partir de 1968 seulement, les producteurs éprouvèrent quelque renouveau d'énergie, grâce à la compréhension gouvernementale qui réduisit à 10% la taxe sur les spectacles en faveur des films vietnamiens. Comme résultats de leurs efforts, trois grands films virent le jour: **Chieu Ky Niem** (*Soirée du souvenir*) de Vietnam Films, réalisé par Le Mong Hoang; **Loan Mat Nhung** (*Loan aux beaux yeux*) de Cosunam Films, réalisé par Le Dan; et **Chan Troi Tim** (*Horizon violet*) de la Cie Lien Anh, réalisé par Le Hoang Hoa. Tous trois furent projetés au Rex et simultanément dans plusieurs autres grandes salles de Saigon et obtinrent des recettes dépassant toutes les espérances.

Ces résultats encouragèrent les investissements dans l'industrie du cinéma. En 1971, il y avait en tout 49 firmes cinématographiques qui produisirent plus d'une quarantaine de films dont la plupart étaient en couleurs et en cinémascope.

Mais ce bel élan fut ralenti au début de 1972, parce que les films vietnamiens trouvaient difficilement les salles nécessaires à leur projection devant l'afflux des films de cape et d'épée, de pugilat, en provenance de Hong-Kong et de Taiwan. Les films vietnamiens, n'ayant pas encore de marchés extérieurs, avec un coût de production minime, ne pouvaient pas rivaliser avec les films étrangers.

Les producteurs vietnamiens furent ainsi obligés de demander au gouvernement de réduire le nombre des films étrangers importés pour sauver l'industrie cinématographique du pays. Leurs demandes furent agréées: au lieu de plus de 400 films étrangers importés par an en 1972, le gouvernement n'en autorise que 260 dont 100 venant de Hong-Kong et de Taiwan, et 160 des autres pays. Grâce à cette mesure, la production vietnamienne put reprendre son cours et en 1972, 18 nouveaux films furent réalisés.

De 1972 à 1974, le nombre des films produits annuellement a subi une certaine baisse en raison des événements spécifiques du Vietnam, mais en revanche la qualité des oeuvres s'est améliorée de jour en jour avec les réalisateurs les plus appréciés du public tels que Le Dan, Le Hoang Hoa, Le Mong Hoang, Bui Son Duan, Hoang-Vinh-Loc, et d'autres: Thaimkthuc Nfla, Luu BACH Dan, Nguyen Ngoc Lien, Nguyen Van Tuong, Thanh Trong Ky, Vo Doan Chau, Do Tien Duc, Dang-Tran-Tpuo...

A l'heure actuelle, le cinéma vietnamien a ses difficultés au point de vue de la production et de l'exploitation, mais les producteurs et réalisateurs ne sont pas découragés pour autant et continueront leurs efforts pour une amélioration constante de la qualité. L'avenir du cinéma vietnamien connaîtra certainement une bien meilleure situation.



Le réalisateur et la caméra



"Mlle Trân Thi Diem Chảo"



"Nhà Tôi" ("Ma moitié") de Lê Dân



"Mon école" de Lê Dân

L'AMÉRIQUE

UN CINÉMA COLONISÉ



4 CANADA
Superficie: 9 960 000 km²
Population: 21 100 000
Capitale: Ottawa

26 QUÉBEC
(gouvernement participant)
Superficie: 1 540 509 km²
Population: 6 021 000
Capitale: Québec

9 HAÏTI
Superficie: 27 750 km²
Population: 4 800 000
Capitale: Port-au-Prince

“FRANCOPHONE”

CANADA QUÉBEC

Thème : Les vedettes les plus brillantes de l'écran du Sud-Vietnam : Han Quang, Kieu Chinh, Thanhuy Hang (vedettes féminines), La Thoa Tan, Van Hieu, Le Quyên (vedettes masculines).

De 1955 à 1968, à cause de la guerre de plus en plus violente, le cinéma vietnamien reculait à point. Les forces vietnamiennes s'efforçaient même de produire quelque chose de bien, selon le possible. Le gouvernement devait intervenir. C'est pourquoi, des ministres du Centre National du Cinéma ont été nommés le 25 mars 1968, afin de promouvoir régulièrement des documentaires, des reportages et quelques longs métrages.

A partir de 1968 seulement, les producteurs espèrent que quelques films seront produits, mais ils ne le font pas. Les efforts en faveur du cinéma sont restés sans effet. (Sandra Le)



Nous n'avons pas la prétention ici de faire le bilan des cinémas canadien et québécois. Le lecteur se reportera à notre bilan annuel qui paraîtra en septembre et qui fait le point sur ces deux cinémas. Nous avons préféré ici, dans le cadre restreint qui nous était imposé, souligner le grave état de dépendance du cinéma québécois pour ensuite cerner la situation du jeune cinéma québécois en faisant parler trois de ses représentants.

"Mon amour" de Lê Dân

le cinéma québécois:

UN CINÉMA COLONISÉ

fernand dansereau

Ce texte de Fernand Dansereau ne constitue que la première partie d'un long commentaire paru dans le dossier des "Cinéma nationaux" distribué lors des Rencontres pour un nouveau cinéma qui eurent lieu à Montréal en juin dernier. Rappelons que ces Rencontres avaient été provoquées par le Comité d'action cinématographique et André Pâquet.

LA PREMIÈRE CHOSE QU'IL FAUT DIRE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS, C'EST QU'IL EST COLONISÉ. C'est banal. Ça ressemble au cas de presque tous les petits pays. Mais c'est intolérable quand même.

Il vaut la peine de démontrer le mécanisme tel qu'il joue au Québec pour montrer exactement ce qui est intolérable et comment. Car s'il est colonisé, le cinéma québécois n'est pas pauvre. Il y a énormément d'argent dans le cinéma au Québec. Chaque citoyen québécois payait déjà en 1970, \$6.50 en taxes pour le cinéma, la télévision et l'audio-visuel scolaire plus \$5.12 en prix d'entrée commerciales. C'est l'un des taux les plus élevés du monde. Par ailleurs quand l'on sait que le coût moyen du long métrage québécois est de \$300,000.00 à \$400,000.00 et qu'on en produit de 10 à 25 chaque année et cela pour une population de six millions, on mesure que le cinéma au Québec est bien nanti. L'exploitation en salle qui de toute manière ne fait qu'une toute petite place au cinéma d'ici, a rapporté \$32,643,953.00 en recettes brutes en 1972.

Donc le cinéma québécois n'est pas pauvre. C'est autrement qu'il est colonisé. Le propre du colonisé est d'être défini par l'autre, par le colonisateur. La tentation permanente du colonisé est d'essayer de réussir dans les normes de l'autre, d'établir sa validité, de cerner son identité dans les schémas définis par l'autre.

Pour le cinéma québécois, les schémas de l'autre, c'était et c'est encore, le modèle américain et dans une certaine mesure le modèle français. J'appartiens à la première génération des cinéastes au Québec. Nous avons maintenant quarante ans. Quand nous avons commencé, la plupart d'entre nous à l'Office National du Film, il n'y avait rien devant nous si ce

n'est la tradition documentaire de l'ONF et l'expérience des Anglais. Les Anglais, cela veut dire dans notre cas, les canadiens anglophones qui contrôlaient tout à l'ONF.

Ce sont des Anglais que nous avons appris les rudiments techniques de notre métier. C'est dans le cadre de leur projet (la chartre de l'ONF dit "Unifier" le Canada) que nous avons défini nos premiers films.

Nous avions un grand désir d'apprendre. Le projet anglais ne nous inquiétait guère. Inconsciemment, je crois bien que notre ambition fondamentale était de donner à notre milieu, le Québec, les instruments normaux d'un peuple normal. Tous les pays évolués ont leur cinéma. Notre tâche était de donner au Québec son cinéma, pour rendre ce Québec normal.

Je dis inconsciemment parce que notre conscience collective ne s'était pas encore éveillée. Secrètement chacun d'entre nous rêvait simplement de devenir le Truffaut de l'Amérique du Nord, d'être connu mondialement comme un réalisateur de génie. Car LES CAHIERS DU CINÉMA nous arrivaient de France et nous fournissaient le modèle du cinéma d'auteur. Nous emprunions le modèle d'emblée. Il nous fournissait le cadre individualiste qui convenait à notre conscience. C'est en rêvant, chacun pour soi, à la réussite personnelle, dans le modèle ainsi établi, à la reconnaissance mondiale (mais pour soi plus que pour le collectif) que nous avons commencé.

Cette ambition du succès d'auteur, du triomphe personnel était naturelle. Ce n'était pas une coupure d'avec le collectif. Notre besoin de reconnaissance par l'autre (la sempiternelle quête d'un triomphe à Cannes, par exemple) reposait sur le fait que la carence d'identification chez nos concitoyens également colonisés, empêchait ceux-ci de nous accorder la reconnaissance dont nous sentions le besoin. Au cinéaste colonisé, spectateur colonisé. Les modèles de l'autre emprisonnent aussi bien le public que ses créateurs. Il en était ainsi non seulement pour nous, mais pour tous les autres artistes. Nos écrivains par exemple ne savaient être reconnus au Québec que si la France les célébrait.

Mais le propre du colonisé est de ne pouvoir réussir à se

couler parfaitement dans le schéma de l'autre. Le mépris conscient ou inconscient que lui porte ce dernier, le rejette sans cesse. Par ailleurs, l'identité en devenir du colonisé, lui confère par la force des choses, des caractéristiques si particulières qu'elles lui suintent malgré lui à travers les pores de la peau. Souvent cet élan vital obscur et sans précédent, il le méprisera lui-même encore plus que l'étranger.

Ainsi nous avons inventé au Québec le cinéma direct. Sous l'influence de la télévision et du bouleversement stylistique qu'elle amenait, sous l'influence aussi des Anglais (Free cinema et le groupe de Filgate, Koenig et Kroitor), comme sous l'influence des Français (Jean Rouch), nous avons aperçu une direction nouvelle qui ouvrait véritablement une porte à notre expression. Le cinéma direct nous venait d'ailleurs quant à ses prémices.

Mais l'avons fait fleurir et de par là nous avons établi avec notre milieu un premier lien vivant et fonctionnel d'artiste où la confirmation étrangère jouait un rôle minime. La série **Temps présent**, puis les films de Pierre Perrault, puis la production Société Nouvelle/Challenge for Change et enfin les activités du Vidéographe, nouaient un rapport fécond artiste / milieu dans un champ culturel qui nous appartient en propre, PRE, et sur lequel les normes de l'autre ne jouaient plus. C'était du cinéma par nous Québécois et pour nous Québécois. En fait, malgré une situation objective de colonisation, le cinéma québécois se mit à affirmer une vitalité et une originalité d'une rare force.

En 1968, le gouvernement fédéral canadien sous la pression de cette vitalité et par besoin de maintenir son pouvoir dans ce champs nouveau où s'affirmaient soudain l'originalité des Québécois, créait la Société de Développement de l'industrie cinématographique. Dotée initialement d'un budget de dix millions de dollars, cette agence avait pour but de faire chez nous, le long métrage de salles commerciales.

Les fonctionnaires d'un pays colonisé ne sont pas moins colonisés que la population. Les premiers administrateurs de la SDICC ne surent chercher autre chose que la reconnaissance de l'autre. Les critères qu'ils établirent dès le départ, pour l'aide qu'ils proposaient de nous accorder, visaient à nous faire réussir dans les schémas empruntés ailleurs. Ainsi on nous imposa le scénario rigide et précis d'autrefois, que notre expérience du direct avait invalidé et qui à son tour invalidait le direct.

Nous sommes tombés dans le piège. En tant que groupe la collectivité des cinéastes s'est laissée assimiler. Au début, rien n'était clair. Sur la lancée des succès établis en direct, les premiers films produits sous le règne de la SDICC étaient en gros définis par les cinéastes. Nous réussissions à transférer dans le modèle étriqué qu'on nous proposait un élan créateur apparemment irrésistible. Le public qui était fier de voir enfin l'étiquette québécoise sur les marquises des salles commerciales, a marché. Une vitalité remarquable s'est affirmée, autant dans l'originalité des films que dans l'appétit du spectateur. Et cela en dépit des efforts des fonctionnaires qui cherchaient à canaliser ces énergies vers les exigences du succès international. Car si les films étaient rentables, pour les distributeurs/exploitants, ils ne l'étaient pas nécessairement pour les maisons de production.

Très tôt alors les règles du commerce devaient enlever l'initiative au cinéaste. Le producteur devait remplacer celui-ci comme définisseur de film. Les premiers longs métrages avaient créé comme par accident des vedettes. Ces vedettes devenaient obligatoires. La nudité et la sexualité

("deshabiller la petite québécoise") s'étaient affirmées comme une préoccupation de source. La pornographie allait s'installer comme une exigence.

A travers les comités de lecture et d'approbation, il devint clair assez tôt que l'aide ne serait accordée qu'à ceux qui sauraient s'inscrire dans le courant majeur du cinéma américain. A la SDICC on rêvait du "grand film canadien" comme autrefois la littérature chez-nous rêvait du "grand roman".

Un autre facteur contribuait à infléchir notre trajectoire. La SDICC nous imposait comme condition sine qua non de cette aide, l'obligation d'une entente préalable de distribution avec le réseau des distributeurs et exploitants de salles commerciales. Ce couloir étroit vers le commerce nous aliénait encore plus. Non seulement nous divertissait-il du lien tenu et original que nous commençons à bâtir avec notre milieu, mais il nous asservissait aux règles économiques de l'autre. Très tôt l'influence du modèle français, qui dans une certaine mesure nous tirait par rapport au modèle américain, et nous permettait un certain jeu, devait disparaître pour ne laisser subsister que l'exigence du modèle économique américain. Nous nous sommes battus avec toutes les astuces du monde, détournant les mandats multipliant les pressions, faisant flèche de tout bois. Et souvent les uns ou les autres, nous nous en sommes tirés pour un film, parfois deux.

Mais le coût des films ne pouvait être amorti dans le seul marché québécois. Le vernis international devenait nécessaire et nous conviait à l'imitation, l'usure s'installait. Nos combats étaient trop solitaires. Le doute guettait chacun de nous de trop près.

Le producteur faisait du packaging: telle vedette, tel thème, tel style; il trouvait les cinéastes correspondants et peu à peu consacrait chez-nous ce qu'on appelle les "Blue chips", c'est-à-dire une oligarchie de quelques cinéastes reconnus comme ayant réussi, parce qu'ils opéraient avec une certaine efficacité, dans le modèle qui tendait à s'établir. Et ainsi nos velléités de lutte collective s'effritaient en même temps que s'amenuisaient les marges de manoeuvre.

Le cinéma québécois ainsi se séquestrait. Seize longs métrages en 1970, treize en 1971 et 1972, neuf en 1973 et combien en 1974? On en annonce sept! Le public se lassait. La cote d'amour des spectateurs pour le cinéma d'ici, virait à la déception. Le marché s'écroulait. France-Film qui avait installée deux salles au coeur de Montréal, consacrées uniquement aux films québécois, retournait à une programmation diversifiée de films internationaux de second rang.

Mais commerce oblige. Bientôt ce fut au tour du producteur d'être évincé. Car au producteur comme définisseur de projet, succède maintenant le distributeur / exploitant. C'est lui qui en 1974 fait le packaging. A partir des premières vedettes établies en cinéma, en faisant de larges emprunts aux vedettes établies par la télévision, il conçoit de nouveaux produits cinématographiques, ou le cinéaste - n'a plus guère de place. Cherchant ses thèmes dans la mode6; violence6. sexe6. bientôt occultisme, il rehausse ses chances de succès en limitant la production. Combien de scénarios soumis par des cinéastes et approuvés par les comités de lecture de la SDICC, ne trouvent pas la fameuse garantie de distribution nécessaire à leur mise en production?

Le distributeur/exploitant pour garantir ses rentrées préfére limiter le nombre de films, espérant que la rareté du produit rendra celui-ci plus rentable. Le cinéaste s'avérant trop récalcitrant à toutes ces contraintes, sera remplacé par des réalisateurs/exécutants, plus dociles.

Ce qui aboutit pour 1974 au bilan suivant:

a) Un seul cinéaste a survécu et s'impose internationalement: GILLES CARLES, qui a toujours précédé le système d'un cran et qui pour cette raison est resté le définisseur de ses propres films. A l'étranger il a fait entendre la voix authentique du colonisé. Ses personnages reflètent l'image que le québécois se faisait de lui-même. Mâles rustauds, souvent crapuleux, animés d'une vitalité animale débordante, incapables de comprendre la femme et finalement impuissants devant elle. Femelles mystérieuses, incertaines, qui cherchent leur identité, et qui ne cessent pas de faire mystère par la puissance toujours occulte que révèle leur destin.

b) La création de plusieurs générations de nouveaux cinéastes, qui doivent tour à tour faire le choix: s'asservir ou rejoindre leurs aînés dans le ghetto (cf. confidences de Jean-Claude Lord sur ce que son premier succès **Les colombes** a rapporté financièrement à l'équipe de production et au cinéaste/producteur.)

c) Chute de la consommation dans les salles. Le spectateur s'est lassé du cinéma québécois et s'en plaint. Il ne court plus au cinéma et le distributeur/exploitant masque le problème en augmentant le prix d'entrée et en accentuant la publicité sur quelques produits de pointe. En 1972, les prix augmentent de 5.1% la fréquentation baisse 2%.

d) Les meilleurs cinéastes québécois dans l'impasse. Je n'ose les nommer pour ne gêner personne; mais le phénomène est criant. Mêmes les plus célèbres d'entre-nous, ne trouvent pratiquement plus à travailler. Accédant à peine à un début de maturité, dans l'ordre de l'expression, ils vivent la question du vieil âge: "Suis-je dépassé? Mes valeurs sont-elles devenues désuètes?" Alors que le chant commençait à peine à s'affirmer!

e) Un cas d'exception: Lefebvre et Arcand, qui surent assez tôt inscrire leur démarche dans un schéma très indépendant, tantôt jouant de la SDICC, tantôt produisant indépendamment, vivant tous deux très modestement et investissant tout leurs avoirs dans la continuité de leur production. Leur activité semble pouvoir continuer, encore qu'il soit trop tôt pour assurer qu'ils n'iront pas à leur tour, s'assimiler au règne du distributeur/exploitant.

f) Pour tous les autres, chevronnés ou pas, une question apparemment sans solution: "Comment faire pour survivre et arriver à produire des films?" Et dans cette catégorie, une expérience de pointe, Michel Brault qui après deux années de recherches obstinées avec l'aide de la maison PRISMA, réussit à financer un film sur les prisonniers d'octobre 70, en amenant littéralement plus d'une centaine de petits investisseurs à bâtir à coup de petites sommes, un capital suffisant pour qu'il puisse ensuite jouer son plein rôle de cinéaste responsable auprès de la SDICC et traiter d'égal à égal avec les distributeurs/exploitants. Brault a ouvert un circuit tout à fait neuf. Si son film: **Les ordres** n'est pas saboté en distribution, c'est-à-dire si le circuit de financement n'est pas brûlé, il aura peut-être ouvert une hypothèse valide pour au moins une partie du cinéma québécois. □

cinéma québec

a publié

**un dossier de 24 pages
CINEMA SENEGALAIS
dans son No 6/7, Vol. 2**

**réalisé par André Pâquet,
il contient des articles de
Guy Hennebelle
Paulin S. Vieyra
Aly Kheury N'Daw**

**et des entrevues avec
Ousmane Sembene
Mahama Traoré
Babacar Samb**

***Des tirés à part sont encore
disponibles à la revue
au prix de 50 cents.***

**Pour tous renseignements,
écrire à:
Cinéma/Québec,
C.P. 309,
Station Outremont,
Montréal, Québec.**

le jeune cinéma québécois:

UN CINÉMA QUI DÉRANGE

une interview
de jean-pierre tadros

Cette interview de Jean-Pierre Tadros avec Jean Chabot, Jean-Guy Noël et Michel Bouchard s'insère dans un ensemble d'articles et d'études sur le "jeune" cinéma québécois. Il est à noter que les déclarations de chacun des protagonistes ont été revues et corrigées par leurs auteurs (à l'exception de Michel Bouchard).

Cinéma/Québec: Existe-t-il des liens quelconques entre le cinéma de ces quinze dernières années, et celui des "jeunes cinéastes" d'aujourd'hui?

Jean-Guy Noël: La génération de cinéastes à laquelle on pense en parlant de "jeunes cinéastes" est une génération prématurée. On est arrivé au monde, par nos films, à peine cinq ans après que nos aînés aient réussi à imposer publiquement le cinéma québécois. Les structures de production et de distribution du cinéma québécois n'étaient pas prêtes à nous recevoir; on est des enfants illégitimes, de p'tits bâtards. On est une erreur de couchette.

Jean Chabot: Des liens, il y en a quand même, ne fut-ce que des liens de co-existence mais qui sont codés différemment, inscrits différemment dans la réalité québécoise. Cette co-existence prend cependant très souvent la forme d'un malaise. Je suis bon-ententiste de nature, mais ce malaise a besoin, à un moment donné, d'être expliqué. Ce n'est pas un malaise qui s'exprime en termes qualitatifs, c'est-à-dire dans le sens de meilleur ou pire, c'est que nos positions par rapport au monde sont extrêmement différentes.

Cinéma/Québec: Comment définirais-tu précisément les prises de positions, l'attitude morale des cinéastes qui vous ont précédé?

Jean Chabot: Quels qualificatifs utiliser pour définir cette attitude morale? C'est difficile à trouver, mais il y a cependant une situation qui la définit bien: car je ne sais pas

si on peut dire que leur attitude morale est parfaitement en coincidence avec le système en place, mais il n'en demeure pas moins qu'ils ont provoqué l'organisation d'un système cinématographique au Québec, ce qui fait que même à leur corps défendant ils en dépendent et s'y trouvent intégrés. Les premiers films de ces gars-là sont aussi différents de ceux qu'ils font aujourd'hui, que nos films peuvent être différents de ceux qu'ils trouvent actuellement. Ce qui m'amène à dire qu'ils sont hélas, les premières victimes de ce système dont ils furent peut-être malgré eux les premiers instigateurs.

Jean-Guy Noël: Il y a 7 ans, Gilles Carle tournait *Le viol d'une jeune fille douce* sensiblement dans les mêmes conditions de production que, par exemple, Alain Chartrand connaîtra pour tourner dans quelques semaines son film, c'est-à-dire avec environ \$65,000. Pour ma part je crois que *Le viol* est le film le plus intéressant, le plus important que Gilles Carle ait fait à date. Je ne suis pas certain que Carle se souvienne des conditions dans lesquelles il a produit ce film. Je pense qu'Alain Chartrand reprendra le cinéma québécois là où Carle, et d'autres, l'ont laissé en 1967. Ce petit retour en arrière est essentiel, et c'est peut-être là qu'on retrouvera nos aînés. Pour ma part, je me sens très près des films québécois qui ont été faits à cette époque. C'est peut-être au tour de certains de nos aînés, maintenant, de se souvenir de ce qu'ils faisaient à cette époque.

Cinéma/Québec: Ne pensez-vous pas que, puisqu'ils ont commencé plus tôt, qu'ils étaient donc pris dans des contingences matérielles autres, qu'ils aient été obligés à travailler pour entrer dans le système, donc forcés à jouer les règles du jeu, alors que vous, vous ne craignez pas d'oeuvrer en dehors du système?

Jean Chabot: C'est un cliché ce que tu viens de dire. C'est plus difficile de faire un film librement aujourd'hui qu'en 1963. Regarde donc l'ONF: à cette époque, tu n'avais qu'à présenter un projet de deux pages et on te donnait de la pellicule et un Kodak. C'était facile. Par ailleurs nous on n'oeuvre pas en dehors du système. Les règles du jeu

sont les mêmes pour nous sauf que, ou bien on est très maladroite, ou bien on a une praxis quotidienne très différente.

Cinéma/Québec: *Mais alors comment vous situez-vous?*

Jean-Guy Noël: Moi, je reviens à mon image du ministère des Postes. Parce que moi, lorsque l'on parle de jeune cinéma, je me sens comme un enfant infirme pour qui, tous les Noël, on imprime un timbre. Voilà. Il y a aussi des choses qui sont assez claires. Car si l'expression "jeune cinéma" a une signification, probablement qu'elle l'a à l'intérieur de ce qui s'est passé à la SDICC depuis deux ans: il y a 72 projets qui ont été présentés depuis un an et demi et qui devaient figurer dans le projet des productions à petit budget de la SDICC. Il y en a six qui ont été acceptés. Or, si le jeune cinéma existe, c'est par les 66 qui ont été refusés.

Jean Chabot: Il y a toutes sortes de refus: c'est pas toujours la notion de qualité qui entre en jeu, il y a sûrement des refus idéologiques, des refus pour sauvegarder un certain statut quo formel...

Jean-Guy Noël: Je ne sais pas... On ne les a pas vus... Mais on peut dire aussi que les films qui sont produits en général, qui sont réalisés avec l'aide de la SDICC, ne partent pas de scénarios toujours très forts; il suffit de regarder les films québécois qui sortent sur les écrans depuis 5 ans. Les bons scénarios se comptent sur les doigts de la main. Il y a donc probablement d'autres critères qui, pour moi au moins, me semblent évidents: des critères de rentabilité, des critères de maintien de certains monopoles, etc.

Jean Chabot: Par exemple d'après les chiffres assez récents le marché canadien représente environ \$115,000,000. par an en recette au guichet des cinémas. Là-dessus, il y en a à peu près \$25,000,000. qui s'en vont directement en taxe; de ce montant, à peu près \$2,500,000. nous reviennent par la SDICC, et \$10,000,000. par l'ONF. En fait sur les \$115,000,000. la plupart s'en vont aux États-Unis. Ce qui fait que jusqu'à nouvel ordre le gouvernement n'ayant pas pris de mesures face à ces monopoles étrangers qui régissent la distribution et l'exploitation des films ici, les \$2,500,000. sont donnés à l'industrie nationale en autant que ça ne dérange pas trop. Le système de la SDICC qui t'oblige à avoir un contrat de distribution, ne fait qu'entériner un état de fait qui se prolonge tant qu'il y a des films au Canada ou au Québec. Ce qui est malheureux, c'est que ça commence à se manifester de plus en plus clairement dans les films. Un intermédiaire de plus à contenter, à juger du scénario, à jouer un rôle de filtre, c'est ça qui fait que les films se standardisent de plus en plus en y perdant de leur authenticité. Pour moi, c'est la plus grande différence qu'il y a entre nos films et leurs films: par maladresse ou n'importe quoi, on fait des films qui dérangent. J'ai dit une énormité: j'ai dit que les films de nos aînés ne dérangaient pas. Il y a des exceptions bien sûr et puis il y en a pour qui ce n'est pas un critère. Mais là on en revient à la question de praxis de tout à l'heure...

Jean-Guy Noël: Ça dérange quand même 500,000 personnes...

Jean Chabot: Ça déplace, pas ça dérange... Tu ne pourrais poser ce genre de jugement sur les films que l'on

fait, sur "Tu Brûles..." par exemple... On peut dire que c'est mal fait, mais on est obligés de reconnaître que tant au niveau de la forme que du fond, ça provoque le spectateur, ça le place dans un rapport nouveau, différent face à l'écran. Et ça, je juge que c'est une des qualités premières des films qui ont été faits par des jeunes.

Michel Bouchard: C'est peut-être un des points communs du jeune cinéma, c'est que ça dérange, par la forme, par le casting, par l'emploi du noir et blanc...

Jean Chabot: ... Aussi par une espèce de bêtise de ce qu'ils disent, de non-sophistication. Un peu comme dans une bonne société très policée, des jeunes épais qui disent tout crûment.

Cinéma/Québec: *Quand je disais que les anciens étaient plus enclins à s'accommoder du système, je voulais surtout insinuer qu'ils étaient plus désireux de s'accommoder au goût du public, donc de ne déranger personne, même s'il s'en donnent des airs.*

Michel Bouchard: Mais là, y'a des nuances qu'il faut apporter. Je ne suis pas d'accord avec cet espèce de mépris qu'on peut avoir pour le public; on oublie que Ford, que Renoir et bien d'autres plaisaient au public et ce n'était pas de la marde. Ça n'a rien à voir. Là, ce n'est même pas plaire au public, c'est plaire à je ne sais quoi...

Jean Chabot: Il y a une grosse différence entre le public et les gens qui parlent au nom de ce public, alors même que leurs salles se vident... Il faut que tu plaise aux intermédiaires, mais pas forcément au public. Regarde **Je t'aime**. Ça n'a pas fait long feu à l'affiche, mais ça plaisait beaucoup aux intermédiaires (1), ça leur donnait bonne conscience. A l'époque où un paquet de films québécois étaient populaires, j'ai pris plaisir à vérifier les réactions des gens qui étaient allés voir ces films en province. Pour eux, cela tombait de la lune, ils ne comprenaient pas ce qui s'y disait. Aucune coïncidence entre le vécu banal de la province et ce qui s'affichait dans ces films là. C'était à ce point détourné par une espèce de volonté d'être, comme tu dis, dans le système commercial, que ça n'avait plus ni queue ni tête pour le monde ordinaire.

Ce qui arrive, c'est que les intermédiaires forcent le public à aimer ces films-là. C'est une espèce de napalm culturel. Inversement j'ai une haute opinion pour la nouvelle approche que les jeunes essaient d'avoir du public. Les insuccès des films faits par des jeunes ont dû être planifiés, autrement ça ne se peut pas. On dit: il n'y a pas de salles, mais il y en a des salles, le Festival, les petites salles de l'Elysée, du Dauphin, de la Place Ville-Marie, le Guy etc. Quand **Le révolutionnaire** est sorti, c'était à une époque où il n'y avait que ce film-là et ça ne pouvait donc pas porter à conséquence... On l'a donc sorti commercialement. Mais depuis ce temps-là, il y a d'autres films qui se sont faits et qui sont toujours restés dans un petit ghetto. Regarde **Tendresse Ordinaire**, **Les Allées de la Terre**: ce sont deux films qu'il aurait été intéressant de présenter dans l'une des petites salles de Montréal.

Cinéma/Québec: *Comment définiriez-vous votre place dans le cinéma qui se fait ici?*

Jean-Guy Noël: En tant qu'industrie, le cinéma québécois est en marche depuis à peine 6 ans. Ça ressemble à une

grosse parade du Père Noël. Ça a commencé par un petit attroupement qui descendait la rue St-Denis, venant de l'ONF, sur le trottoir. Puis, à Beaubien, le groupe a grossi, ensuite à Rosemont, le gang de la troisième avenue s'y est jointe. Maintenant on est rendu dans le bas de la ville. Les gars en avant ont ramassé des bébelles dans les poubelles au passage, et ils ont monté un superbe char allégorique qu'ils font tirer par un tracteur. Maintenant, ils sont montés sur le char, c'est moins fatigant; mais en même temps, ça éloigne du monde. Nous autres, les plus jeunes, on marche derrière le char; c'est plus fatigant, mais plus facile d'aller parler aux enfants, de les toucher. Le char va manquer d'essence un jour; nous autres on marche, alors on ne risque rien.

Jean Chabot: Il y a quelque chose de très important, c'est une nuance que Gaston Miron avait faite un jour entre, l'esprit canadien-français et l'esprit québécois: un canadien-français, disait-il, c'est comme St-Denis Garneau, ça se sent minoritaire chez soi, c'est être à moitié vide, c'est centripète, concentrique, c'est menacé, c'est souffrant, c'est dans une position périlleuse. Être québécois, c'est, à partir des mêmes affaires, se sentir majoritaire chez soi: c'est éclatant, débordant, paillard. Être québécois, c'est donc ajouter une toute petite nuance: par rapport aux mêmes conditions objectives, tu te sens minoritaire ou majoritaire et pourtant le paysage n'a pas changé. C'est cesser d'avoir peur. Ça, c'est un débat qui se joue aussi dans le cinéma québécois. Et puis, je veux faire une autre citation, si tu le permets. Dans un article où l'on avait demandé à 56,000 personnes absolument hétéroclites de définir leur conception de l'art et du travail, Charlebois, lui, avait dit: "Je pense que l'art, c'est pelleter de la merde." On est dans de la merde par-dessus la tête, faire le travail que je fais, c'est pelleter de la merde. Il ne se remue pas beaucoup de merde dans **Quelques Arpents de Neige**, alors qu'il s'en remue beaucoup dans **Tu Brûles...**, et pour certains, c'est très ennuyeux que de la merde soit aussi pelletée.

Cinéma/Québec: *Mais finalement, si vous arrivez malgré tout à produire vos films, c'est parce qu'on a bien voulu vous accorder un traitement spécial; je pense en particulier à la SDICC.*

Michel Bouchard: Parce que on ne peut pas nous éviter, on est toujours là.

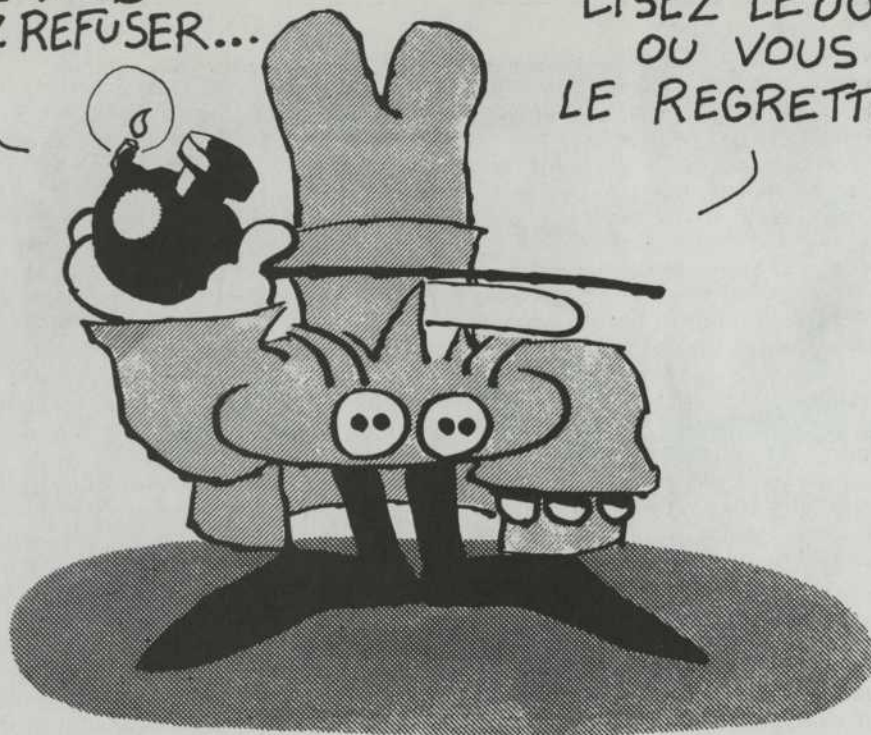
Jean-Guy Noël: Je ne sais pas. Peut-être. Une chose est certaine, c'est que les films que nous faisons correspondent à une réalité, et surtout à un mode de perception de cette réalité, dont nous sommes, à l'échelle du cinéma, les représentants. Tu les a vus nos films; comment se perçoit la réalité du Québec à travers ces films; qu'est ce que ça signifie, au niveau du contenu, de la forme, les films que nous osons faire. Qu'est-ce que ça signifie ce que Jean Chabot, Michel Bouchard, André Forcier font, à l'échelle du Québec, mais aussi à l'échelle du cinéma mondial. C'est de ça aussi que doit tenir compte la SDICC face au nouveau cinéma. Un investissement dans un film de jeunes, ce n'est pas un cadeau qu'on fait; c'est un droit qu'on reconnaît, obligatoirement, à une génération de marquer son temps par la nouveauté de son regard, de son approche de la réalité. C'est vital pour tout le monde.

Jean Chabot: De toute manière, je ne pense pas qu'on puisse dire que c'est un cadeau qu'on nous fait. Parce que le tra-

vail que nous faisons celui de chercher une nouvelle inscription ou intégration du cinéma en tant que médium au milieu québécois, je ne pense pas que ce soit un luxe. Je ne pense pas que le cinéma québécois aille si bien qu'on puisse ne pas considérer comme nécessaire les efforts qui sont faits pour le renouveler. Si on considère, par exemple, **Je t'aime** qu'on disait être un événement important pour le cinéma québécois à cause de la venue de Jeanne Moreau et l'on sait l'échec que ce fut, ou de même les échecs plus ou moins évidents de **Kamouraska**, les **Corps célestes**, **Y'a toujours moyen de moyennier** qui étaient de grosses entreprises commerciales officielles, je pense alors qu'on doit reconnaître qu'en tant qu'événement, **Bar Salon**, **Tendresse ordinaire**, **L'infonie inachevée**, **Noël et Juliette**, **Tu Brûles**, **Les Allées de la Terre**, et bien d'autres apportaient au moins autant d'eau au moulin de notre cinéma national. Pas rien qu'au niveau du noble art de la cinématographie mais aussi du public qui peut-être cherche lui aussi quelque chose de nouveau, de différent etc. et pas forcément, puisqu'il n'y fait plus un accueil si chaud, ce dont on l'abreuve en disant que c'est très commercial. Après tout je pense que ces efforts de renouvellement vont dans l'intérêt de tout le secteur cinématographique. Que c'est peut-être de toutes petites nuances qui fait qu'on n'a pas tout à fait un cinéma des années 50, même si ces films des jeunes sont parfois considérés comme abracadabrants. Ou dérangeants... Donc c'est un geste de santé. □

JE VOUS FAIS UNE
OFFRE QUE VOUS
NE POUVEZ REFUSER...

LISEZ LE JOUR
OU VOUS
LE REGRETTÉREZ...



Zyde



**Le quotidien
national des Québécois**

ABONNEMENTS PAR LA POSTE

Ci-joint mon chèque d'abonnement

de \$15.00 pour 3 mois
de \$30.00 pour 6 mois

de \$52.00 pour 12 mois

Edition du samedi seulement \$12.00 pour 12 mois

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____

TÉL: _____

POUR RENSEIGNEMENTS
COMPOSEZ - 331-8961

ABONNEMENTS PAR CAMELOTS (1.25 par semaine)

MONTREAL
Rive-Sud
Laval
Sorel
St-Jean
331-8961

CÔTE NORD
Baie Comeau
Hauterive
Sept-Iles
Port Cartier
589-5017

OUTAOUAIS
Hull
Gatineau
Pointe-Gatineau
Touraine
771-0511

QUÉBEC
658-8920

LAC ST-JEAN -SAGUENAY
Chicoutimi
Jonquière
Alma
et les environs
513-5103

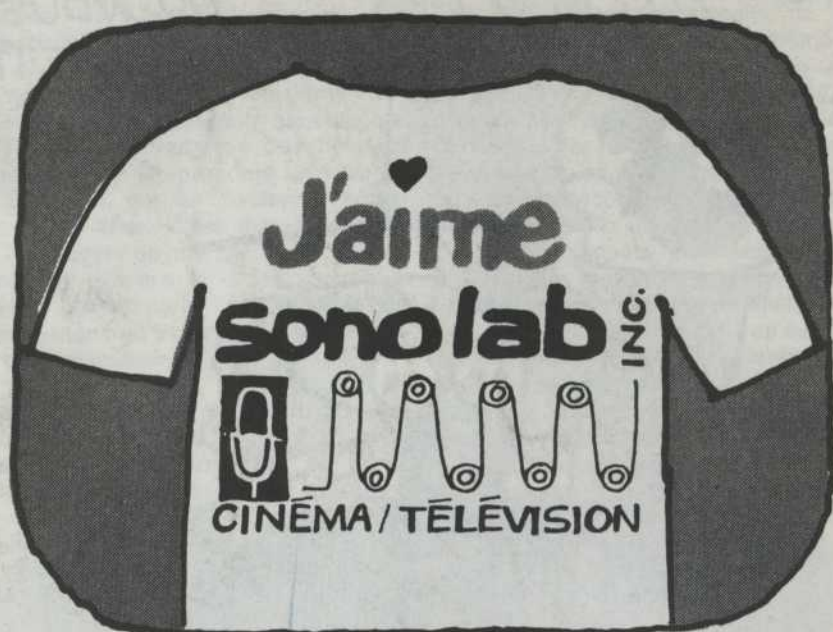
JOLIETTE: 756-0891

Les garçons et filles âgés
de 10 ans et plus qui désirent
devenir CAMELOTS n'ont qu'à
téléphoner aux numéros ci-dessus.

Le JOUR 387, boul. Lebeau Montréal 379

331-8961

Bibliothèque Municipale
307 Racine
Loretteville, Qué. 3



**Qualité
assurée***

* Téléphonez: 878-9562,
vous verrez bien!