

JUILLET-AOÛT 1995

LE COURRIER DE L'UNESCO



UN SIÈCLE DE CINÉMA

Jean-Claude Carrière
Miloš Forman
Tomás Gutiérrez Alea
Gaston Kaboré
Mani Kaul
Abbas Kiarostami
Milčo Mančevski
Marcello Mastroianni
Nagisa Oshima
Jean-Paul Rappeneau
Volker Schlöndorff
Krzysztof Zanussi

et un inédit
d'Elie Faure



M 1205 - 9508 - 44,00 F



BELGIQUE: 320 FB. CANADA: 11,50 \$. CÔTE D'IVOIRE: 3080 CFA. CAMEROUN: 3520 CFA. GABON: 3520 CFA. MAROC: 64 DH. LUXEMBOURG: 316 FLUX. SUISSE: 13,80 FS. PORTUGAL: 1400 ESC.

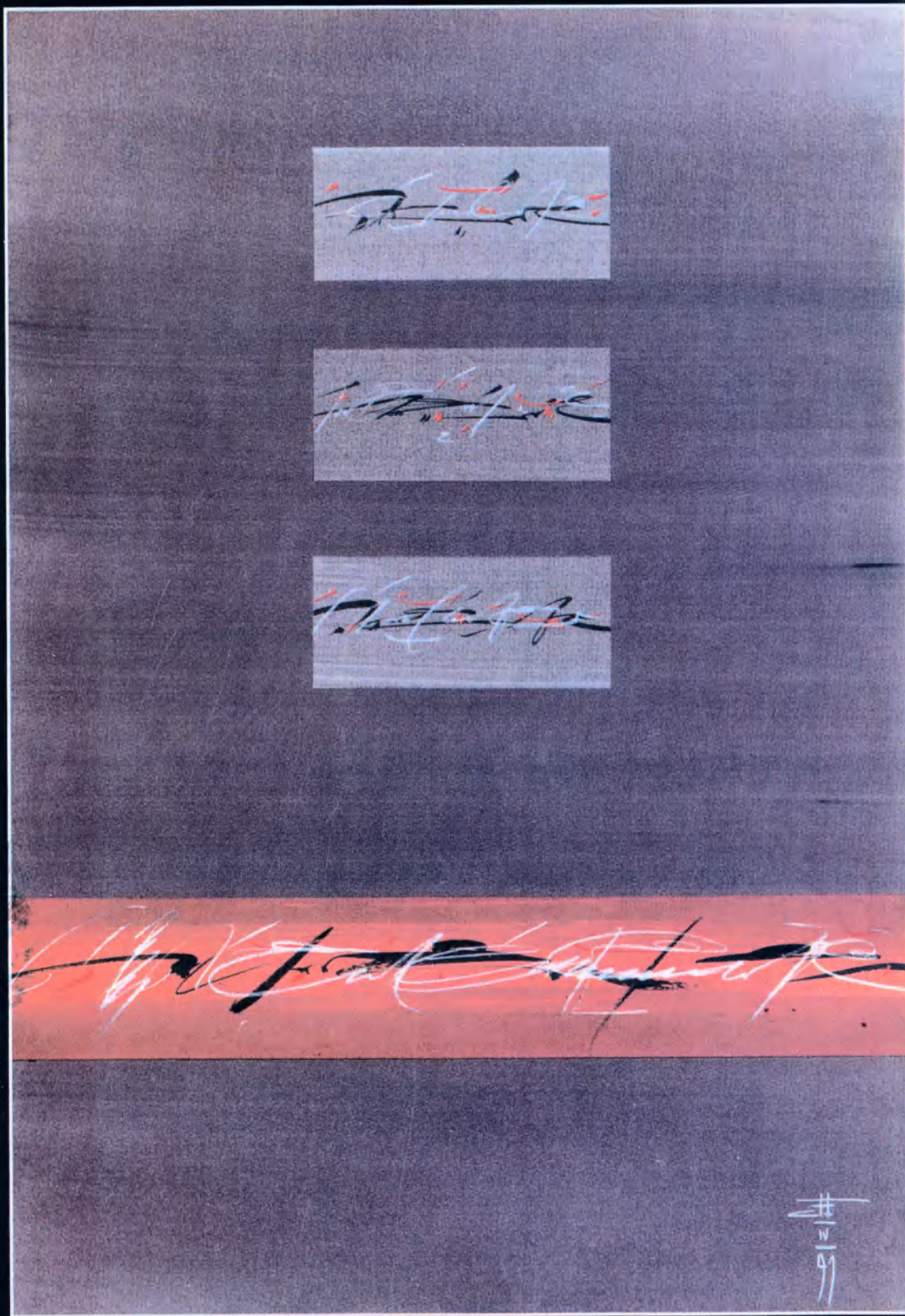
Pour cette rubrique CONFLUENCES, envoyez-nous une photo (composition photographique, peinture, sculpture, ensemble architectural) où vous voyez un croisement, un métissage créateur, entre plusieurs cultures, ou encore deux œuvres de provenance culturelle différente, où vous voyez une ressemblance, ou un lien frappant. Accompagnez-les d'un commentaire de deux ou trois lignes. Nous publierons chaque mois l'un de vos envois.

Rêves

1991, encres sur papier (50 x 70 cm)
de Claudine Dufour

Après de nombreuses années passées à étudier les écritures du monde entier, cette artiste française a axé ses recherches plastiques autour du signe, «cheminant, dit-elle, sur une ligne de crête entre la peinture et l'écriture et mêlant, au gré de mes découvertes (et par là de mon enrichissement) mes signes avec ceux d'autres cultures».

«J'écris, ajoute-t-elle, au-delà du signifiant, dans une parodie de la trace, avec le bonheur de me sentir tout à la fois musicienne, chorégraphe, calligraphe.»



UN SIÈCLE DE CINÉMA

SOMMAIRE JUILLET-AOÛT 1995

84 Appel du directeur général de l'UNESCO

Sauver le patrimoine filmique du 20^e siècle

Entretiens...

- 18 Miloš Forman
- 26 Jean-Paul Rappeneau
- 34 Suresh Jindal
- 36 Mani Kaul
- 38 Abbas Kiarostami
- 53 Tomás Gutiérrez Alea
- 60 Nagisa Oshima
- 65 Marcello Mastroianni
- 74 Milčo Mančevski
- 77 Volker Schlöndorff

86 ANNIVERSAIRE

Abaĭ Kounanbaĭev

Un entretien avec Tchinguiz Aïmatov

90 Le Courrier des lecteurs

Notre couverture: de haut en bas, *Yaaba* (Burkina Faso, 1989) d'Idrissa Ouedraogo, *Persona* (Suède, 1965) d'Ingmar Bergman, *Epouses et concubines* (Chine, 1991) de Zhang Yimou, *Le voyage* (Argentine, 1992) de Fernando Solanas, *Sur les quais* (Etats-Unis, 1954) d'Elia Kazan et *Onimaru* (Japon, 1987) de Yoshishige Yoshida.

5 **Un art qui est aussi une industrie**
par Peter Schepelern

9 **Inutile comme Mozart**
par Krzysztof Zanussi

12 **Hollywood**
par Tino Balio

16 **Les recettes de l'Amérique**
par Lionel Steketee

21 **Le cinéma est-il jeune ou vieux?**
par Jean-Claude Carrière

29 **Le national et le mondial**
par Jerry Palmer

32 **Inde: Les premiers studios**
par Romain Maitra

41 **Un langage symphonique**
par Elie Faure

49 **Egypte: Un miroir infidèle**
par Magda Wassef

56 **Mexique: Le goût du mélodrame**
par José Carlos Avellar

68 **Cinecitta**
par Francesco Bono

70 **Afrique: Etrangers sur leur propre sol**
par Gaston Kaboré

80 **Les Studios de Babelsberg**

82 **La mémoire filmique en danger**
par Thereza Wagner

Conseiller spécial: Jean-Claude Carrière
Consultants: Nahal Tadjadod et Niels Boel

Les propos de Miloš Forman, Jean-Paul Rappeneau, Suresh Jindal, Mani Kaul, Abbas Kiarostami, Nagisa Oshima, Volker Schlöndorff et Marcello Mastroianni ont été recueillis par Nahal Tadjadod et Jean-Claude Carrière. Ceux de Tomás Gutiérrez Alea ont été recueillis par Niels Boel. Ceux de Milčo Mančevski par Jasmina Šopova.

LE COURRIER
DE L'UNESCO

48^e année
Mensuel publié en
30 langues et en braille

«Les gouvernements des États parties à la présente Convention déclarent:
Que, les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix...
...Qu'une paix fondée sur les seuls accords économiques et politiques des gouvernements ne saurait entraîner l'adhésion unanime, durable et sincère des peuples et que, par conséquent, cette paix doit être établie sur le fondement de la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité.
...Pour ces motifs (ils) décident de développer et de multiplier les relations entre leurs peuples en vue de se mieux comprendre et d'acquérir une connaissance plus précise de leurs coutumes respectives...»

EXTRAIT DU PRÉAMBULE DE LA CONVENTION CRÉANT L'UNESCO, LONDRES, LE 16 NOVEMBRE 1945

48^e année

Mensuel publié en 30 langues et en braille par
l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la
science et la culture.

31, rue François Bonvin, 75732 Paris CEDEX 15, France.
Téléphone: pour joindre directement votre correspondant,
composez le 45.68 ... suivi des quatre chiffres qui
figurent entre parenthèses à la suite de chaque nom.
Télécopie: 45.66.92.70

Directeur: Bahgat Elnadi
Rédacteur en chef: Adel Rifaat

RÉDACTION AU SIÈGE

Secrétaire de rédaction: Gillian Whitcomb

Français: Alain Lévêque, Neda El Khazen

Anglais: Roy Malkin

Espagnol: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina

Rubriques: Jasmina Sopova

Unité artistique, fabrication: Georges Servat

Illustration: Ariane Bailey (46.90)

Documentation: José Banaag (46.85)

Relations éditions hors Siège et presse: Solange

Belin (46.87)

Secrétariat de direction: Annie Brachet (47.15),

Assistante administrative: Theresa Pinck

Éditions en braille (français, anglais, espagnol et
coréen): Mouna Chatta (47.14).

Consultants artistiques: Éric Frogé, Laurence Reyne

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe: Irina Outkina (Moscou)

Allemand: Dominique Anderes (Berne)

Arabe: El-Said Mahmoud El Sheniti (Le Caire)

Italien: (Rome)

Hindî: Ganga Prasad Vimal (Delhi)

Tamoul: M. Mohammed Mustapha (Madras)

Persan: Akbar Zargar (Téhéran)

Néerlandais: Claude Montrieux (Anvers)

Portugais: Moacyr A. Fioravante (Rio de Janeiro)

Ourdou: Javaid Iqbal Syed (Islamabad)

Catalan: Joan Carreras i Martí (Barcelone)

Malais: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)

Coréen: Kang Woo-hyon (Séoul)

Kiswahili: Leonard J. Shuma (Dar-es-Salaam)

Slovène: Aleksandra Kornhauser (Ljubljana)

Chinois: Shen Guofen (Beijing)

Bulgare: Dragomir Petrov (Sofia)

Grec: Sophie Costopoulos (Athènes)

Cinghalais: Neville Piyadigama (Colombo)

Finois: Katri Himma (Helsinki)

Basque: Juxto Egaña (Donostia)

Thaï: Sudhasinee Vajrabul (Bangkok)

Vietnamien: Do Phuong (Hanoi)

Pachto: Nazer Mohammad Angar (Kaboul)

Haoussa: Habib Alhassan (Sokoto)

Ukrainien: Volodymyr Vasiluk (Kiev)

Galicien: Xavier Senín Fernández (Saint-Jacques-de-
Compostelle)

VENTES ET PROMOTION. Télécopie: 45.68.45.89

Abonnements: Marie-Thérèse Hardy (45.65),

Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel

Ravassard, Mohamed Salah El Din (49.19)

Liaison agents et abonnés: Ginette Motreff (45.64)

Comptabilité: (45.65). Stock: Daniel Meister (47.50)

ABONNEMENTS. Tél. : 45.68.45.65

1 an: 211 francs français. 2 ans: 396 francs.

Pour les étudiants: 1 an: 132 francs français.

Pour les pays en développement:

1 an: 132 francs français. 2 ans: 211 francs.

Reproduction sous forme de microfiches (1 an): 113

francs.

Reliure pour une année: 72 francs.

Paiement par chèque bancaire (sauf Eurochèque), CCP

ou mandat à l'ordre de l'Unesco, ou par carte CB, Visa,

Eurocard ou Mastercard.

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention «Reproduits du Courrier de l'Unesco», en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celles de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et légendes des photos sont de la Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DEPOT LÉGAL: C1 - JUILLET-AOÛT 1995

COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

Photocomposition et photogravure: Le Courrier de l'Unesco.

Impression: MAURY-IMPRIMEUR S.A., route d'Etampes,

45330 Malesherbes

ISSN 0304-3118

N°7/8-1995-0PI 95-539 F

Ce numéro comprend 92 pages, un encart de 4 pages situé
entre les pages 2-3 et 90-91.



Au fil des mois

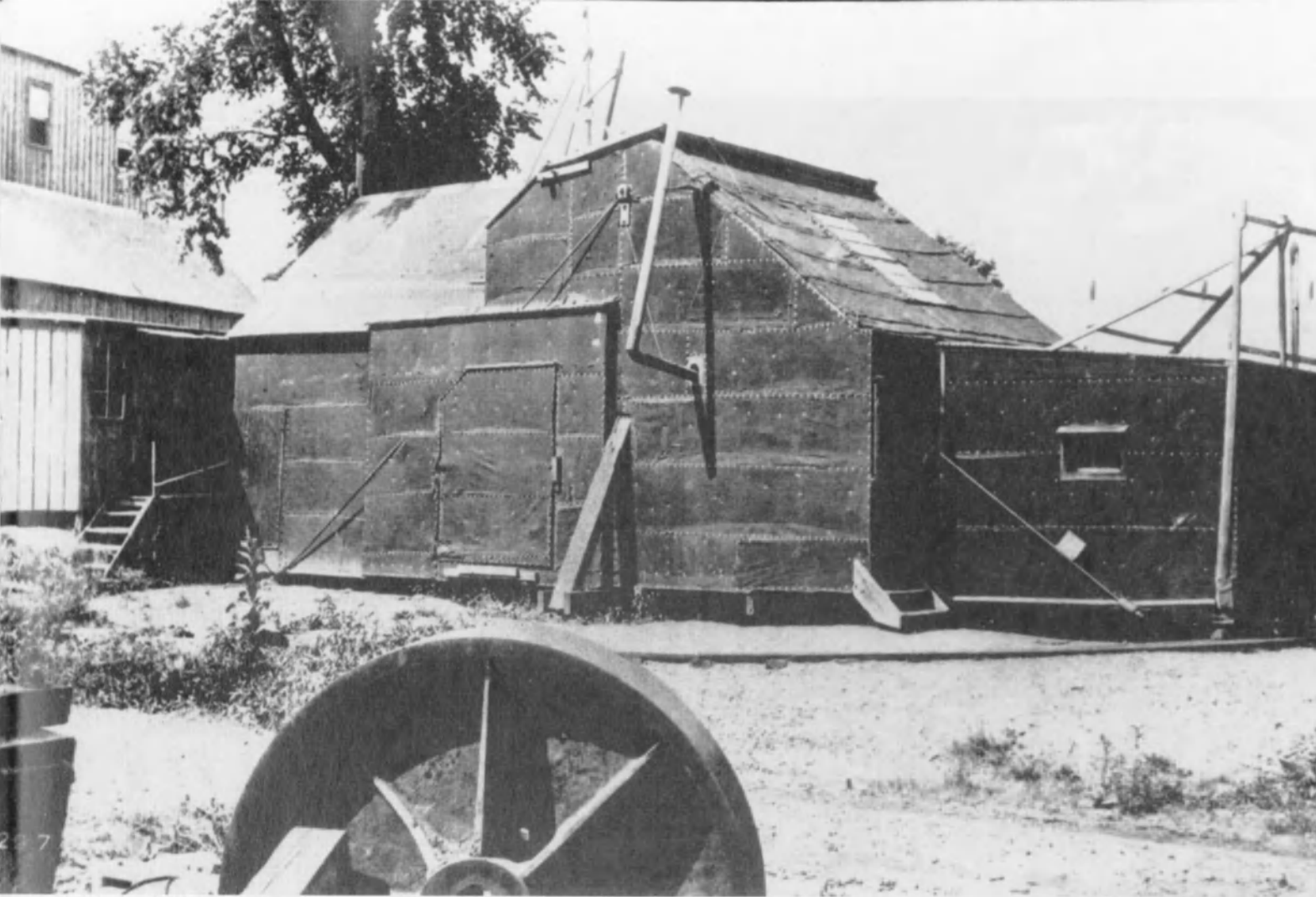
Pour le *Courrier de l'Unesco*, dont la finalité est d'explorer toutes les démarches, tous les modes d'expression à vocation universelle, le centenaire du cinéma est une aubaine. Le cinéma n'est-il pas cet art qui se nourrit de tous les arts, ce vecteur de communication polymorphe, aux ressources inépuisables, susceptible de se plier aux caprices des créateurs les plus différents, d'émouvoir les publics les plus populaires et de franchir sans peine toutes les frontières de la géographie et de la culture?

Son anniversaire ne pouvait être pour nous que l'occasion d'une célébration, en forme de feu d'artifice international, de l'extraordinaire multiplicité des talents qui se sont investis dans le cinéma, au cours du siècle écoulé, et qui ont rendu possible ce miracle — une aventure artistique unique, mondiale, faite d'une infinité d'expériences esthétiques personnelles, imprégnées de presque toutes les sensibilités nationales existantes.

Nous ne pouvions pour autant ignorer les lignes de haute tension qui traversent cette histoire, les problèmes posés et non résolus, les impasses parfois, les menaces déjà. Le cinéma est-il un art ou une industrie? Ou plutôt, peut-il être les deux à la fois, et à quelles conditions? Sur un marché désormais sans foi ni loi, le cinéma américain est-il nécessairement vainqueur? Et ses armes sont-elles seulement économiques? Quelles chances, d'ailleurs, le cinéma conserve-t-il face à la télévision aujourd'hui, face aux multimédias de demain?

Ces interrogations jalonnent les pages que vous allez lire. Mais sans jamais effacer le sens de l'immense fête qu'aura été le cinéma pour notre siècle, et le goût de bonheur pour chacun d'entre nous. En témoignent, sans exception, tous les grands créateurs qui nous ont fait l'amitié de contribuer à ce numéro. Ainsi que le festival de photos, puisées à toutes les bibliothèques du monde — et qui se feuillette mystérieusement comme un seul album de famille.

BAHGAT ELNADI ET ADEL RIFAAT



Un art qui est aussi une industrie

par Peter Schepelern

Ecartelé dès ses débuts entre commerce et création, le cinéma a mis longtemps à être reconnu comme un art à part entière.

Le cinéma est un centenaire qui jouit d'une immense popularité, mais qui a suscité aussi bien des craintes, voire du mépris. C'est un public très mêlé de bourgeois et d'ouvriers qui s'extasiait, à la fin du siècle dernier, devant les premiers spectacles du cinématographe des frères Lumière à Paris et ceux du kinétographe d'Edison à New York. Mais, très vite, l'élite intellectuelle, confrontée à l'énorme engouement populaire pour les images animées, ne tarde pas à dénoncer cette forme de spectacle comme une

En haut, «Black Maria», studio de Thomas Edison à West Orange (Etats-Unis), où l'on tournait les films du Kinétoscope.



Toshiro Mifune (le bandit Tajomaru) et Machiko Kyo (Masago, la femme) dans *Rashomon* (Japon, 1950) d'Akira Kurosawa.

manifestation vulgaire, voire néfaste, de la modernité.

«Le cinéma, écrivait par exemple Anatole France (1844-1924) incarne le pire idéal populaire. Ce n'est pas la fin du monde, mais c'est la fin de la civilisation.» Et un autre prix Nobel, allemand cette fois, Thomas Mann (1875-1955) de renchérir: «Je pense que le cinéma n'a pas grand chose à voir avec l'art.» Quant au romancier français Georges Duhamel (1884-1966), il voyait dans le cinéma une «américanisation» funeste de l'esprit européen.

En 1961, l'historien américain Daniel Boorstin pouvait encore écrire que «même dans le meilleur des cas, le cinéma demeure un média simplificateur». De nos jours, enfin, le grand cinéaste Krzysztof Kieslowski déclare: «Mon but est de capter ce qui se passe à l'intérieur, mais cela, c'est impossible de le filmer. La littérature peut le montrer, mais pas le cinéma, parce qu'il n'en a pas les moyens. Il n'est pas assez intelligent.»

Jusqu'à quel point ces critiques sont-elles justifiées?

Des Lumières à Hollywood La première séance publique du cinématographe des frères Lumière eut lieu à Paris le 28 décembre 1895. On y projetait, notamment, un film très court où l'on voit un galopin faire une farce à un jardinier, éclaboussé par son propre jet d'eau avant de châtier le garnement comme il le mérite. L'immortel *Arroseur arrosé* exprimait ainsi, pour la première fois, ce qui allait faire la fortune du cinéma, son aptitude à raconter une histoire d'une manière à la fois très simple et convaincante.

Après avoir commencé par imiter le théâtre (ou la peinture), le cinéma ne tarda pas à élaborer un langage et une esthétique bien à lui. Dès 1915, le grand cinéaste américain D.W. Griffith faisait, avec *Naissance d'une nation*, la démonstration éblouissante des possibilités techniques et stylistiques du nouveau médium, tout en illustrant, par son interprétation raciste de la guerre de Sécession, les risques inhérents à cette forme d'art populaire.

Dans les années 20, le cinéma évolue pour ainsi dire à l'écart des grands courants de la vie artistique. Pendant que Marcel Proust et T.S. Eliot révolutionnaient la littérature, Picasso, Kandinsky et Marcel Duchamp la peinture, et que Stravinsky, Schoenberg ou Bartok inventaient la musique atonale, le cinéma se contentait en gros d'explorer les moyens de raconter efficacement une histoire, puisée généralement dans le fonds très riche des romans du 19^e siècle.

Cela ne veut pas dire que le cinéma d'avant-garde n'existait pas. Les dadaïstes et les surréalistes en France, les expressionnistes en Allemagne et les virtuoses russes du montage s'efforçaient, chacun à sa manière, de sortir des ornières du cinéma commercial. *Un chien andalou* de Luis Buñuel, *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene ou *Le cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein figurent ainsi parmi les classiques universellement admirés du cinéma, mais à l'époque ils n'ont guère exercé d'influence sur le cinéma populaire.

Au même moment, en effet, Hollywood était en train de se transformer en une gigantesque usine à rêves qui n'allait pas tarder, malgré certaines tentatives de résistance, comme le réalisme poétique français des années 30 ou le néo-réalisme italien après la guerre, à imposer son emprise sur les écrans du monde entier. La période de 1930 à 1950 aura été l'âge d'or du cinéma romanesque hollywoodien, véritable système fondé sur le «vedettariat», les «genres» et les «studios».

Le système en question Plus que n'importe quel autre art, le cinéma a besoin d'être accepté (et financé) par le système économique. Tourner un film coûte

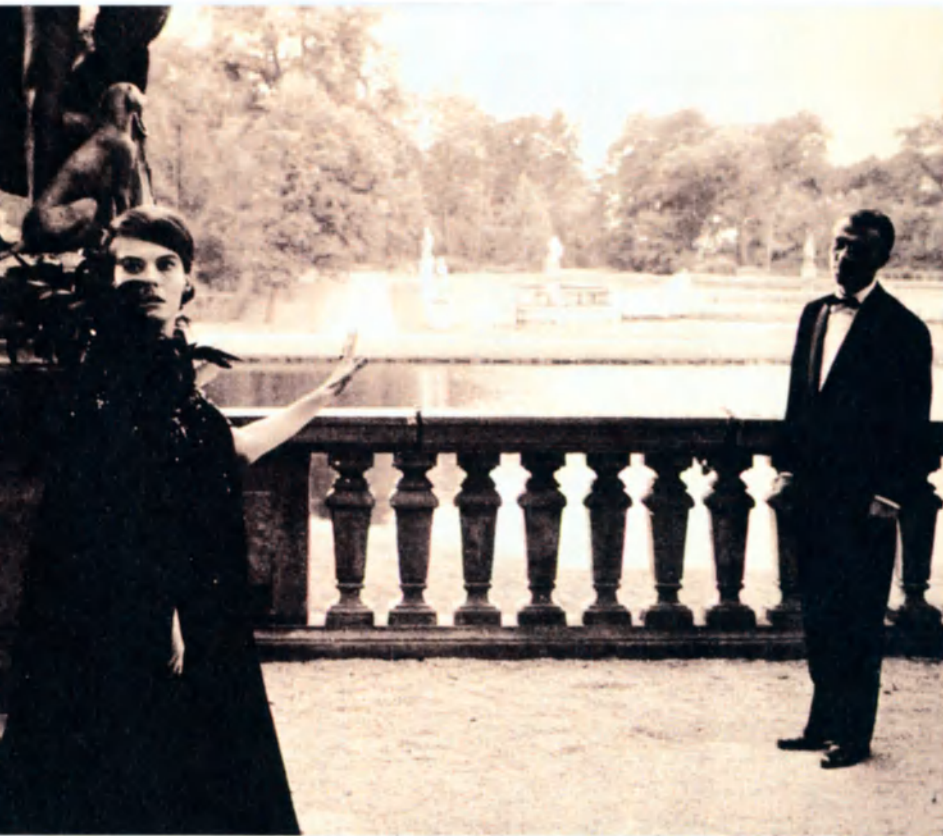
incomparablement plus cher qu'écrire un livre, peindre un tableau ou composer une symphonie. C'est pourquoi le système a toujours exercé plus d'influence sur le cinéma que sur n'importe quel autre art. L'histoire du cinéma est marquée par la tension perpétuelle entre l'inertie des producteurs, qui recherchent avant tout la rentabilité, et l'impatience des créateurs soucieux de s'exprimer. Le film est donc à la fois un art, perfectionné par des génies souvent trop désintéressés pour ne pas être broyés par le système, et une industrie au service des idées et valeurs dominantes.

La popularité et la magie du cinéma ont le plus souvent été utilisées comme moyens de distraction ou d'expression artistique, mais on les a aussi détournées pour manipuler ou tromper les foules. Dès 1922, Lénine proclamait que «le cinéma est le plus important des arts», et dans les années 30 il devient effectivement un instrument de propagande totalitaire au service de l'Allemagne nazie, de la Russie stalinienne, de l'Italie et de l'Espagne fascistes. Un des rares films de cette époque qui ait survécu en tant qu'œuvre d'art, en dépit de son exaltation délirante d'Hitler et de son régime, est sans doute *Le triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl. Hollywood,

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
Peter Schepelern, du Danemark, est professeur à l'université de Copenhague. Il est l'auteur de plusieurs livres sur le langage cinématographique et a publié des critiques de films dans diverses publications.

Le cuirassé Potemkine (URSS, 1925) de Sergueï Eisenstein. La scène célèbre de la fusillade sur le grand escalier.





L'année dernière à Marienbad (France, 1961)
d'Alain Resnais, avec Delphine Seyrig.



Casablanca (Etats-Unis, 1942) de Michael Curtiz.
De gauche à droite: Humphrey Bogart, Claude
Rains, Paul Henreid et Ingrid Bergman.

pour sa part, s'efforçait de contrer cette propagande en illustrant dans ses films les valeurs, le courage et la détermination des hommes dans les démocraties.

Nouvelles vagues, nouvelles dérives

La première véritable avancée «culturelle» du cinéma s'est sans doute produite après la Seconde guerre mondiale: une nouvelle génération de cinéastes était prête à exprimer les sentiments de leurs contemporains, et l'on s'aperçut qu'ils y parvenaient plutôt mieux que les tenants des arts traditionnels. La quête douloureuse d'un nouvel humanisme dans un monde déchiré et incertain, voilà ce qu'exprimaient magnifiquement *Le voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, *La strada* de Federico Fellini, *Rashomon* d'Akira Kurosawa, *Les fraises sauvages* d'Ingmar Bergman, *Cendres et diamant* d'Andrzej Wajda et la trilogie d'Apu de Satyajit Ray. Ce cinéma, très émouvant et original à la fois, n'en demeurait pas moins enraciné dans les conventions de la tradition littéraire.

Un nouveau tournant est pris dans les années 60, sans que le cinéma renonce pour autant à sa vocation populaire. Les films de la Nouvelle Vague en France, et notamment ceux du chaleureux François Truffaut, du cynique Claude Chabrol ou du révolutionnaire Jean-Luc Godard, tout comme *L'avventura* de Michelangelo Antonioni, *Huit et demi* de Federico Fellini, *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et *Persona* d'Ingmar Bergman sont des œuvres d'art qui ont marqué l'avènement d'une sensibilité nouvelle. Mais contrairement aux films d'avant-garde des années 20, ils ont également bénéficié d'un large succès public, preuve que le cinéma est désormais accepté en tant qu'art à part entière.

Les chefs-d'œuvre du cinéma ont l'avantage, sur les autres formes d'art, de transcender les distinctions habituelles entre le goût de l'élite et le goût populaire. Pour s'en tenir à Hollywood, les comédies osées d'Ernst Lubitsch, les westerns de John Ford, les mélodrames de Max Ophüls ou les films d'angoisse d'Alfred Hitchcock ne proposent pas de message philosophique, mais du point de vue visuel, ce sont des récits magistralement mis en image. En donnant au cinéma ses lettres de noblesse, ces réalisateurs ont obligé les esthètes les plus exigeants à reconnaître que leur art pouvait atteindre des sommets qui n'ont rien à envier aux réalisations les plus prestigieuses de l'esprit humain. ■

Inutile comme Mozart

par Krzysztof Zanussi

Pas d'art qui tienne sans poser les questions essentielles. Le cinéma les pose-t-il encore?

Aucune des disciplines artistiques traditionnelles auxquelles président les neuf antiques muses ne doit sa naissance à un instrument ou à une découverte. Voilà pourquoi un doute plane sur le cinéma depuis sa naissance: s'agit-il réellement d'un art? Ce doute ne vient pas seulement de son rapport suspect avec une machine. Il s'étend aussi à ses origines sociales et artistiques.

Le cinéma, dès le départ, a enregistré des faits objectifs (voir les premiers films des frères Lumière: *Sortie d'usine* et *L'arrivée d'un train à La Ciotat*), mais il a aussi inventé, à l'intention du public, une action, comme dans *Le jardinier et le petit espiègle* (*L'arroseur arrosé*). Cette seconde démarche était, sur un plan esthétique, plus avancée ou, comme on dit couramment, plus créatrice.

Ce qui a joué un rôle prépondérant dans l'histoire du cinéma — son destin le prouve — c'est la fiction, un procédé dont on rattache les débuts à la littérature et qui a trouvé son expression visuelle au théâtre. Mais comme le cinéma, pendant les trente pre-

mières années de son existence, est resté muet (une petite enfance plutôt longue!), il faut plutôt le rapprocher de la pantomime qui, comme le film, était souvent accompagnée de musique. Si l'on considère son arbre généalogique, le cinéma apparaît donc comme de la littérature sans paroles, ou comme une forme de théâtre, mais fort éloignée de la littérature: soutenue par de la musique et assortie de sous-titres. Difficile, avec une telle extraction, d'avoir sa place au Parnasse...

Des racines populaires L'origine sociale du cinéma se présente encore plus mal. Il est issu de la foire. Par sa naissance, il est populaire: ses racines se sont développées dans le peuple à une époque où les autres muses fréquentaient les salons. On ne peut même pas le comparer aux autres expressions de l'art populaire, au folklore — cette mémoire des temps anciens.

Le cinéma est né à la fin d'un siècle qui a donné à l'art ses plus belles lettres de noblesse et s'en est fait un titre de gloire.

● ● ● ● ● ● ● ●

Krzysztof Zanussi, réalisateur et scénariste polonais. Parmi ses films les plus connus:

La structure de cristal (1969), *Illumination* (1973) et, récemment, *Dotkniecie* (1992, *The Silent Touch*), avec Max von Sydow et Sarah Miles.





La sortie des usines
Lumière (France, 1895),
l'un des premiers films
dus à Louis Lumière.

Jamais on n'a autant estimé les artistes qu'au 19^e siècle, jamais on ne s'est tant enorgueilli d'un art qui, aux yeux des élites européennes de ce temps-là, témoignait des progrès de l'humanité et de l'évolution de l'homme sous la forme la plus haute. Mais pour ces élites, c'est l'opéra qui faisait la synthèse de toutes les formes de l'art contemporain. Ses palais étaient les sanctuaires de la fin du siècle. La naissance du cinéma n'a pu que leur paraître une chose insignifiante.

En perte de vitesse En réalité, cette naissance a marqué un tournant capital dans la culture de notre siècle. L'ère de Gutenberg prenait fin. Nous avons abordé une nouvelle étape de la culture, en quittant la culture du mot pour celle de l'image et du son. Ce tournant est désormais un fait établi. Nous vivons aujourd'hui inondés de signes audiovisuels. Or, le responsable de ce bouleversement, le cinéma, cent ans après sa naissance, donne l'impression d'être une discipline sur son déclin.

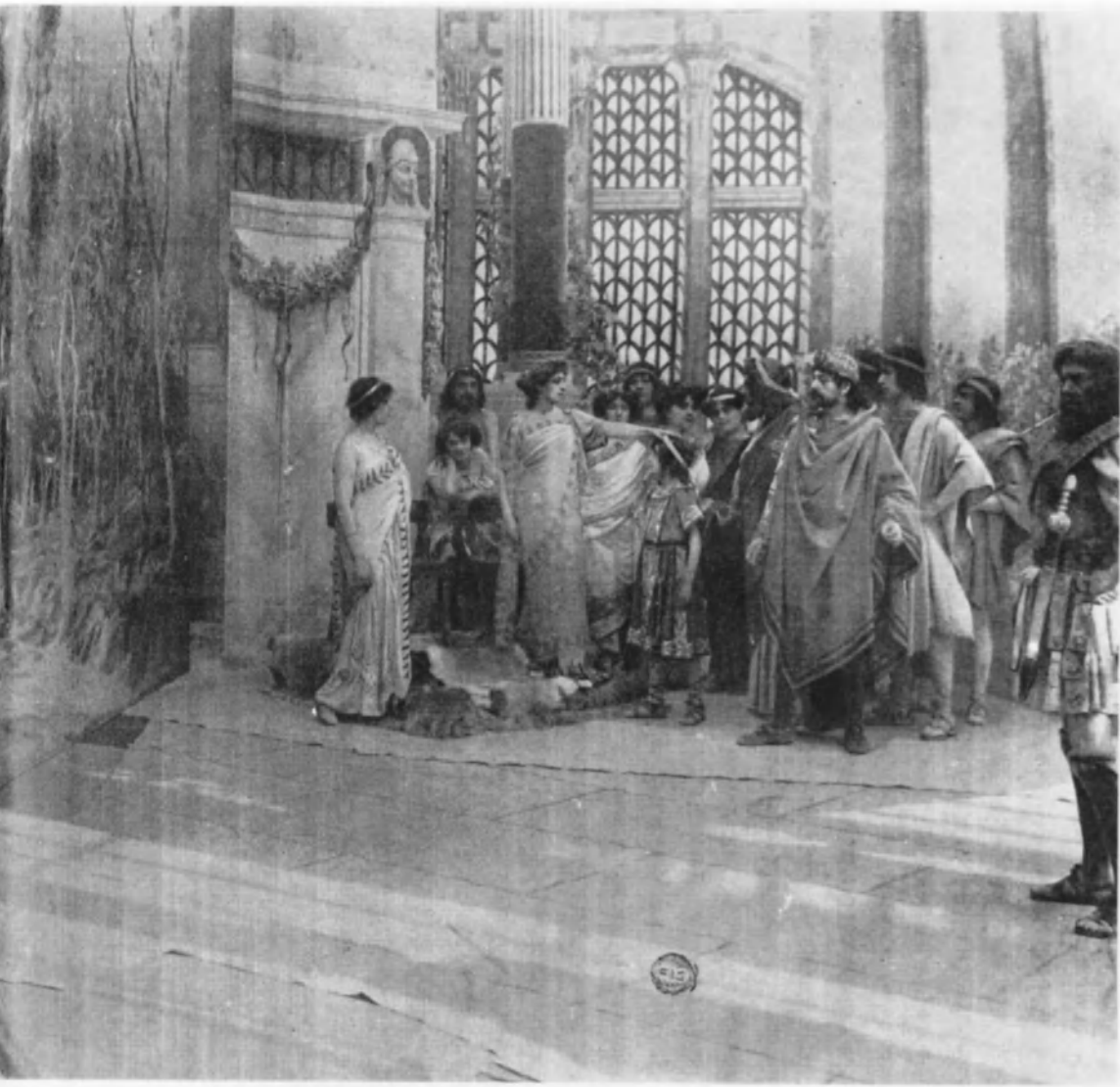
Il est facile de dire que les films, en quittant les salles pour se répandre sur les écrans de télévision et de magnétoscope, font gagner du terrain au cinéma. Ce n'est qu'une demi-vérité. Car si l'on voit bien l'expansion de la production audiovisuelle, on ne voit pas assez le déclin de son potentiel artistique, sa régression esthétique, l'indigence de l'offre spirituelle, sans parler de la nullité grandissante des idées exprimées. Il suffit de comparer le cinéma d'aujourd'hui avec le cinéma d'il y'a vingt ans, quand, d'une année sur l'autre, des auteurs — de Jean-Luc Godard à Andreï Tarkovski, de Federico Fellini à Ingmar Bergman — ouvraient de nouvelles perspectives esthétiques, morales et intellectuelles en participant à une extraordinaire accélération de l'art, comparable à l'explosion de la Renaissance à Florence ou à celle de la peinture à l'huile chez les Flamands.

Le terrain que perd aujourd'hui le cinéma est celui-là même où toutes les autres formes d'art essuient des défaites. Les hommes, en cette fin de siècle, n'attendent plus de l'art ce qui fut sa tâche pendant des siècles. Ils ne lui demandent plus de décrire le monde avec une échelle de valeurs clairement définie. Ils



n'attendent plus de réponse parce qu'ils ne se posent plus ces questions que l'on croyait inhérentes à l'humanité, sur le sens de l'existence, le sens de la souffrance ou celui de la mort. Sur ce qu'est l'amour et en quoi consiste le bonheur. Sans ces questions, l'art peut-il survivre? Je suis persuadé que non. Et sans elles, l'humanité peut-elle survivre?

Une réflexion sur la vie L'art a toujours été un divertissement, un acte inutile, désintéressé. Au siècle dernier, on disait en montrant un bel objet: «Il ne sert à rien, comme Mozart.» Je ne reproche pas à l'art d'être un divertissement, parce que c'est dans le divertissement, dans les actes désintéressés, improductifs, de l'art que s'exprime la réflexion sur la vie, sur le bonheur et sur la mort. Dans le passé, cette réflexion se retrouvait aussi bien dans la culture populaire que dans les salons. Ce qui différait, c'était le langage, pas le message. La culture de l'homme simple pose également les questions essentielles. La personne qui regarde aujourd'hui



Le retour d'Ulysse (France, 1908), film d'art de Charles Le Bargy, avec des acteurs du théâtre de la Comédie-Française.

un téléfilm stupide, ou un épisode de *Dynasty* à la télévision, n'est pas moins instruite que les spectateurs d'il y a trente ans, qui faisaient la queue pour voir un film de Fellini ou de Bergman. Alors que s'est-il passé?

Je rattache le déclin du cinéma au changement du rôle de la culture. Le langage des images mobiles a encore des ressources, mais les questions que l'on pourrait discuter dans ce langage ont disparu. Le centenaire du cinéma est donc lié à son enterrement.

Et pourtant, peut-être que nous enterrons trop tôt le défunt, peut-être que son cœur bat encore? Peut-être enterrons-nous trop tôt cette Europe qui a connu tant de déclin dont elle s'est toujours relevée pour redevenir le moteur de l'évolution de l'humanité? Peut-être que dans le monde des technologies nouvelles ressusciteront les éternelles questions et qu'il se trouvera un endroit où je pourrai tourner une nouvelle *Illumination* ou un nouvel *Impératif*? Que ce soit pour un écran de télévision, une cassette vidéo ou un casque de réalité virtuelle, peu importe, comme il importe peu que ce

soit moi qui interroge, ou un confrère plus jeune que moi de plusieurs générations.

La seule chose qui compte, à mes yeux, c'est de savoir si l'on offrira ces questions éternelles, ou seulement cette «bouillie médiatique» qui anesthésie notre imagination. ■

Attraction de cinéma dans une fête à Sedan (France) en 1901.



Hollywood

par Tino Balio

Les grands studios californiens ont été l'usine à rêves de l'Amérique... et du monde.

Ce n'est qu'une vingtaine d'années après l'invention du cinéma que Hollywood devient la capitale américaine du septième art. De 1894, date à laquelle Thomas Edison met au point son kinéscope, à 1908, les activités de production restent concentrées à New York. Puis les producteurs commencent à s'installer dans le sud de la Californie, attirés par les avantages du climat, douceur et lumière, et par la diversité des décors naturels qu'offre la région. En tournant des films tout au long de l'année, ils peuvent approvisionner les «nickel-odcons» (salles de cinéma où la place coûte un «nickel»: 5 cents) en westerns, comédies et autres films naïfs et populaires. Le public qui se presse aux guichets est composé principalement d'ouvriers immigrés et de leur famille, en quête de spectacle bon marché.

Mais bientôt le cinéma devient une forme d'art d'envergure nationale, et ce, grâce à deux innovations majeures. D'une part, l'apparition de longs métrages qui, détrônant les bobines d'un quart d'heure seulement, plongent pendant quatre-vingt-dix minutes les spectateurs dans des intrigues aux multiples péripéties, et font concurrence au théâtre en attirant l'immense public des classes moyennes. D'autre part, le vedettariat, qui organise le culte de certains acteurs et actrices, comme Mary Pickford, Charlie Chaplin ou Douglas Fairbanks: les spectateurs n'hésitent pas à payer leur place de plus en plus cher pour voir les films où jouent leurs idoles,

contribuant ainsi à justifier les cachets mirifiques qu'elles touchent.

Jusqu'en 1914, Hollywood est loin d'occuper le devant de la scène du cinéma mondial. Mais lorsque la Première Guerre mondiale éclate, portant un coup d'arrêt à la production européenne, Hollywood s'engouffre dans la brèche, connaît un essor rapide, et donne bientôt naissance à une véritable industrie. Les sociétés de production cherchent alors à s'assurer un marché en acquérant d'amples réseaux de salles qui à leur tour s'assurent un approvisionnement régulier de films en achetant des studios. Pour financer de tels investissements, ces sociétés font appel aux milieux d'affaires avec lesquels elles resserrèrent encore leurs liens à partir de 1926, année qui marque l'avènement du parlant. Seules, les compagnies les plus solides ont les capacités financières de passer du muet à la technique du parlant. Si bien qu'en 1930 Hollywood forme un véritable oligopole composé de huit sociétés, dont la plupart dominent encore le marché actuel.

Cinq et trois Les «Cinq grandes» — la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), la Paramount, la Twentieth Century Fox, la Warner Bros et RKO — rassemblaient entre leurs mains tous les maillons de l'industrie cinématographique: elles produisaient la quasi-totalité des films importants de l'année, utilisaient un circuit de distribution à l'échelle internationale, exploitaient les salles les plus grandes et les mieux situées, s'assurant ainsi un maximum de recettes. Plus modestes, les sociétés Universal, Columbia et United Artists constituaient les «Trois petites». Les deux premières produisaient et distribuaient, pour les grandes, des films à petit budget venant compléter l'affiche du film principal; United Artists distribuait uniquement les œuvres de quelques produc-

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
Tino Balio, des Etats-Unis, est professeur à la faculté des arts de la communication à l'université de Wisconsin-Madison. Il a publié plusieurs livres touchant notamment l'histoire de l'industrie cinématographique américaine et ses rapports avec la télévision.



Tournage, pour la MGM, d'un train lancé à pleine vitesse.

teurs indépendants en quête de qualité. En marge du circuit gravitaient de petits studios, comme Monogram, Republic et Producers' Releasing Corporation, qui approvisionnaient les petites villes et les zones rurales.

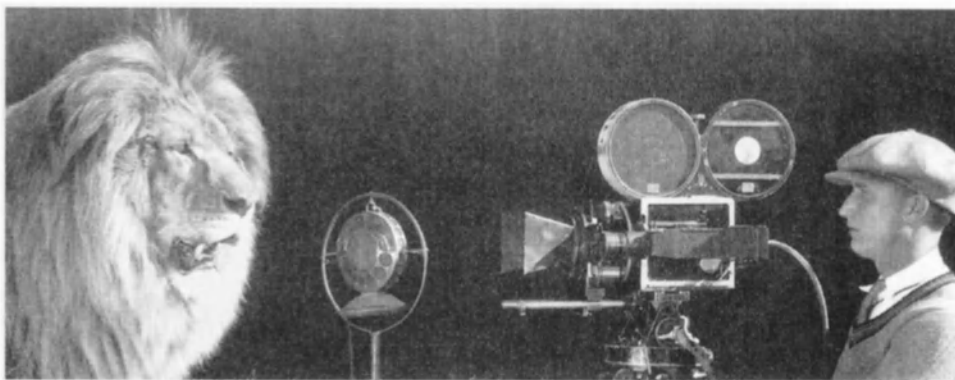
Le système de production Hollywood connaît son apogée dans les années 30 et 40. Après un bref déclin pendant la crise de 1929, la fréquentation des salles de cinéma s'accroît fortement: en 1946 on compte près de 80 millions de spectateurs par semaine, soit la quasi-totalité de la population américaine de l'époque. Pour que les salles ne soient jamais à court de films, Hollywood met au point une chaîne de production industrielle reposant sur les studios. Ceux-ci sont divisés en départements qui ont chacun une attribution précise: la confection des scénarios, la direction artistique, les costumes, les décors, la prise de vues et le son — le tout supervisé par le producteur. Deux types de produits sortent alors des studios: les films de série A, superproductions réunissant gros budgets et grandes vedettes, et les films de série B, bien plus modestes, venant en complément de programme. Pour soutenir l'intérêt du public, on produit une grande diversité de films: de la comédie musicale au mélodrame, en passant par la biographie, la comédie burlesque, le policier et le western. Et pour satisfaire aux exigences du comité de censure, les professionnels du cinéma s'engagent, dans une sorte de code de déontologie adopté en 1930, le *Motion Picture Production Code*, à exercer leur art en respectant certains principes moraux.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'industrie hollywoodienne subit une série de revers qui bouleversent son mode de fonctionnement. En 1948 tout d'abord, la Cour suprême accuse les «Cinq grandes»

d'avoir violé les lois anti-trust et les contraint à liquider leur réseau d'exploitation lucratif et à mettre fin à leurs pratiques commerciales monopolistiques. Un nouveau coup leur est bientôt porté par l'entrée de la télévision dans les foyers américains, qui fait chuter de moitié, dans les années 50, le taux de fréquentation des salles de cinéma. En Europe enfin, son premier marché étranger, Hollywood se heurte aux barrières commerciales mises par des nations qui travaillent à reconstruire leur économie dévastée et tentent de ranimer leur industrie cinématographique chancelante. Les grandes sociétés américaines réagissent à cette situation: elles diminuent le nombre de films produits, réduisent leur personnel, réalisent des superproductions en couleur et sur grand écran pour concurrencer la télévision, produisent à l'étranger pour bénéficier de subventions gouvernementales, et collaborent avec la télévision pour tirer profit de son expansion.

Ces mesures relancent la machine hollywoodienne et la préparent à affronter l'apparition, dans les années 70 et 80, de nouvelles techniques de distribution audiovisuelles, comme le câble ou la vidéo. La demande croissante de spectacles en tout genre entraînée par celles-ci, jointe à la privatisation de nombreuses chaînes de télévision en Europe, à la fin de la guerre froide et à l'élévation du niveau de vie dans les nouveaux pays industrialisés ont contribué à l'internationalisation de l'industrie cinématographique. Les principales sociétés hollywoodiennes sont devenues de gigantesques groupes économiques, de véritables conglomérats de l'industrie du spectacle, qui possèdent, sur les grands marchés internationaux, des filiales dans le disque, la télévision, l'édition et les communications par câble. Trois grands studios, la Twentieth Century Fox, Columbia Pictures et MCA, n'appartiennent plus aux Américains. Hollywood reste la capitale mondiale du septième art, mais elle ne peut conserver cette place qu'en renforçant ses alliances avec des capitaux étrangers. ■

La MGM fait précéder le générique de ses films d'un lion rugissant. Ci-dessous, Leo enregistre son premier rugissement (1928).





Autant en emporte le vent (Etats-Unis, 1939) de Victor Fleming, avec le couple-culte Clark Gable (Rhett Butler) et Vivien Leigh (Scarlett O'Hara).



Le train sifflera trois fois (Etats-Unis, 1952) de Fred Zinneman, avec Gary Cooper dans le rôle du justicier.



Orson Welles dans son
film *Citizen Kane*
(Etats-Unis, 1940).



Humphrey Bogart et Ingrid
Bergman dans *Casablanca*
(Etats-Unis, 1942) de Michael
Curtiz.

Les lumières de la ville (Etats-Unis,
1930) de Charles Chaplin.





Chantons sous la pluie
(Etats-Unis, 1952) de
Stanley Donen et Gene
Kelly, un classique de la
comédie musicale.

Les recettes de l'Amérique

par Lionel Stekete

Les pouvoirs du cinéma
américain n'ont pas que des
clefs économiques.

Le cinéma est-il un art ou une marchandise, une culture ou un commerce? Pour les grands studios américains, le choix est fait depuis longtemps: le cinéma est une industrie, et chaque film un produit. N'empêche...

Comment se fait-il que ce cinéma, depuis un siècle, continue à faire rêver, rire et pleurer les cinq continents?

Dès 1916, alors que l'Europe entière est en guerre, *Intolérance*, de D. W. Griffith, fixe

les bases d'un nouveau moyen de communication: il permet, outre son caractère artistique, de véhiculer non seulement un message qui s'adresse à tous, mais aussi l'image d'un pays tout entier. L'industrie cinématographique américaine a toujours été, consciemment ou non, l'instrument d'une certaine propagande des valeurs propres aux Etats-Unis. Sans elle, le mythe américain serait à l'évidence moins présent dans les mentalités, qu'elles soient américaines ou autres.

Mais ce désir de propager un modèle de vie ne suffit pas à expliquer l'impact du cinéma américain. Il faut aussi parler de son ouverture. De tout temps, il a accueilli à bras ouverts des créateurs étrangers. Charlie Chaplin, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Elia Kazan, parmi les anciens, et parmi les nouveaux, George Miller (*Mad Max*, 1979), Peter Weir (*Le cercle des poètes disparus*, 1989), Ridley Scott (*Thelma et Louise*, 1990), pour ne citer qu'eux, ont tous un point commun: l'universalité de leur langage. C'est justement parce qu'ils étaient



● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
 Lionel Stekete, né en France de parents américains, est à la fois assistant réalisateur, traducteur, scénariste et réalisateur. Il a notamment réalisé un documentaire sur la musique contemporaine à New York.

étrangers qu'ils ont dû, et qu'ils ont su, utiliser la caméra pour raconter des histoires que tous les publics, au-delà des frontières et des langues, peuvent comprendre.

L'une des clefs de ce langage, et donc du cinéma américain, c'est l'utilisation sans fard de l'émotion. «L'essentiel est d'émouvoir le public», disait Alfred Hitchcock, pourtant l'un des réalisateurs les plus «froids» du septième art. Dans un classique comme *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, ou une production récente comme *Forrest Gump* (1993) de Robert Zemeckis, les cinéastes américains savent faire rire ou pleurer en permettant au public de s'identifier aux personnages, qu'ils soient plus grands que nature ou, au contraire, ordinaires. Le tout est de faire rêver, de divertir, et de nous permettre de retrouver ce que nous avons perdu: notre naïveté d'enfant. «L'état adulte signifie la perte du rêve, de l'aventure, l'ankylose progressive de l'imaginaire, de la liberté», souligne Steven Spielberg.

Cette conception si américaine de faire rêver par le cinéma remonte très loin. Déjà en 1909, la sociologue américaine Jane Adams surnommait le cinéma «la maison des rêves» et écrivait: «En allant au cinéma, les jeunes d'aujourd'hui qui vivent dans les cités industrielles peuvent satisfaire leur besoin d'une existence plus riche que celle que le monde leur offre actuellement.» C'est cette volonté de faire rêver, de donner à s'identifier, qui a abouti à la création de genres définis comme les films noirs, les westerns et les comédies

Bambi (Etats-Unis, 1941-1942), dessin animé produit par Walt Disney. Pionnier du genre, Disney régna de longues années sur l'animation mondiale.

musicales, tous, ô combien, typiquement américains.

Mais le cinéma américain n'est pas que rêve et divertissement, même si son mot d'ordre est celui donné par Frank Capra: «Il n'y a pas de règles en matière de création cinématographique, il n'y a que des péchés. Et le péché capital, c'est l'ennui.» Hollywood est allé jusqu'à produire de nombreux films qui prenaient pour cible le «modèle américain» lui-même, jusqu'à, parfois, développer une autocritique sans pitié (*Ève*, de Joseph L. Mankiewicz). D'où la richesse et la diversité d'une forme de cinéma où chacun peut trouver son plaisir autant que l'expression de ses angoisses. ■

Apocalypse now (Etats-Unis, 1979) de Francis Ford Coppola, grande fresque sur la guerre du Viet Nam.





Réalisateur américain d'origine tchécoslovaque, il a obtenu deux fois l'Oscar américain du meilleur film, avec *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975) et *Amadeus* (1984).

Miloš Forman

e n t r e t i e n

► Quel fut votre premier contact avec le cinéma ?

— Il est inoubliable. J'avais quatre ou cinq ans, et mes parents m'emmenèrent un samedi soir, à Cáslav, ma ville natale, dans le pays qui s'appelait alors la Tchécoslovaquie, voir un film. Il s'agissait — on me l'a dit plus tard — d'un documentaire sur l'opéra de Smetana, *La fiancée vendue*, mais ce documentaire, étrangement, était muet. Sur l'écran, des personnages gigantesques ouvraient des bouches immenses, d'où ne sortait aucun son. Mais le public connaissait par cœur cette œuvre très populaire. Les spectateurs chantaient dans la salle, de plus en plus fort, et les femmes pleuraient à chaudes larmes. Quelle surprenante introduction au cinéma !

Un peu plus tard, j'ai vu *Blanche-Neige et les sept nains* avec un enthousiasme sans réserve. Il me semblait que j'avais vu la plus belle chose du monde. Je tombai amoureux de Blanche-Neige. J'avais acheté chez un droguiste des savonnettes multicolores à l'effigie des sept nains et,

chaque jour, je me lavais avec une d'entre elles. Dès que je vis le film, je cessai d'utiliser ces savons. Pour les conserver pieusement.

► Et vos débuts dans la mise en scène ? dans le spectacle ?

— Mon frère Pavel, poursuivi par la Gestapo pendant la guerre, s'était enrôlé dans une troupe d'opérette, où il était décorateur. C'est grâce à lui que j'ai vu mon premier spectacle, avec une émotion indicible, et c'est lui aussi qui m'emmena dans les coulisses. Quel trouble ! Les jeunes femmes qui se déshabillaient auprès de moi, les blagues, la musique, les odeurs d'amidon, de naphthaline, de corsages mouillés, tout me semblait une révélation. Je décidai que le spectacle, cet autre monde, serait ma vie.

Peu à peu, en regardant autour de moi, je découvris qu'il existe souvent un décalage entre ce que pensent les gens, et ce qu'ils font. J'appris à déchiffrer ce qu'ils ressentaient alors



Ci-dessus, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (Etats-Unis, 1975) de Miloš Forman, avec Jack Nicholson (debout sur les épaules de Will Sampson).

En haut, Miloš Forman dirigeant Tom Hulce (Mozart) dans *Amadeus* (Etats-Unis, 1984), un film qui évoque la rivalité de Mozart et de Salieri.

que souvent ils ne le savaient pas eux-mêmes. De même pour les personnages de fiction. Il y a toujours un masque à enlever. C'est au cœur de l'activité d'un metteur en scène.

► **Vous saviez déjà, en allant dans les coulisses de ce théâtre, que vous vouliez devenir metteur en scène?**

— Non, je n'en savais rien, alors. Je pensais vaguement à être comédien, ou même auteur de pièces. Mais j'étais très jeune. Je garde un souvenir très vif du jour où, vers la fin de la guerre, les autorités allemandes décidèrent la fermeture de toutes les salles de théâtre et de cinéma en Bohême. Tout le monde pleurait, sur scène et dans la salle. Le chef arrêta l'orchestre. Moi, je croyais voir disparaître le monde où je venais tout juste de pénétrer.

► **Plus tard, vous avez fait l'École de cinéma?**

— Oui, à Prague. J'y ai étudié la dramaturgie, et aussi la technique. J'ai eu Milan Kundera comme professeur. Déjà connu comme poète, à peine plus âgé que nous, il était la coqueluche des étudiantes. C'est lui qui, pour la première fois, m'a fait lire *Les Liaisons dangereuses*, dont je devais tirer un film, beaucoup plus tard. J'ai écrit des centaines de pages, analysant des films, des scénarios, et bien entendu nous regardions des films.

► **Quels films?**

— Tous les films. Aujourd'hui, si je me demande quels sont ceux qui m'ont le plus frappé, à cette époque-là (l'époque décisive de la formation et du choix), je dois d'abord citer Charlie Chaplin. Je l'ai énormément admiré et aimé! À côté de lui, je mettrais les films néo-réalistes italiens, les œuvres de Cesare Zavattini et de Vittorio De Sica, surtout *Miracle à Milan*, et *Le voleur*

de bicyclette. J'y aimais un mélange intime de drôlerie et d'émotion. Pour le dire en un mot: une humanité!

► **Après l'École, vous avez travaillé pour la télévision. Le régime communiste était fortement installé en Tchécoslovaquie. Avez-vous souffert de la censure?**

— Toutes les activités de la première partie de ma vie, au théâtre, au cinéma, à la télévision (où d'ailleurs je présentais des films), ont été marquées par une lutte constante, aussi habile que possible, contre une censure omniprésente. Cette nécessité d'une lutte, d'une ruse quotidienne, m'ont fait comprendre assez tôt que le cinéma joue nécessairement un rôle social, qu'il est un certain regard sur le monde, et que même il peut aider à changer, si peu que ce soit, ce monde.

Tout acteur qui passait à la télévision devait remplir au préalable un formulaire où il indiquait ses dialogues, lesquels étaient soumis à la censure, «là-haut», comme nous disions. Un jour, pour une émission de variétés, je voulais présenter un couple de jongleurs. On me demanda de communiquer leurs dialogues. Évidemment, ils ne parlaient pas. J'essayai de l'expliquer; rien à faire. Alors, je leur

conseillai de remplir leur formulaire, d'inscrire leurs dialogues. Ce qu'ils firent. Cela donnait: «Hé! ho! hop, hop! yop! ha!» Quelque chose comme ça. Le formulaire revint avec le tampon réglementaire. Le dialogue avait été accepté «là-haut».

Il y a autre chose, que je n'oublie pas. Sous le communisme, les problèmes de société étaient en principe résolus. Tout conflit entre le bien et le mal devenait de ce fait, dans une histoire contemporaine, impossible. Comment, dans ces conditions, maintenir une dramaturgie? On ne peut pas imaginer le nombre de discussions interminables pour résoudre une question qui aujourd'hui nous paraît ridicule.

► **On y a répondu, finalement?**

— Oui. Les penseurs du Parti avaient alors trouvé la solution. On traiterait désormais des conflits entre «le bien et le meilleur».

► **Dès de début, dès votre premier film, *Concours*, qui est un documentaire, vous vous êtes placé très près de la réalité.**

— Oui. J'ai toujours été fasciné par ce qu'on appelle «la réalité». Je voulais, et je veux toujours, que mes films



Au feu les pompiers
(Tchécoslovaquie, 1967) de
Miloš Forman, comédie
satirique d'une petite
ville tchèque.



Les amours d'une blonde
(Tchécoslovaquie, 1965)
de Miloš Forman, avec Hana
Breejchova (à droite) dans le rôle
de l'ouvrière Angela.

paraissent vrais. Mais la présence d'une caméra déforme toujours la réalité qu'elle veut enregistrer. Les gens perdent presque obligatoirement leur naturel. Ainsi, paradoxalement, c'est le goût de la réalité qui m'a conduit à la fiction, pour qu'au moins je puisse façonner, à ma manière, une autre vérité!

► **A quoi s'ajoutait déjà, sans doute, le désir de raconter une histoire?**

— Ce désir ne m'a jamais quitté. Raconter une histoire, me semble-t-il, permet d'approcher, peut-être même de déchiffrer la vie. Sans parler du plaisir, de toutes les surprises du récit.

► **En 1968, au moment où les troupes du pacte de Varsovie envahissent Prague, vous décidez de vous installer aux Etats-Unis. Et là, phénomène assez rare, vous recommencez votre vie, dans un autre pays, dans**

une autre langue. Vous remportez deux fois l'Oscar, la récompense hollywoodienne suprême, pour *Vol au-dessus d'un nid de coucou* et *Amadeus*. Quel a été votre secret?

— Il n'y a aucun secret. Cette adaptation aux Etats-Unis était vitale. Je n'avais pas d'autre choix. Profitant d'une offre du réalisateur français Claude Berri, j'ai d'abord réalisé *Taking off*, à New York, en 1969. Le film n'a pas marché aux Etats-Unis. Il était sans doute trop particulier. J'ai connu alors quelques années très difficiles, avant que le succès ne revienne d'un seul coup, avec le *Coucou*.

Non, je n'ai pas de secret. D'autres réalisateurs venus d'Europe, surtout d'Europe centrale, comme Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang, ont eux aussi refait leur vie aux Etats-Unis. Bien sûr, j'ai dû changer mes méthodes de travail, et même les histoires que je raconte. Aussi longtemps que je ne pouvais pas rentrer dans un bar et comprendre, jusque dans les nuances, tout ce qui s'y disait, je ne pouvais pas espérer faire en Amérique des films proches de la réalité, comme *L'as de pique* ou *Les amours d'une blonde*. Je n'étais plus vraiment chez moi, même si mon passeport était devenu américain.

► **Vous êtes revenu en Tchécoslovaquie?**

— J'y suis retourné dès que possible, en 1979, et ma première réception officielle s'est déroulée à l'Ambassade américaine. Par la suite, j'y ai tourné *Amadeus*. Maintenant, j'y reviens souvent. Mes deux garçons habitent Prague, et y travaillent. Vaclav Havel, le président de la République tchèque, est un ami de longue date.

► **Mais vous n'envisagez pas de refaire un film tchèque?**

— Un jour peut-être. Pourquoi pas? Mais il me faudrait de nouveau changer mes méthodes de travail, me réadapter à mon pays, qui s'est considérablement transformé.

► **Aux Etats-Unis, vous êtes maintenant chez vous?**

— Je me suis toujours senti chez moi là où je pouvais travailler tranquillement. J'étais chez moi partout où je pouvais poser ma valise sous un toit. Pendant toutes ces dernières années, il m'a été plus facile de faire des films aux Etats-Unis qu'en Europe centrale, et j'avais un bon toit dans le Connecticut. Comment pouvais-je ne pas m'y sentir chez moi?

Mais peut-être un jour les forces qui m'ont arraché loin des terres de mon enfance m'y ramèneront. Qui peut le dire?

► **Vous croyez à l'avenir du cinéma?**

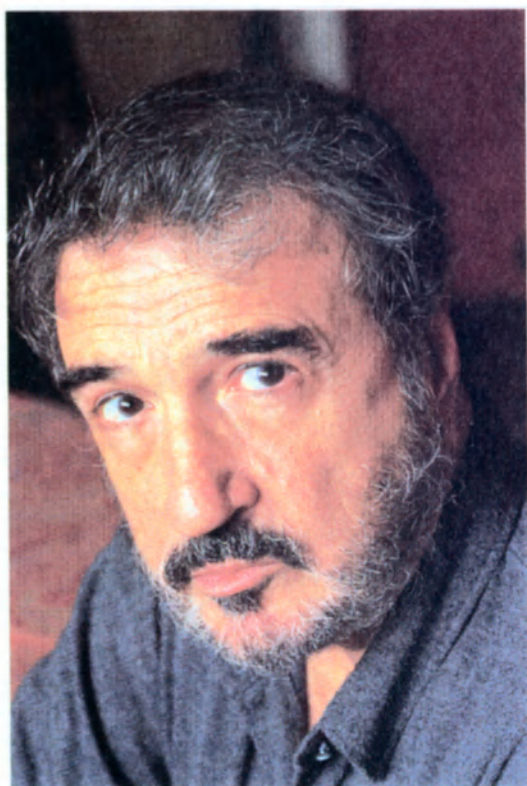
— En ce qui me concerne, oui. Cinq ans après *Valmont*, je vais sans doute faire un nouveau film, dont le tournage devrait commencer au début de l'année prochaine.

► **Et en ce qui concerne le cinéma lui-même?**

— Oui, on continuera à faire des films. Aucun doute là-dessus. Quels films? C'est toute la question. La réponse est entre les mains de ceux qui les feront. ■

Le cinéma est-il jeune ou vieux?

par Jean-Claude Carrière



L'art cinématographique se trouve à un tournant de son histoire. Comme le montrent les tensions entre Américains et Européens sur la libéralisation des échanges dans l'audiovisuel. Peut-on encore concilier exigences commerciales et expression originale?

Il nous est bien difficile d'ignorer que nous avons cent ans. Tout le monde nous le répète. Le cinéma achève son premier siècle.

Est-il jeune, ou vieux? A-t-il, en un seul siècle, accompli un cycle complet? Ne commence-t-il pas à se répéter, signe de sénilité et de disparition prochaine? Ce premier siècle serait-il le dernier?

Tout est allé si vite! Quelle rapidité dans l'évolution d'un langage! Tout ce qui sépare

une tirade de Racine d'un poème surréaliste, ou la peinture de Giotto de celle de Kandinsky, le cinéma l'a connu en moins de cinquante ans. Il est un art pressé, un art précipité, une expression sans cesse bousculée et déchiquetée, ce qui conduit parfois les cinéastes à considérer comme des changements profonds (qu'ils appellent même révolutionnaires) de simples transformations de syntaxe, ou bien un matériel nouveau, des diffusions par satellite, des images dites nouvelles. Cette profusion de l'invention, que le cinéma a connue depuis l'origine, fait naître une sorte de griserie qui conduit à confondre une fois de plus technique et pensée, technique et émotion, technique et connaissance. On confond les signes du chan-



Les enfants du paradis
(France, 1943-1944)
de Marcel Carné, avec
des dialogues de
Jacques Prévert.
De gauche à droite,
Pierre Brasseur, Arletty,
et Jean-Louis Barrault.

gement avec la matière profonde des films. La multiplication miraculeuse des images, qui nous traquent partout, aggrave cette griserie. Toujours béats devant le prodige technique, nous persistons à oublier le fond, le sens vrai et rare. Nous voyons pourtant se répéter les mêmes figures sous des déguisements technologiques. Nous parlons de jeunesse éternelle, de renouvellement, nous applaudissons. D'où cette confusion frappante autour de nous, ce sentiment d'un bouleversement constant de ce que nous croyions savoir. D'où un état perpétuellement fébrile et insatisfait, un besoin presque maladif de changer les formes — et d'y voir un vrai changement.

D'où aussi une fatigue, celle qui naît de la répétition d'une illusion. Nous savons bien que, dans ce temps où l'image nous envahit, il est de plus en plus difficile de faire une image; une vraie image, dense et rayonnante, immédiatement accaparée par notre cerveau, qui ne s'en séparera plus.

Alors, vieux, le cinéma? En cent ans d'existence, il semble être passé par toutes les étapes imaginables: une période primitive, puis classique, baroque, puis une renaissance (également appelée «nouvelle vague»), une période surréaliste, symbolique, abstraite même, tout cela s'enchevêtrant, se superposant en un vrai désordre chronologique. Avec pour point d'arrivée, aujourd'hui, une sorte de résignation à la narration souvent conventionnelle, aux *remakes* des mêmes histoires, et cette perte d'ambition vivante, que nous sentons ici et là.

Une maturité foudroyante Il fut un temps, il y a trente ou quarante ans, où le cinéma se promettait d'avaloir toutes les autres formes d'expression: le théâtre, la peinture, la musique, l'architecture et, bien entendu, la littérature. On le disait l'art complet, cet art que nous attendions tous depuis

le commencement de l'Histoire, l'art du vingtième siècle et des siècles qui allaient suivre.

Naturellement, il a fallu déchanter. La littérature n'est pas morte, la peinture non plus, et le théâtre, dans le monde entier, paraît plus vivant que jamais. Le cinéma a dû se contenter de n'être que le cinéma, ce qui n'est déjà pas si mal. Et les prouesses techniques qui ont fait sa gloire, si hautement proclamée, constituent aujourd'hui une gêne, et même un frein.

En attendant l'image virtuelle, de laquelle peut-être nous ferons quelque jour partie (mais plusieurs décennies paraissent encore nécessaires pour que nous puissions jouer, dans notre salon, avec des créatures parfaitement soumises qui pourront avoir l'apparence de Marilyn Monroe ou de Napoléon), le cinéma est encore une image limitée par un cadre et projetée à plat sur un écran, grand ou petit. Cette projection doit obéir à un certain rythme, à un nombre précis d'images par seconde, faute de quoi le film deviendrait une bouillie incompréhensible ou au contraire, par excès de lenteur, s'arrêterait, se priverait de mouvement.

Ainsi, paradoxalement, ce qui fit la force du cinéma peut aujourd'hui en marquer la faiblesse. Exploit technique, mais exploit limité par la technique même. Pourrions-nous sortir de cette impasse? Ce n'est pas sûr.

Vieux, le cinéma l'est aussi d'une autre manière plus redoutable encore: par la perte de la flamme de la découverte, de l'invention.

En bref, par la soumission au commerce, par le renoncement à l'expression originale.

Nous sommes aujourd'hui, de ce fait, au cœur d'un grand débat, qui oppose régulièrement les distributeurs américains aux cinéastes européens.

Essayons d'y voir un peu clair.

La ligne de fracture Le cinéma américain, ou plutôt l'image sonore américaine, cinéma et télévision confondus, semble se répandre sur la surface de la planète, anéantissant rapidement toute production locale. Cette conquête est en fait une reconquête. Au début des années vingt, Hollywood possédait le quasi-monopole de la fabrication d'images animées: environ 80% de la production mondiale. Ce pourcentage baissa dans les décennies suivantes, par suite de la montée des cinémas nationaux, et de la Seconde Guerre mondiale, qui coupa un grand nombre de territoires de la diffusion américaine.

Depuis 1945, la reconquête est lancée, clairement définie et avouée. Pour les patrons de

ce cinéma, il s'agit d'une marchandise semblable aux autres, sans aucun caractère culturel. Les distributeurs américains nous disent, avec sincérité et fermeté: le cinéma, c'est nous. Fabriquez autre chose.

Pour éviter de tomber dans une querelle superficielle où les Américains sont régulièrement traités d'«impérialistes» et les Français de «chauvinistes», peut-être faut-il rappeler que nos points de vue opposés, qui se sont largement affrontés à l'occasion des négociations du GATT*, représentent l'un et l'autre sur deux traditions parallèles.

La plus ancienne est la tradition anglo-saxonne. Elle remonte au dix-septième siècle, à un édit de la reine Anne, qui donna le droit de tirer copie, le *copyright*, aux imprimeurs. Ceux-ci pouvaient donc acheter une œuvre à un auteur et en faire ce que bon leur semblait. Depuis trois siècles, cette tradition s'est maintenue, non sans cahots, dans le nord de l'Europe et ensuite aux Etats-Unis.

Une autre tradition, née en France au dix-huitième siècle avec Beaumarchais, affirme au contraire que l'auteur de l'œuvre est l'auteur, et qu'il a des droits, financiers et moraux, sur cette œuvre. Cette conception, largement développée par Victor Hugo, fit tache d'huile et conduisit, à la fin du dix-neuvième siècle, à la signature de la Convention de Berne, qui regroupe aujourd'hui près d'une centaine d'Etats dans le monde.

Cette opposition radicale des deux conceptions explique que, pendant longtemps, le cinéma américain, que personne ne songeait à considérer comme un art, ait été l'œuvre des producteurs. En Europe au contraire, et principalement en France, se

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
Jean-Claude Carrière, écrivain, auteur de théâtre et scénariste français, est président de l'Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son (FEMIS) à Paris.

La grande illusion (France, 1937) de Jean Renoir, histoire d'un groupe de prisonniers français dans un camp allemand pendant la Première Guerre mondiale. Avec Eric von Stroheim, Pierre Fresnay et Jean Gabin (de gauche à droite à partir du centre).



développait l'idée que le cinéma était un moyen d'expression, et même un art à part entière. A ce titre, l'auteur ou les auteurs d'un film, faisant entendre un accent personnel, et disposant par la Convention de Berne d'un droit sur leurs œuvres, se considéraient, à l'égal des peintres et des écrivains, comme des artistes.

Conséquence immédiate: si le cinéma est un art, il doit être rattaché au ministère de la Culture et aidé, sinon protégé. Aide qui se manifeste, en France, depuis 1947, de différentes manières, principalement par une taxe prélevée sur les entrées, et qui revient aux producteurs au moment où de nouveau ils produisent.



Le charme discret de la bourgeoisie (France, 1972) de Luis Buñuel, scénario de Jean-Claude Carrière. Les invités du colonel découvrent qu'ils sont sur scène devant le public d'un théâtre.

Un malentendu dangereux Les diverses discussions qui nous opposèrent à l'occasion du GATT ne remettent pas en cause notre admiration, ancienne et durable, pour le grand cinéma américain. Le cinéma semble inscrit dans la substance même de l'Amérique. On n'imagine pas l'une sans l'autre. Cette querelle repose en fait sur un malentendu. Il suffit de l'éclaircir pour voir que nos deux traditions, qui ont toujours

vécu côte à côte, très souvent en bonne harmonie, n'offrent aucune possibilité de se confondre en une seule.

Aucune de ces traditions ne peut disparaître devant l'autre. Elles doivent continuer à vivre ensemble. Tout monopole de l'image, dans le monde qui se prépare, serait injuste pour les uns et dangereux pour tout le monde.



Brève rencontre (Grande-Bretagne, 1945) de David Lean, avec Celia Johnson et Trevor Howard. Un grand succès du «néo-réalisme» anglais.

L'argument le plus souvent mis en avant est celui de la « libre compétition ». Hélas, ces mots n'ont pas partout le même sens. Dirait-on que le Mali et la Californie sont « libres » de se concurrencer ? Cela ne veut évidemment rien dire. Comme quelqu'un l'a dit, « c'est le renard libre dans le poulailler libre ».

Ce que les mesures dictatoriales les plus féroces, tout au long de l'histoire, n'ont pas pu obtenir — la disparition d'une expression — une simple clause commerciale dans un traité pourrait y conduire. Et c'est déjà le cas, dans bien des pays. Producteurs et auteurs n'ont pas toujours vu venir le danger, ils ont baissé les bras, sous prétexte de « libéraliser le marché ». Et le renard est entré par la grande porte, apportant avec lui de pleins paniers d'images, de sons, mais aussi de produits divers, représentés, souvent glorifiés par ces images: vêtements, boissons, véhicules, cigarettes, et jusqu'aux moindres gestes de la vie quotidienne. Nous savons aujourd'hui qu'aucune image n'est innocente. Une image, c'est beaucoup plus qu'une image.

Un langage vital Ainsi, plus profondément, la question devient-elle celle-ci: l'image cinématographique est-elle nécessaire à un peuple ? Cette possibilité de nous raconter nos propres histoires, de nous tendre notre propre miroir, avec les moyens d'aujourd'hui, est-elle un simple agrément de l'existence ou une nécessité vitale ?

Nous répondons: une nécessité vitale. Les diffuseurs américains disent le contraire: peu importe que les Africains, ou les Brésiliens, ou même les Européens, ne puissent plus faire de cinéma. Nous produirons pour eux.

Les Africains sont déjà condamnés à ne voir sur leurs écrans de télévision que des séries policières ou sentimentales fabriquées sous d'autres cieux, et qui ne leur parlent jamais d'eux-mêmes.

Et le même danger guette l'Europe. Le système de production français, sans doute le plus sophistiqué du monde, car il permet de mêler l'argent public et l'argent privé, offre en Europe le dernier carré de résistance à l'invasion américaine. S'il disparaît, non seulement le cinéma français s'efface, mais avec lui s'en va ce qui peut rester du cinéma européen — adieu Wim Wenders, Andrzej Wajda, Pedro Almodovar, Theodoros Angelopoulos et tant d'autres — et tout le reste du cinéma d'ambition, d'expression, de recherche, qui peut encore exister dans le monde, et qui est coproduit selon le système français: adieu Akira Kurosawa, Nikita Mikhalkov, Zhang Yimou et Souleymane Cissé.



Le pas suspendu de la cigogne (France, Grèce, Italie, Suisse, 1991) de Theo Angelopoulos, avec Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau.

En nous défendant, nous défendons les autres. Il ne s'agit pas de chauvinisme, bien au contraire. Il s'agit de défendre un « autre cinéma », où qu'il surgisse dans le monde. Deux conceptions radicalement différentes s'affrontent. Les deux pays qui ont inventé le cinéma, les Etats-Unis et la France, se retrouvent une fois de plus face à face, et c'est sans doute bien dommage; d'autant plus que cette guerre commerciale ne s'exerce que dans un sens. Personne, en Europe, ne souhaite la disparition du cinéma américain. Ce serait absurde et irréel. Ce cinéma est très largement représenté sur nos écrans depuis longtemps et nous souhaitons vivement qu'il y reste. Le nôtre est presque absent des Etats-Unis.

Alors, finalement, jeune ou vieux ? La réponse ne peut venir que de ceux qui demain feront le cinéma. Comme produit, il ne peut en aucune manière disparaître. Comme moyen d'expression, comme recherche artistique, comme regard porté sur le monde (et non comme « divertissement », c'est-à-dire nous détournant du monde), il est indiscutablement menacé.

Parions tout de même pour la jeunesse. Pour les forces indomptables qui sont les nôtres. Pour le sursaut obscur et surprenant, qui court à bout de souffle d'un siècle à l'autre. ■

* GATT: Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (General Agreement on Tariffs and Trade). Regroupant quelque 140 pays, il vise à éliminer les entraves aux échanges de par le monde. L'accord conclu, le 14 décembre 1993, entre les Etats-Unis et l'Union européenne, maintient l'industrie audiovisuelle européenne à l'abri d'un filet protecteur, au nom de l'« exception culturelle ». Le GATT est remplacé aujourd'hui par l'Organisation mondiale du commerce. NDLR



Jean-Paul Rappeneau



Réalisateur
et scénariste
français.
Son film
*Cyrano de
Bergerac*
a obtenu dix
Césars français.

► Quand avez-vous vu vos premiers films ?

— C'était juste avant la Seconde Guerre mondiale. J'ai été frappé par *Blanche-Neige et les sept nains* de Walt Disney, et aussi par *Les aventures de Robin des Bois*, de Michael Curtiz et William Keighley. Je voyais ces films au Grand Casino, dans ma ville natale, Auxerre. Mais cette salle servait aussi à des représentations théâtrales. Et c'est le théâtre qui a été mon premier grand amour.

A la fin de la guerre, les films américains ont déboulé sur toute l'Europe, et je m'y suis rué, comme tous les adolescents de mon âge. A Auxerre, s'est créé un ciné-club, dont j'étais un des animateurs. Là a commencé ma véritable formation cinématographique, et même cinéphilique. Je me souviens de *La ligne générale* et du *Cuirassé Potemkine*, d'Eisenstein, de *La Mère*, de Poudovkine. A

l'âge de 15 ans, en 1947, j'ai reçu un choc considérable avec *Citizen Kane* d'Orson Welles. Je voyais qu'on pouvait, au cinéma, utiliser tous les moyens du théâtre (Welles en venait), mais en le dépassant. Ma vie a basculé à ce moment-là. L'art suprême a cessé d'être le théâtre, pour devenir le cinéma.

Je ne pensais plus qu'à faire des films. Je fis promettre à mon père de m'acheter une caméra si j'obtenais mon baccalauréat. Il tint parole et, tout en m'engageant dans des études de droit qui n'aboutirent jamais, je commençai à faire des films, tout seul, en province.

Peu de temps après, autour de mes vingt ans, grâce à la rencontre d'un producteur, je suis devenu assistant et je le suis resté pendant trois ans. Puis j'ai réalisé quelques courts-métrages industriels, et un petit film de commande, *Chronique provinciale*.

A gauche, *Cyrano de Bergerac* (France, 1990) de Jean-Paul Rappeneau, scénario de Jean-Paul Rappeneau et Jean-Claude Carrière d'après la pièce d'Edmond Rostand.



Jean-Paul Rappeneau (à droite) et Gérard Depardieu, lauréats du Globe d'or 1991, prix annuel décerné par l'Association de la presse étrangère de Hollywood.

► **Et le grand saut dans la mise en scène?**

— Avec Alain Cavalier, j'avais bâti le canevas du film qui devait s'appeler *La vie de château*. Lorsque je me mis à l'écrire, tout seul, je m'aperçus que les situations dramatiques que nous avions imaginées tournaient inévitablement à la comédie. J'appelai Alain pour lui en parler, je lui dis mon inquiétude. Il me répondit «N'arrête surtout pas! Laisse venir!». J'ai tourné le film en 1965. Il reçut le prix Delluc et connut un très vif succès. Depuis, à mon rythme, qui est plutôt lent, je n'ai plus arrêté.

Je me sens surtout bien, aujourd'hui, quand je dirige de grands bateaux, comme *Cyrano de Bergerac* ou *Le hussard sur le toit*. Il me semble que j'étais fait pour ça.

► **Et la connaissance technique?**

— Elle m'est venue peu à peu, grâce surtout aux films publicitaires. J'ai vraiment découvert et approfondi la tech-

nique en travaillant sur ces films-là, alors que jusque-là mon approche du cinéma était plutôt littéraire. J'ai commencé à faire des films publicitaires après mon troisième film, *Le sauvage*.

► **Comment voyez-vous l'avenir du cinéma?**

— Nous pouvons légitimement nous interroger. Problèmes commerciaux et artistiques se mêlent. Nous devons faire face à l'offensive américaine, ici, en Europe, et, en même temps, pour tous se pose la question de l'expression cinématographique. Comment la renouveler? N'avons-nous pas tout dit?

Mais mes doutes s'effacent quand je parle avec mes deux fils. Leur enthousiasme pour le cinéma est intact. Ils connaissent les films intéressants qui vont sortir, ils s'y précipitent, ils en parlent. Je m'attends au retour de la cinéphilie, avec d'autres maîtres, d'autres références. Non, au fond, je n'ai pas de véritables craintes pour l'avenir du cinéma.

► **Quels sont vos rapports avec le «cinéma d'auteur»?**

— Je respecte et j'aime les films d'auteur. Je suis totalement convaincu que le cinéma a besoin d'auteurs. J'espère en être un. Par ailleurs, dans mon écriture, dans l'élaboration de mes films, j'essaie de travailler en esprit avec le public. C'est extrêmement important: je pense constamment au public, sans rien perdre de mes ambitions. J'aime à croire que je suis «un spectateur qui fait des films». ■

Le sauvage (France, 1975) de Jean-Paul Rappeneau, avec Catherine Deneuve et Yves Montand.



Le national et le mondial

par Jerry Palmer

Pris entre les tout-puissants réseaux internationaux de distribution et l'omniprésence de la télévision, les cinémas nationaux ont une étroite marge de manœuvre.



Département d'animation des studios «Ouzbekfilm» à Tachkent (Ouzbékistan).

C'était à Budapest voilà quelques années. Menant une enquête sur le cinéma hongrois, j'appris que les quatre studios du pays disposaient chacun d'un budget annuel leur permettant de produire une dizaine de films, représentant en gros le coût des effets spéciaux d'un grand film hollywoodien.

Plus récemment, on me dit que dans les villages reculés de l'Inde, des hommes d'affaires avisés louaient une antenne parabolique qui leur permettait de recevoir les émissions de la chaîne Star TV relayées par satellite et d'alimenter ainsi un réseau câblé local. Le prix de revient était si bas qu'on voyait mal comment le cinéma local — ou

même la télévision — pourraient soutenir la concurrence avec ce satellite, qui retransmet des vieilles séries télévisées américaines achetées au rabais.

La suite de l'histoire devrait couler de source. Et pourtant...

L'industrie hongroise du film a survécu au passage à l'économie de marché. Et en Inde, le câble bon marché a créé des débouchés considérables pour la télévision, qui y diffuse des séries ou des films en langue locale fabriqués à Bombay.

Voilà qui illustre bien la situation ambiguë des cinémas nationaux par rapport à la télévision et au cinéma américains. On ne peut simplement parler de la prépondérance



Beqabu, film indien de M. N. Chandra, tourné dans un studio de la banlieue de Bombay.

de la production cinématographique et télévisuelle américaine.

Hollywood domine-t-il le cinéma mondial? Il a perdu en tout cas son rôle de premier producteur de films au profit de l'Inde, du Japon, de la Chine. Encore que les films indiens, japonais et chinois s'adressent presque exclusivement à la population locale ou expatriée, alors que les films américains sont projetés dans le monde entier. Il n'y a pas beaucoup de Japonais qui aient vu des films indiens et vice-versa, mais les spectateurs des deux pays connaissent et apprécient le cinéma américain.

Les atouts de la production locale

Il y a trente ans, les recettes des films américains provenaient pour l'essentiel des entrées aux Etats-Unis. L'année dernière, et pour la première fois, c'est l'inverse qui s'est produit. Par ailleurs, les Etats-Unis ne cessent de renforcer leur emprise sur les réseaux de distribution à l'étranger. Quant au marché américain, rien n'empêcherait théoriquement les studios d'y diffuser des films étrangers, mais la production locale est si abondante, et les spectateurs américains si attachés à leur cinéma, que les studios américains s'efforcent surtout d'écouler leur production nationale.

Tant que les Etats-Unis domineront les réseaux de distribution internationale, Hollywood conservera sa prééminence dans le cinéma mondial. Non que les industries locales soient incapables de produire des

films qui séduisent leur public — nous avons vu que ce n'est pas le cas en Asie, et la télévision européenne en apporte une autre preuve. Depuis quelques années, en effet, on constate que les téléspectateurs européens ont tendance à préférer les émissions produites chez eux. La conclusion est évidente: si l'on propose aux gens des émissions de qualité produites sur place, et que les Etats-Unis ne contrôlent pas le système de distribution, la culture américaine a plus de mal à s'imposer.

Ce qui entraîne une seconde question: dans quelle mesure la télévision menace-t-elle le cinéma mondial? Pour bien poser le problème, il faut préciser les différences entre les deux médias. Ce qui les distingue, ce n'est pas tant le système de représentation — malgré des qualités d'image assez différentes — que le système de transmission. Même si la télévision puise largement dans le fonds cinématographique, elle diffère considérablement du système du cinéma par la multiplicité (au moins potentielle) de ses canaux de diffusion, ainsi que par la capacité qu'elle a de pénétrer directement dans tous les foyers et de transmettre en permanence un cocktail de programmes très diversifiés. Enfin, la généralisation de la TV à haute définition, actuellement en cours d'expérimentation, devrait supprimer le handicap de la qualité de l'image sur petit écran.

Film et télévision, des rapports ambigus

En fait, la télévision a surtout contribué à cantonner le cinéma dans son rôle de conteur d'histoires, en tuant ou en marginalisant des genres cinématographiques naguère florissants, comme les documentaires, les actualités et la publicité. Autrement dit, les différents systèmes de transmission ont créé des systèmes de représentation jusqu'à un certain point différents, qui font que le grand et le petit écran ont chacun, pour ainsi dire, leur spécialité.

Pendant longtemps, les cinéastes ont accusé la télévision d'être responsable de la désaffection du public pour le grand écran. Or, des études réalisées en Grande-Bretagne tendraient à prouver que c'est plutôt le développement des loisirs à domicile qui a vidé les salles de cinéma, en liaison avec l'exode, hors du centre des grandes villes, d'une large population qui constituait entre 1930 et 1960 un gigantesque public dont le cinéma était la principale distraction. Quant à la télévision, elle a apporté des avantages inespérés au cinéma sous forme de redevances ou de droits pour la projection des films, sans oublier les coproductions, sans lesquelles

● ● ● ● ● ●
 Jerry Palmer, du Royaume-Uni, est professeur de communication à l'université Guildhall de Londres. Il est l'auteur d'ouvrages sur les genres populaires dans le roman, le cinéma et la télévision. Il a été critique de films pour divers magazines britanniques et pour la BBC.

certains films n'auraient jamais vu le jour.

Le rapport entre télévision et cinéma est donc très ambigu. Certes, l'écran familial propose tous les jours un substitut comode, mais le cinéma compte encore deux grands atouts: une meilleure qualité de l'image (avantage qui risque de disparaître avec le développement de la télévision à haute définition) et une détente à l'extérieur au lieu de rester à la maison. Il est vrai que si les autoroutes de l'information se mettent au service des loisirs, on pourrait parfaitement concevoir la création d'une «banque cinématographique» qui permettrait de visionner le film de son choix sans bouger de chez soi. Avec une réserve toutefois: ce choix sera vraisemblablement limité aux titres les plus populaires, car une banque universelle sur un tel réseau ne serait probablement pas viable économiquement.

Or, si l'on ne diffuse que les films les plus populaires, ils risquent d'être en majorité américains, puisque ce sont ceux qui ont le plus de succès internationalement. Le succès escompté permet de réduire le coût de la projection en se rattrapant sur le nombre des demandes. Mais l'on pourrait aussi imaginer des réseaux locaux de distribution qui se brancheraient sur ces autoroutes (à supposer qu'elles existent un jour) pour diffuser des films à petit budget réalisés pour des publics plus restreints mais soutenus par une forte demande locale. Là encore, la technologie peut être d'un grand secours, puisqu'on peut déjà enregistrer des films sur

disque vidéo avec plusieurs pistes sonores en différentes langues, ce qui permet notamment de surmonter l'obstacle des sous-titres, si rebutant pour qui n'est pas un cinéphile convaincu.

En tout cas, c'est le contrôle des réseaux de distribution, plutôt que celui des systèmes de production, qui sera déterminant à l'avenir pour décider si les cinémas nationaux pourront s'adapter au nouveau système mondial de communication — et y imposer leur différence. ■



E.T. (Etats-Unis, 1982) de Steven Spielberg.
L'extra-terrestre et son jeune protecteur terrien.



Tournage au studio national de cinéma de Rangoon (Myanmar).

Inde: Les premiers

par Romain Maitra

La production cinématographique indienne est la plus abondante du monde. Coup d'œil sur trois studios où elle est née...



Le cinéma indien est né dans les trois grands ports riches d'une solide tradition intellectuelle et théâtrale: Calcutta, Bombay et Madras. A partir des années 20, des cinéastes entreprenants commencent à y tourner des films de genres très divers, mêlant la mythologie, l'histoire, le folklore et le romanesque, qui avaient du succès auprès de toutes les classes sociales. Ces films étaient produits par des studios ayant chacun sa personnalité et dont trois au moins ont marqué de leur empreinte le cinéma indien des années 30.

«New Theatres Limited» est né de l'imagination de Birendra Nath Sircar, un ingénieur diplômé de l'université de Londres. Entouré de personnes de talent, il a largement contribué à donner ses lettres de noblesse au cinéma indien en transformant en art une forme neuve de spectacle. Son studio aura été une véritable pépinière de cinéastes et d'acteurs qui sont devenus de grands noms.

Comme l'a écrit un critique: «Ce que voulait Sircar, ce n'était pas une simple maison de production avec studios et salles de projection, mais un véritable réseau, auto-

nome, efficace, disposant d'un personnel et d'un équipement haut de gamme pour vendre du rêve et de la pellicule comme on ne l'avait jamais encore fait jusqu'alors en Inde, avec pour seul souci de satisfaire les caprices du public.» Les acteurs, qui ne travaillaient pas au contrat mais en tant que salariés, devaient être présents au studio même quand ils ne tournaient pas, quitte à prendre des leçons d'équitation ou d'escrime, ou à donner un coup de main aux techniciens.

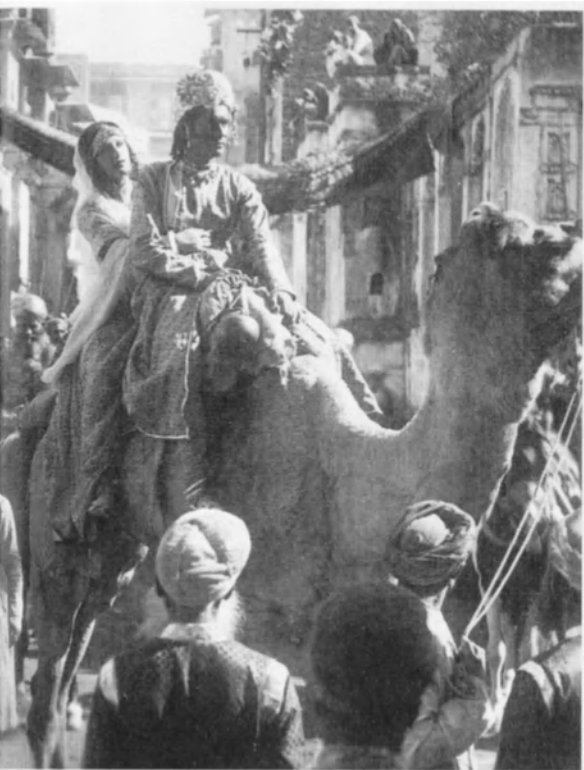
Le premier succès du New Theatres, *Chandidas*, s'inspirait de la vie d'un saint homme hindou. *Devdas*, adaptation d'un célèbre roman bengali, fit un triomphe dans toute l'Inde. Rompant avec les conventions des films qui enchaînaient chansons sentimentales et scènes de danse, il traitait avec gravité un sujet dramatique. L'incendie des studios en 1940 et des difficultés financières eurent raison de l'entreprise en 1955.

Fondé en 1934 par Himan Rai, le deuxième grand studio, «Bombay Talkies», est le vrai précurseur du cinéma commercial d'aujourd'hui, avec des films associant le mélodrame, la musique et les commentaires sociaux et politiques qui captivaient les foules. *Achhut Kanya* (1936) raconte ainsi les



L'éléphant barrissant, emblème du studio New Theatres Limited.

studios



Un jet de dés (Inde, 1929) de Franz Osten et Himansu Rai, production du studio Bombay Talkies.

amours impossibles d'un jeune brahmane et d'une intouchable, laquelle finit par se sacrifier, victime du système des castes et de l'intolérance religieuse. D'autres films comme *Savitri* (1937), épisode tiré du *Mahabharata*, ont su rendre fidèlement la mythologie et les valeurs de l'hindouisme.

Bombay Talkies employait de nombreux techniciens étrangers, notamment anglais et allemands. Plus de quatre cents employés indiens mangeaient tous ensemble à la même cantine, sans distinction de caste, et il n'était pas rare de voir un acteur fameux se transformer en balayeur à l'occasion. Les vedettes n'hésitaient pas à donner des cours aux employés que la direction encourageait à se perfectionner dans les divers métiers du cinéma.

«Prabhat Studio», enfin, est né de l'association de plusieurs personnes qui, toutes, avaient fait leurs premières armes avec des

fortunes variées dans une firme de cinéma de Kolhapur. Ainsi, le directeur artistique avait été longtemps employé à de petits boulots sur les docks de Bombay. L'ingénieur du son avait été successivement mécano, comptable, électricien et décorateur de théâtre. Quant au metteur en scène principal des débuts de l'entreprise, V. Shantaram, il avait d'abord été peintre d'enseignes et même portier de cinéma! Mais ces gens partis de rien possédaient des trésors d'énergie et de volonté et un grand sens de l'organisation. En 1933, leur compagnie s'installa dans les faubourgs de Poona, à 150 km au sud de Bombay, sur un vaste terrain couvert de collines et de marécages. Ce Hollywood indien où l'on cherchait avant tout à satisfaire les goûts de l'homme de la rue, abritait des studios, des magasins, des ateliers et des logements pour les techniciens et les acteurs.

Une actrice de la grande époque, Durga Khote, devait raconter par la suite: «A Prabhat, il fallait pointer à 5 h 30 le matin, et l'on s'arrêtait invariablement à 4 h 30 l'après-midi. En effet, tout était filmé à la lumière du jour, sans éclairage artificiel, et avec les produits de maquillage de l'époque, il nous fallait deux bonnes heures pour nous préparer. A 8 heures, tout était prêt pour le tournage, et on ne s'arrêtait qu'au moment où le jour commençait à décliner.»

Prabhat Studio a produit de nombreux films importants, dont *Amrit Manthan*, réalisé par V. Shantaram après un voyage d'étude dans les studios allemands. Ce film, qui innovait considérablement du point de vue technique, sut aussi toucher le cœur des spectateurs par son thème émouvant (sacrifice des animaux). Malheureusement, la grande période du studio Prabhat n'aura duré que dix ans, la barrière des langues régionales ne lui ayant pas permis d'élargir suffisamment son audience.

A ces trois grands studios il faudrait ajouter ceux de l'Inde du Sud, avec l'apparition dans les années 30 d'une véritable industrie du film à Madras. Ces films tournés dans les langues du Sud échappaient à l'emprise d'un marché dominé par les films en hindi. Le studio «Modern Theatres», fondé par T.R. Sundaram en 1936 près de Madras, employait 250 personnes et produisait en moyenne trois films par an. ■



Romain Maitra, journaliste et critique indien, est un spécialiste des arts plastiques et de la danse. Il est aussi l'auteur de scénarios de films documentaires.



La marque distinctive de Prabhat Studio.

Le logo du studio Bombay Talkies.



Suresh Jindal



e n t r e t i e n

► A quand remonte le cinéma indien?

— Aux frères Lumière, qui les premiers ont présenté le cinéma en Inde. C'était au tout début du siècle, à Bombay. Charles Pathé, dès 1901, y a introduit ses caméras. Les premiers films indiens ont été tournés en 1912, dont

le célèbre *Raja Harishchandra* de Dhundiraj Phalke, qui avait été formé en Europe. Pour monter ses films, il regardait les images entre ses doigts.

Les Indiens, alors sous domination britannique, ont très vite compris quel parti ils pouvaient tirer du cinéma. Ils se sont aussitôt tournés vers la

mythologie et l'histoire pour retrouver leurs vraies racines et s'opposer, indirectement, aux Anglais.

S'inspirant à la fois de Méliès et Lumière, ils ont inventé des effets spéciaux qui étonnent encore aujourd'hui. Le film hindi, à caractère merveilleux, est né dans le sillage du mouvement nationaliste. Le réalisme ne devait venir que plus tard.

Avec le parlant, et la musique, quatre genres principaux verront le jour: le film mythologique, la saga historique, la comédie musicale et la chronique sociale — souvent très influencée par le cinéma soviétique. Il y aura de grands réalisateurs, comme Santaram et Chetan Anand.

Très vite, le cinéma indien fut un événement populaire. Les techniques cinématographiques s'adaptèrent facilement. L'Inde produisait énormément. Essentiellement de nouvelles versions des films américains — ce qui poserait aujourd'hui des problèmes de droits. Plus tard, un certain snobisme nous incitera à préférer aux films indiens les productions américaines ou anglaises. Avec la bénédiction du gouvernement anglais, très désireux de créer une élite locale, des «Anglais bruns».

► L'âge d'or du cinéma indien, ce sera après la guerre?

— Oui, sans doute, dans les années 50 et 60. Après l'indépendance, les cinémas indiens conquièrent un



Producteur indien, Suresh Jindal a assuré notamment la production de *Les joueurs d'échecs* (1977), un film de Satyajit Ray, prix national du meilleur film hindi en 1978.

Ci-contre, *Genesis* (Inde, 1986) de Mrinal Sen, avec Shabana Azmi (la femme), Nasruddin Shah (le fermier) et Om Puri (le tisserand).

marché énorme et en expansion constante. C'était bien l'âge d'or. L'idolâtrie pour les acteurs célèbres, Ram Rao par exemple, atteignait des proportions inconnues ailleurs. On allait jusqu'à identifier le comédien aux dieux qu'il interprétait. Et cela dure encore aujourd'hui. Parmi les maîtres, il faut citer Guru Dutt, Raj Kappur, Satyajit Ray, Mrinal Sen et bien d'autres. Mais le temps des grands maîtres est aujourd'hui révolu.

► **C'est à cette époque que vous avez fait vos débuts?**

— J'étudiais alors aux Etats-Unis, à l'université de Californie à Los Angeles. Ma première passion était la lecture. Mais dans les années 60, je me suis gavé de films américains. En même temps, à l'université, au milieu de mille discussions, je découvrais

Fellini, Kurosawa, et même Satyajit Ray. Je savais pourtant que je reviendrais en Inde, ce que j'ai fait en 1974 à la mort de mon père. Assez vite, j'ai décidé de créer une compagnie de distribution. Ma mère s'y est opposée. Le cinéma n'inspirait alors aucune considération. C'était un métier de *marasi*, de saltimbanque. «Tu vas devenir un *marasi*!», me disait-elle, à quoi je répondais: «Si demain je suis malchanceux, c'est toi que je blâmerai!» Je lui avait promis, si le film ne marchait pas, de revenir vers elle. Mais ça a marché, et je continue.

► **Quel type de distribution pratique-t-on en Inde?**

— En général, le propriétaire des salles réclame au distributeur un forfait. Il ne participe pas aux risques. C'est l'obstacle numéro un, surtout pour les films ambitieux. Par ailleurs, la National Film Development Corporation, une société de production associant le gouvernement et la télévision, aide à produire des films qui se veulent de qualité. Mais les sommes réunies sont souvent dérisoires. Et les grands cir-

cuits de distribution ne prennent pas ces œuvres. Ajoutez à cela la difficulté des langues (il est rare, par exemple, qu'un film bengali puisse être vu dans le reste de l'Inde), et le nombre insuffisant de salles — sans même parler de la qualité de la projection.

► **Où en est le cinéma indien aujourd'hui?**

— Notre marché national est menacé. Pour la première fois, les Américains ont doublé un de leurs films, *Jurassic Park*, en hindi. Ce fut un énorme succès. Ce succès les incitera à recommencer, c'est certain. Comment résisterons-nous? Je me le demande. Nous devons d'abord cesser de croire que notre marché est intouchable. Nous devons nous battre, inventer. Et nous ne pourrons le faire que si nous retrouvons notre passion perdue, ou mieux encore, une passion nouvelle, pour le cinéma. ■

La maison et le monde
(Inde, 1984) de Satyajit Ray
d'après Rabindranath Tagore.



Mani Kaul

Réalisateur indien. Son film *Siddeshwari* a reçu en 1989 le prix national du meilleur documentaire. En 1991, il a adapté à l'écran *L'idiot* de Dostoïevski.

► **De quand datent vos premiers contacts avec le cinéma?**

— Ils furent assez tardifs, car dans mon enfance j'avais des problèmes de vision. Lorsqu'on put me soigner, j'avais déjà treize ans. Je découvris alors le monde, par exemple les fils électriques, que je n'avais jamais vus auparavant, et bien entendu le cinéma. Je crois que mon premier choc fut *Hélène de Troie* (1955), un «péplum» américain.

D'abord j'ai voulu devenir acteur. Mon père, bien entendu, s'y opposa. Puis je vis un documentaire et je compris qu'on pouvait faire des films sans acteurs. Ce fut comme une révélation: je me souviens que c'était un film sur Calcutta.

Par chance, j'avais un oncle réalisateur à Bombay, et même bien connu, Mahesh Kaul. Je le rencontrai, et il fut assez bon pour dire à mon père de ne pas trop persister dans son refus. Il lui conseilla même de m'envoyer à l'école de cinéma de Poona. J'y ai passé trois ans et j'en garde d'excellents souvenirs. Je me rappelle, en particulier, un remarquable professeur (et metteur en scène lui-même): Ritwik Ghatak.

Le réalisateur indien
Mani Kaul et son
opérateur de prise
de vues pendant
le tournage
de *Mati Manas*.

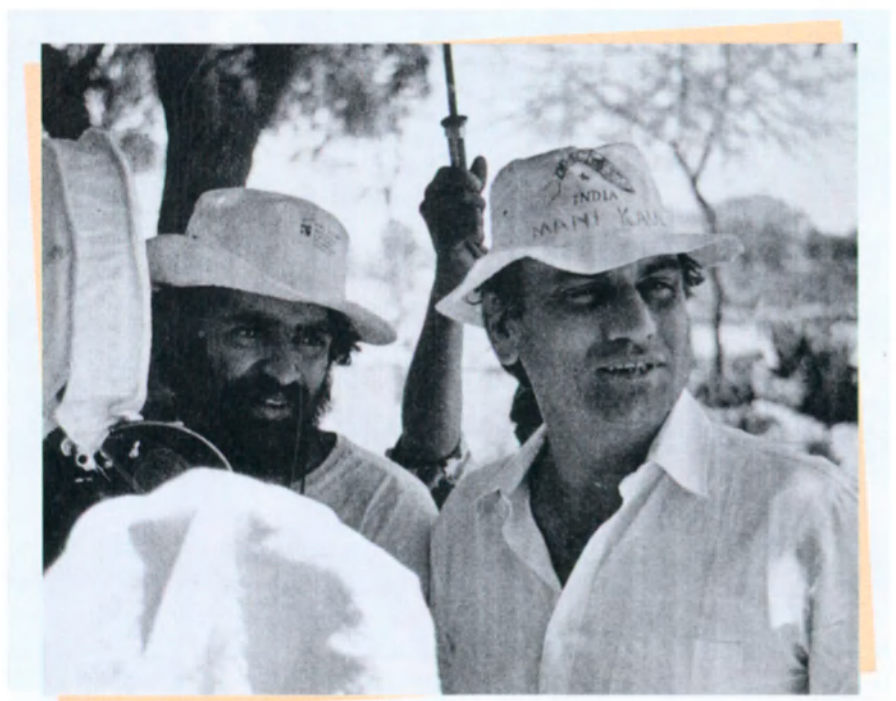
J'étudiais sous sa direction et j'étais, je crois, son élève préféré. Pourtant je l'ai trahi. Lorsque je vis *Pick-pocket* (1959), de Robert Bresson, je changeai du tout au tout. Je n'avais plus que Bresson en tête (d'ailleurs je devais le rencontrer plus tard à Paris, ce qui reste pour moi un jour à jamais mémorable).

Un film indien m'a beaucoup marqué à cette époque, *Le maître, la maîtresse et l'esclave* (1962) d'Abrar Alvi, avec Guru Dutt. Je l'ai vu une vingtaine de fois, grâce à un ami qui avait un cinéma à Jaipur. Il raconte la désintégration d'une famille de propriétaires terriens. Ce fut un grand événement dans toute l'Inde. Je voyais aussi beaucoup de films américains et les films des grands maîtres indiens.

J'ai d'abord réalisé des documentaires de commande, sur le comportement civique par exemple. En 1968, j'ai commencé mon premier long métrage de fiction. A cause d'une grève de plusieurs mois, il me fallut deux ans pour le terminer. Puis j'ai continué, tant bien que mal, en revenant assez souvent au documentaire. J'ai essayé de faire passer dans mes films l'intérêt très vif que je porte au théâtre, à la musique et au chant indien. Je suis toujours à la recherche, sans rien sacrifier de mes goûts, de cet accord secret avec le public, qui nous est indispensable.

► **Qu'en est-il de la télévision en Inde?**

— Elle est apparue au tout début des années soixante, mais le grand événement fut, en 1982, la retransmission des Jeux Asiatiques. Au temps d'Indira Ghandi, d'une manière systématique, la télévision était considérée comme un moyen d'éducation. Tout était aux mains de l'Etat, sans aucune participation privée, et cela dura longtemps. On n'y voyait qu'un film de cinéma par semaine. Pour le reste, il s'agissait d'émissions sur l'agriculture,



sur l'industrie (comme dans les pays communistes), mais aussi sur la musique, le yoga, la vie scientifique. Le cinéma ne souffrait en aucune manière de concurrence.

Tout a changé en 1984. D'abord à cause de l'apparition de la vidéo sauvage. L'absence de droit d'auteur permettait un piratage intense. Des «salles de vidéo» se sont ouvertes, un peu partout, qui montraient des films piratés, pour très peu d'argent, dans des conditions très mauvaises.

En même temps, la télévision elle-même changeait, se mettait à produire des feuilletons à l'eau de rose et à s'ouvrir à l'investissement privé. Après le piratage des films par la vidéo, c'était la seconde menace. Le cinéma, cette fois, a largement souffert. De nombreux films ont perdu de l'argent, ce qui jusque-là était fort rare.

Aujourd'hui nous pouvons généralement recevoir vingt-cinq chaînes, et ce nombre va croissant. Nous recevons aussi des chaînes étrangères, surtout américaines: CNN, MTV, ce qui a pour effet — visible dans la rue — de pousser les jeunes Indiennes à abandonner le vêtement traditionnel pour des habits occidentaux, blue-jean ou autres.

Le public, lui aussi, a changé, aussi bien pour le cinéma que pour la télévision. La vulgarité, la violence, comme partout, ont fait leur apparition. Et les chaînes privées se ressemblent, offrant toutes, plus ou moins, les mêmes programmes.

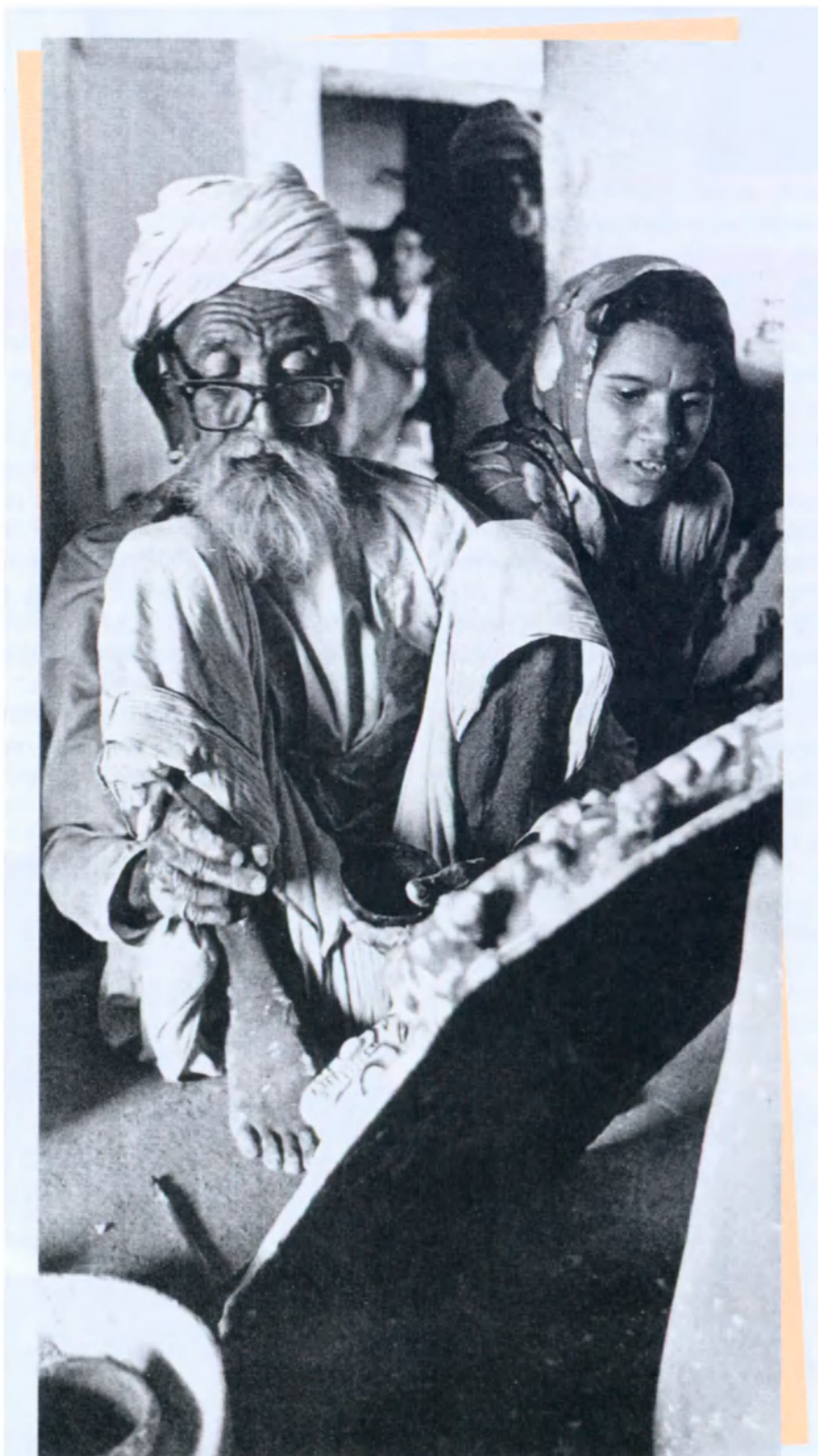
► **Produit-on moins de films qu'autrefois?**

— Non. Étrangement, le nombre de films produits n'a guère diminué, pas plus que n'a changé la répartition de la production. Quatre États (sur vingt-cinq) se partagent la moitié de cette production. En tête vient l'État du Tamil Nadu, dans le sud, qui produit des films en tamil. Viennent ensuite,

toujours dans le sud, les films en telougou. et enfin, en troisième place seulement, les films en hindi. L'État d'Andhra Pradesh est aussi un gros producteur. Chaque fois qu'un film est produit dans un de ces quatre systèmes, il est aussitôt traduit dans les trois autres langues.

Un vrai danger menace maintenant le cinéma indien, outre la sclérose intérieure, c'est l'invasion des films améri-

cains doublés. L'offensive est lancée. Comment réagir à l'intérieur de ce que nous pensions être une forteresse? Nous nous le demandons. Mais il est clair que, malgré sa forte personnalité, l'Inde risque de se trouver devant un problème majeur: une déperdition de l'image, de la parole, de l'histoire cinématographique proprement indienne, et par là-même, une perte possible d'identité. ■



Mati Manas
(Inde, L'esprit de
la terre) de
Mani Kaul,
documentaire
sur l'histoire
de la poterie.



Abbas Kiarostami

entretien

► Pourquoi faites-vous du cinéma?

— Parce que je ne peux pas faire autre chose! Faire du cinéma, pour moi, c'est un besoin. C'est faire un rêve. C'est un instinct naturel, une nécessité. Le conducteur de métro qui, des heures entières, traverse des galeries obscures ne cesse de rêver. Un prisonnier purge sa peine en rêvant au monde extérieur. L'aveugle voit par le rêve. La vie sans le rêve est impossible. Mais moi, grâce au cinéma je donne forme à certains de mes rêves et j'offre à autrui la possibilité de les partager. Un lien s'établit avec les autres à travers mes rêves. Quel étrange plaisir: communiquer avec des gens que je ne connais pas, que je ne vois pas — mais qui voient mes rêves...

Les artistes souffrent tous de la soif de communiquer. Ils tombent malades s'ils n'arrivent pas à faire partager leurs rêves. Sans doute suis-je un de ces êtres-là. Ce besoin me relie aux spectateurs de mes films. Il me relie d'abord, et surtout, à mes acteurs. Pendant le travail, et à cause du travail, je sympathise tellement avec eux qu'ils finissent par devenir une partie de moi-même. Ce lien devient si profond qu'à la fin du tournage les quitter me paraît impossible. C'est

pour cette raison que mon film *Où est la maison de mon ami?* (1987) s'est prolongé dans deux autres: *Et la vie continue* (1992), *Au travers des oliviers* (1994) et se prolongera encore dans mes films à venir. Je suis si attaché à la région où j'ai tourné ces trois films et à ses habitants que je ne pourrai pas m'en détacher de sitôt.

Ce qui se passe derrière la caméra ne me donne pas moins de plaisir que ce qui se passe devant elle. Derrière on

surprend la vie; devant tout est contrôlé, calculé, concerté, même les sentiments des acteurs, même leurs mouvements. Tout est soumis aux impératifs techniques. Les outils du tournage, les contraintes photographiques, la présence envahissante de l'équipe, et surtout celle du réalisateur, provoquent une modification de l'attitude des acteurs. Souvent, la vie et l'exaltation propres à l'envers de la caméra s'assèchent, pourrissent,



Réalisateur iranien, Abbas Kiarostami est l'auteur d'une vingtaine de films. Le dernier, *Au travers des oliviers* (1994), a été sélectionné au Festival de Cannes de 1994.

meurent, en face d'elle. Il faudrait faire disparaître l'équipe et tous les appareils de tournage, pour que le jeu des acteurs coïncide avec leur réalité, leur vraie identité. Alors on pourrait voir s'ouvrir leur labyrinthe intérieur.

L'homme ne se connaît pas tant qu'il ne connaît pas ses désirs refoulés. Il faut le montrer, le révéler à lui-même. Toute transformation commence par ceci: connaître nos besoins légitimes qui prennent leur source dans le rêve. Nos rêves naissent de l'amertume du quotidien qu'ils cherchent à dépasser; ils forment un espace en quête de vie.

Le cinéma peut devenir cette fenêtre qui ouvre sur le rêve la médiocrité de la vie. La base de lancement du rêve, c'est la réalité de la vie. Tout doit partir de la réalité, comme un cerf-volant qu'on lance dans l'air, dans le vent, mais dont on tient les fils dans la main. Les fils du cerf-volant nous conduisent au réel. Nous pénétrons dans le rêve et ainsi nous retournons à la vie.

Après le rêve, la réalité peut sembler plus supportable, car le voyage a insufflé de l'énergie, atténué les souffrances du quotidien. Mais on peut aussi la trouver intolérable, plus laide, plus accablante qu'avant — sans issue. Dans ce cas, cette réalité, il nous faut la transformer. Nous poursuivons notre rêve jusqu'à changer la réalité en rêve, le rêve en réalité.

► **Quelles sont les difficultés que rencontrent actuellement les cinéastes iraniens ?**

— D'abord celles que rencontrent les cinéastes du monde entier. Et en particulier le financement. Aucun réalisateur ne peut garantir que son film aura du succès. En général les producteurs veulent financer un bon film, un film de qualité, mais surtout un film qui rapporte — ce qui est aléatoire. Une des pires difficultés, c'est donc de gagner la confiance d'un producteur.

Les limites imposées par la religion, voilà les difficultés propres à l'Iran, pays islamique. Nous les cinéastes, sommes de grands menteurs, nous créons des mensonges pour suggérer une vérité. Nous faisons venir un homme de tel endroit, une femme de

tel autre, nous choisissons telle maison, tel enfant, pour montrer la vérité d'une famille. Mais si la femme doit sortir du lit avec le *tchador*, je suis le premier à ne pas croire à cette scène. Je vis dans une société islamique, ma famille est musulmane, mais jamais ni ma sœur ni ma femme ne se réveillent en foulard. Jusqu'à présent, j'ai évité ce genre de scène d'une réalité mensongère. Mais à cause de ces restrictions, de nombreux sujets tombent d'eux-mêmes.

► **Est-ce une des raisons pour lesquelles vous travaillez avec les enfants ?**

— Non, pas du tout. J'aime travailler avec les enfants. Je suis venu à eux par hasard, puis j'ai apprécié leur présence. Ils sont à l'aise devant la caméra. Ils ne pensent ni à la gloire ni à l'argent. Ils sont disponibles.

► **Aucun film américain n'est autorisé à être diffusé en Iran. Que pensez-vous de cette interdiction ?**

— Elle est à la fois faste et néfaste. Faste pour les cinéastes iraniens qui, loin de subir la concurrence des films américains, ont pu tourner des films et se faire apprécier par leur public. Néfaste pour les spectateurs iraniens qui sont privés dans les salles de cinéma de toute image américaine. Il y a là évidemment un double aspect, négatif et positif. Négatif parce que toute interdiction est indésirable, mais positif pour la protection de l'industrie cinématographique iranienne.

► **Le fait que les gens regardent quotidiennement des cassettes de films étrangers ne les empêche-t-il pas d'aller au cinéma ?**

— Une certaine catégorie de gens ne va plus au cinéma. Ces gens-là sont des consommateurs de vidéo. Les cassettes, de médiocre qualité, sont enregistrées directement à partir d'un poste de télévision à l'étranger et diffusées en Iran.

L'arrivée récente des antennes paraboliques a provoqué une contradiction flagrante, surtout pour les jeunes, entre ce que l'on voit chez soi et ce qu'on voit au dehors. Par exemple, il est interdit d'aller à l'école en jean. Or chez nous, à la maison, mon fils a accès, grâce à ces antennes, à des images de liberté qui sont en opposition permanente avec la vie en Iran. Cette contradiction le perturbera psychologiquement, blessera son âme. Il est triste que le créateur d'images que je suis en vienne à dire qu'il aurait mieux valu que l'antenne parabolique n'arrivât point en Iran. Lorsqu'on ne peut pas établir un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, il faut réagir selon ses moyens. Ainsi mon fils et moi avons décidé, d'un commun accord, de séquestrer le récepteur de télévision dans une armoire fermée à clef. Mais je sais aussi que j'ai enfermé son cœur dans cette armoire. Profitant de mon absence, il a rouvert l'armoire et rebranché le récepteur....

► **Qui va au cinéma en Iran ?**

— Un public très populaire. Il est composé des gens de la rue, du bazar —

Page de gauche en haut, *Où est la maison de mon ami ?* (Iran, 1987). Ci-contre, *Au travers des oliviers* (Iran, 1994). Deux longs métrages d'Abbas Kiarostami.



Et la vie continue (Iran, 1992), sorti l'année où Abbas Kiarostami a reçu, pour l'ensemble de son œuvre, le prix Roberto Rossellini au Festival de Cannes.



la «troisième classe» comme on dit chez nous — mais aussi de la classe moyenne. A Téhéran un film bat actuellement tous les records de succès: *Le Chapeau rouge et le cousin*. Cela prouve que les gens ont besoin d'aller au cinéma pour se divertir. Ils n'y vont pas tous pour suivre l'évolution de l'art cinématographique ou pour recevoir des leçons de morale.

► **Revenons à votre travail avec les enfants.**

— Travailler avec les enfants m'a plus aidé dans ma vie privée que dans ma vie professionnelle. Les enfants en savent moins que les adultes, mais ils ont un rapport plus sain avec la vie. J'ai eu avec eux le meilleur échange possible: je leur ai apporté des connaissances et ils m'ont donné de la santé. Les enfants m'ont appris à vivre. Ce sont de petits mystiques.

► **Le philosophe chinois Laozi avait pour surnom l'enfant-vieillard...**

— Quand j'avais un vrai problème, je questionnais mon fils cadet, qui me répondait magnifiquement. Ils ont une réponse à tout: «Et alors?» C'est tellement bien. Tu leur exposes les pires catastrophes, ils te répondent: «Et alors?» On dit à un enfant: «Couvre-toi, sinon tu vas prendre froid.» Il répond: «Et alors?»

— Tu seras mouillé.

— Et alors?

— Tu auras de la fièvre.

— Et alors?

Dans les moments les plus difficiles, quand tu les interrogés, ils

répondent sans attendre. Ils ouvrent pour toi une parenthèse dans leur vie et ils te sortent leur «Et alors?». Puis ils retournent à leur jeu. Comme les soufis, ils sont des «profiteurs de l'instant». Ils vivent dans le présent, dans l'immédiat. Je crois que ce qui caractérise les mystiques définit aussi les enfants. Nous sommes entourés de petits mystiques et nous ne les apprécions pas.

► **Outre les enfants, vous aimez choisir vos acteurs parmi des non-professionnels issus pour la plupart des milieux ruraux. Dans quelle mesure leur passage dans un film change-t-il leur vie?**

— Leur situation, d'un point de vue économique, s'est améliorée. Mais pour lire ce qui en eux, dans leur âme, a pu changer, il faut les approcher de très près. Peut-être leur ego a-t-il souffert, comme l'ont affirmé certains journalistes iraniens. Ils ont attiré un moment l'attention sur eux, puis soudain on les oublie. Mais je n'ai pas le choix. Je ne peux pas reprendre tout le temps les mêmes.

Lorsqu'il m'arrive de me sentir coupable, je m'interroge en essayant de me mettre à leur place. Refuserais-je un beau rêve, même si au réveil la vie

reprend avec ses difficultés d'avant le rêve? Non, je serais prêt à faire le voyage...

► **Quelle est la première image de cinéma dont vous ayez gardé le souvenir?**

— C'est le lion rugissant de la Metro-Goldwyn-Mayer, en 1950. J'avais dix ans. Mais, petit, je jouais aussi avec des pellicules. Je les prenais pour des timbres qu'il fallait lire à la lumière...

► **Comment en êtes-vous venu à faire des films?**

— Par hasard. J'ai fait des études à la faculté des Beaux-Arts de Téhéran, j'ai réalisé des affiches publicitaires, j'ai illustré des livres pour enfants. En 1969 on m'a demandé de collaborer avec l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents. Pour mon premier film, *Le pain et la rue* (1970), j'ai travaillé avec des amateurs. C'est l'histoire d'un enfant qui a acheté du pain et veut retourner à la maison, mais dans la rue un chien l'effraie. Il n'y avait pas de comédien-enfant professionnel, ni de chien professionnel, et moi-même je débutais. A trois non-professionnels, nous nous sommes associés. Et c'est devenu une sorte de modèle pour la suite de mon travail. ■

Un langage symphonique

par **Elie Faure**

Elie Faure (1873-1937) est l'un des grands critiques d'art du 20^e siècle. Humaniste ardent, convaincu de la profonde unité de l'univers, des hommes et de l'art, il a élaboré une vision synthétique de l'art, qui met en parallèle des œuvres appartenant à des époques et des cultures différentes. Le texte que nous publions ici est sa contribution, écrite en 1937, à une enquête sur le rôle intellectuel du cinéma menée par l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), ancêtre de l'UNESCO. Ce texte exceptionnel était, depuis, resté inédit.

I. UN ART NOUVEAU

Qu'il s'agisse d'un bon ou d'un mauvais film, d'une production romancée, scientifique ou documentaire, un observateur averti ne peut se défendre d'y découvrir les éléments caractéristiques d'un art absolument original. Et cela, prenons-y bien garde, à l'heure où des cultures fort variées ou successives semblent avoir presque épuisé les formes d'expression qui nous les ont communiquées. Par une rencontre nécessaire, qu'on pourrait qualifier de coïncidence si la civilisation mécanique dont le cinématographe est issu n'avait précipité en même temps les idées et les mœurs au devant les unes des autres, l'image en mouvement nous a été révélée à l'instant précis où les formes d'art les plus étrangères à nos habitudes — l'architecture et la sculpture cambodgienne ou javanaise, ou mexicaine, surtout la sculpture africaine et polynésienne

— venaient bouleverser nos notions esthétiques les plus arrêtées, et par suite éveiller le doute dans nos âmes et l'angoisse dans nos cœurs. A l'instant aussi où, en vertu des mêmes causes, un immense travail de destruction et de reconstruction s'accomplissait dans les esprits modelés par l'économie et substituait chez la plupart des peuples dits «civilisés» et dans tous les domaines de la pensée et de l'activité, la notion des forces et des besoins en instance à celles des aptitudes et des fins individuelles en régression. Par suite, l'impératif renouvelé, sinon nouveau, d'imaginer des formes d'expression qui répondissent à ces besoins et à ces forces. Le cinéma, issu de la culture scientifique et de l'évolution technique, s'est naturellement offert à nous pour assumer cette tâche, comme la danse et la musique s'étaient offertes aux peuples primitifs pour exprimer la culture mythique, comme l'architecture s'était offerte aux grandes synthèses religieuses — brahmanisme, bouddhisme, christianisme, islamisme — pour exprimer la culture sociale dont elles manifestent la sublimation.

Un moyen d'expression symphonique

Le cinéma présente effectivement tous les caractères sociaux que l'architecture chrétienne du Moyen Âge — pour prendre l'exemple le plus récent et le plus proche d'un effort d'expression que je qualifierai de symphonique — a proposés à l'unanimité des multitudes. Il est anonyme comme elle. Comme elle, il s'adresse à tous les spectateurs possibles de tout âge, de tout sexe et de tout pays par l'universalité de son langage, la quantité innombrable de lieux où le même film est ou peut être projeté. Il est contraint comme elle, pour construire ses édifices, de faire appel à des ressources financières et organiques qui dépassent, et même submergent la capacité de l'individu. Il ne peut s'adresser, comme elle, qu'à des sentiments assez généraux et assez simples pour atteindre immédiatement l'unanimité des esprits. Les moyens de réalisation de l'un sont analogues à ceux de l'autre: je veux dire par là que presque tous les corps de métier collaborent, ou peuvent collaborer à l'un et à l'autre, d'un côté le tailleur de pierre et le maçon, le manœuvre et le vitrier, le plombier et le forgeron, l'imagier et le maître d'œuvre, de l'autre le costumier et le décorateur, l'électricien et le photographe, le figurant et le machiniste, le metteur en scène et l'acteur. La standardisation de la pellicule reconnaît

aisément sa valeur correspondante dans l'arc-boutant ou la croisée d'ogives, dont le principe est resté durant deux siècles le même dans toute la chrétienté. Il n'est pas jusqu'à la substitution de la commune et des corporations au système féodal qui ne puisse trouver, dans la croissance du syndicalisme et la collectivisation progressive des moyens d'échange et de production succédant au capitalisme oligarchique, un singulier parallélisme de développement par rapport au milieu social.

Un beau film, enfin, par le caractère musical de son rythme et par la communion spectaculaire qu'il exige, peut être comparé à la cérémonie de la messe comme il peut être rapproché, par l'universalité des sensations qu'il éveille et des sentiments qu'il remue, du «mystère» qui emplissait la cathédrale d'une cohue d'auditeurs venus de tous les coins de la ville et de la contrée. Le cinéma est aujourd'hui le plus «catholique» des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme, si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain originel.

La machine et l'esprit

Maintenant, le caractère technique de tous les procédés que le cinéma met en œuvre pour atteindre le spectateur, nous autorise-t-il à lui reconnaître cette qualité artistique qu'il doit revêtir, si réellement il prétend exprimer les aspirations sentimentales et les effusions lyriques des multitudes? Certainement. Un très grand nombre de sciences empiriques,

mais cependant fort rigoureuses, conditionnaient l'édification de la cathédrale et du temple égyptien ou grec, comme une quantité de sciences exactes et de techniques précises constituent les assises mêmes et les moyens du cinéma.

Et j'avoue ne pas très bien comprendre pour quelles raisons transcendantes, ni d'ailleurs pratiques, cette subordination des sentiments affectifs et des nuances psychologiques les plus complexes aux révélations comme aux exigences de la machine à enregistrer des images, opposerait un obstacle infranchissable à l'émotion du spectateur, quand l'équerre, le compas et le fil à plomb ont laissé le citoyen d'Athènes libre d'admirer les jeux du nombre et de la lumière dans l'espace du rectangle parfait où s'inscrivait le Parthénon, ou conduit le regard du chrétien à suivre les nervures de pierres qui animaient de leur cadence musicale les hautes ombres du transept de Notre-Dame de Soissons. La correspondance des rythmes qui règlent les fonctions végétatives de la vie avec les lois mathématiques de l'univers stellaire et moléculaire n'est-elle pas la plus indéfectible garantie de la valeur esthétique et morale de nos plus hautes communions? Et connaissez-vous, d'autre part, en exceptant la voix humaine et la danse, un moyen *direct* de communication entre l'artiste et celui qu'il prétend impressionner? N'y a-t-il pas toujours quelque chose, je veux dire un outil construit par l'industrie humaine entre l'objet représenté et sa repré-



Portrait d'Elie Faure (1873-1937) par Picasso (mine de plomb, 1922).

sensation: le ciseau, le compas pour le sculpteur; la toile, le pinceau, les tubes de couleur pour le peintre; la plume, l'encre, le papier pour l'écrivain? La musique, dont la texture harmonique répond à des sensations qui se peuvent transporter sur un clavier de rapports mathématiques, ne se transmet jamais à l'auditeur que par quelque «machine» qui reproduit très précisément ces rapports, et parfois par un ensemble très varié et très nombreux d'instruments à qui les mêmes symboles figurés dictent avec intransigeance la complexité inouïe de la composition orchestrale.

L'appareil de prises de vue n'est aussi qu'un intermédiaire entre le spectacle varié à l'infini et prodigieusement complexe qui défile devant lui, et l'opérateur qui se trouve derrière lui. L'esprit — on a la candeur de l'oublier — l'esprit qui a construit cet appareil et tous ses auxiliaires, les sources artificielles d'éclairage en particulier, est contraint d'intervenir sans cesse pour éliminer, grouper, proportionner, subordonner les uns aux autres tous les éléments du poème. «L'un la place mieux» disait Pascal de la balle du jeu de paume.

II. UN LANGAGE AUX POUVOIRS ILLIMITÉS

Le cinéma enregistre mécaniquement les images, c'est entendu. Mais qui donc, sinon l'homme, choisit ces images pour les ordonner? Si le cinéma nous révèle, grâce à sa faculté de reproduire des passages lumineux ou formels trop subtils pour être saisis directement par l'œil humain, tout un monde d'harmonies encore ignorées et souvent même insoupçonnées de cet œil, qui ne voit que ces harmonies, peuvent être, pour le cerveau dont il est l'intermédiaire, le point de départ de la découverte de relations inconnues entre les objets, par suite une source inépuisable d'images et d'idées nouvelles pour l'imagination et le lyrisme aux aguets.

L'apparition d'un univers insoupçonné

L'immense apport du cinéma est de nous avoir démontré, par des moyens exclusivement techniques, le caractère «scientifique», ou si vous voulez rigoureusement objectif, des correspondances de couleurs et des analogies de formes saisies dans l'univers par de rares artistes — je songe à Velasquez, à Vermeer de Delft, à Georges de La Tour, à Goya, à Manet même dont certains films — voyez le *Signe de Zorro*¹, les *Nuits de Chicago*², quelques

autres — nous rappellent leur vision si personnelle que les spectateurs capables de l'assimiler sont à peine supérieurs en nombre à ceux qui nous les communiquent. Les sculptures hindoues ou khmères, les peintures du Tintoret, de Rubens, de Delacroix par exemple, n'ont-elles pas paru pressentir, par les espaces nouveaux qu'elles nous révèlent, les angles de vue hardis qu'elles ont ouverts sur le monde, leur maniement dramatique des saillies et des creux, des clartés et des ombres, des surfaces tournant, apparaissant, disparaissant, l'art d'enregistrer sur la pellicule des volumes en mouvement? Les Egyptiens, par leurs modulations de la lumière qui dénoncent la subtilité ondulante des passages par qui les plans amènent et pénètrent les profils, ne sont-ils pas les précurseurs de cette continuité dans la vision lumineuse et moléculaire du monde que le cinéma réalise, à tout le moins pour qui sait voir?

Au fond, les grands créateurs de formes du passé ont joué, dans l'ordre esthétique, le rôle que les philosophes grecs et les prophètes d'Israël ont joué là dans l'ordre intellectuel et ici dans l'ordre moral. Ils étaient des visionnaires. Ils lisaient couramment, dans un livre invisible pour les autres, une réalité que le cinéma déroule devant nous avec la candeur de l'enfance et la précision du calcul. Le miracle du cinéma, c'est que le progrès des révélations qu'il nous offre suit le processus automatique de son développement. Ses découvertes nous éduquent. Nous travaillons sous leur dictée. Le «ralenti», par exemple, a fait émerger des ténèbres de l'invisible un univers insoupçonné. Nous avons appris, par lui seul, les précautions méticuleuses que prend la balle du revolver pour perforer une cuirasse d'acier ou un gros arbre. Nous savons, par lui seul, que la course du chien est une reptation patiente. La boxe, le patinage ou le vol des oiseaux sont une nage ou une danse dont la nage ou la danse n'ont jamais dépassé la grâce, et c'est lui qui nous le démontre. Le poème des équilibres dynamiques du sport, du combat, de la faim n'a plus, depuis le ralenti, de secret pour nous. Chacune des révélations de l'admirable mécanique est, pour le progrès dialectique de l'analyse visuelle et par suite métaphysique, une étape d'une sûreté sans égale et sans précédent.

L'œil capte la musique de la vie

Ce miracle, d'ailleurs, a déjà déterminé une série de conséquences dont notre conception humaine de l'univers subit la pression continue. L'enregistrement mécanique des images et leur projection sur l'écran n'ont pas seule-

Une musique qui nous atteint par l'intermédiaire de l'œil

ment assuré pour jamais l'accord et l'engendrement réciproques des moyens scientifiques les plus rigoureux et des joies esthétiques les plus élevées. Ils ont pratiquement fondu dans la même expression sensible la simultanéité des impressions que nous inflige notre regard sur l'individu, et la succession des sentiments qu'elle inscrit dans notre pensée. N'est-ce point une atteinte grave au cartésianisme intégral? J'ai écrit ailleurs, voici pas mal d'années, que «le cinéma parvient, pour la première fois dans l'Histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps», et qu'«en fait, c'est une musique qui nous atteint par l'intermédiaire de l'œil». Il semble que ce soit dans ce phénomène inouï que réside le secret d'une puissance expressive dont l'unité constitue, pour notre vie spirituelle, la conquête la plus décisive qu'elle ait jamais accomplie. Et peut-être bien est-ce là l'apport philosophique le plus inattendu que nous devons au génie fantasque et profond de Charlie Chaplin.

Nous disposons désormais de la faculté sans limites d'absorber la vie universelle entière jusque dans ses manifestations les moins accessibles à l'œil humain, de projeter une lumière éblouissante sur le drame infiniment complexe des clartés et des ombres, des transitions colorées et formelles, des mouvements ondulatoires imperceptibles qui assurent la continuité du geste animal ou végétal, des rythmes infinitésimaux qui solidarisent étroitement au grand rythme cosmique les vibrations moléculaires pour précipiter ce drame même, à l'état vivant et agissant, dans notre vie intérieure où il déterminera nos attitudes psychologiques et bientôt jusqu'à nos réflexes.

Les possibilités du langage cinégraphique nous apparaissent ainsi pratiquement illimitées. Vous pouvez faire, avec le cinéma, de la poésie, du roman, du théâtre, de l'histoire, de la science, du journalisme et même de la grammaire — je veux dire de la technique. Mais le verbe, dans ses moyens, est forcément analytique. Il est forcément symbolique dans ses expressions. Un domaine immense lui reste

interdit, celui de l'objet plastiquement inscrit dans la matière et les langages qui l'expriment — danse, sculpture, peinture, mimique, sport, spectacle quotidien de la rue qu'il ne peut guère qu'évoquer — alors que le cinéma les peut incorporer automatiquement dans la réalité visuelle et mobile de son action, cependant que son développement dans les instants successifs de la prise de vue l'apparente à la composition musicale dont tant de beaux films, même silencieux, parviennent à suggérer une sorte d'équivalence. Sans compter qu'il n'est pas au monde un langage, sinon précisément le verbe, auquel la musique elle-même puisse être plus étroitement associée, au point d'amener ses cadences à se confondre avec l'enchaînement rythmé du contrepoint. L'universalisme dans lequel pénètre, à une vitesse chaque jour accrue, l'humanité unanime, tient d'ores et déjà son instrument d'échange et de généralisation.

Je m'excuse d'insister ainsi, tout en mettant ces moyens infiniment complexes en évidence, sur le caractère *avant tout visuel* du cinéma. On pourrait crier au pléonasme. Mais c'est que le grand public, et beaucoup de cinéastes, bien que le fait puisse sembler paradoxal, ne se le sont jamais dit à eux-mêmes. Il leur paraît suffisant, dès qu'on les pousse à envisager le problème sous cet angle-là, de distinguer un éléphant d'un parapluie. Or, toute la question des destinées lointaines du cinéma est liée justement à la solution de ce problème. J'irai plus loin: *elle est tout le problème*. Je veux dire qu'on n'y peut avancer d'un pas si on ne le ramène, dès son départ, à l'éducation des facultés visuelles que les grands peintres ou sculpteurs ont dispensée à quelques-uns et que le cinéma seul est capable, par sa fonction spectaculaire universelle et son pouvoir illimité d'insinuation, de dispenser à tous. Si le cinéma perd de vue qu'il est, *avant tout*, l'instrument destiné à produire des harmonies visuelles en mouvement, il dévie immédiatement de sa ligne pour aboutir à l'impasse où ses progrès successifs l'ont à maintes reprises fourvoyé, et parfois bloqué.

III. L'IMAGE D'ABORD

Au cours des années qui ont suivi la guerre, le cinéma avait très heureusement travaillé à se débarrasser de la hantise du théâtre, pour se rapprocher progressivement — et peut-être à l'insu de la plupart des cinéastes — d'une interprétation visuelle et rythmique du monde à laquelle les révélations du ralenti, les

éclairages de plus en plus appropriés, quelques trouvailles techniques comme la surimpression, et aussi l'éducation graduelle d'une mimique devenant de plus en plus sobre, apportaient des contributions chaque jour plus solidaires.

Cinéma n'est pas théâtre

Le «parlant» et surtout le «doublé» ont remis tout en question, et les qualités visuelles du film ont reculé dans la mesure exacte où ses qualités sonores se perfectionnaient. Je viens de dire que le pouvoir du cinéma me paraissait

*Le cinéma doit rester
le langage de la vie
universelle et de
l'homme universel
atteignant l'esprit
humain par
des procédés
unaniment
communicables.*

assez grand pour absorber l'expression dramatique, et comme il existe déjà quelques exemples de réussite remarquable dans ce sens, on pourrait aisément me mettre en contradiction avec moi-même. Mais c'est que le film, à mon sens, n'est susceptible d'acquiescer à la vertu théâtrale complète qu'à condition précisément de perfectionner toutes les autres formes d'expression — lyrique, plastique, musicale, scientifique, documentaire — qu'on le sait capable de prendre, pour conduire à leur plus haute puissance les qualités techniques, visuelles, rythmiques sans lesquelles le théâtre cinématographique serait voué à une décadence rapide avant même d'avoir atteint le degré de développement qu'on est en droit d'en attendre. C'est, d'autre part, que sous prétexte qu'il peut prêter à la forme théâtrale un accent beaucoup plus fort que le théâtre lui-même, il serait absurde de sacrifier tous ses autres moyens à ce seul aspect de son pouvoir. Si le théâtre absorbe le film, le cinéma, au moins provisoirement, est perdu. Il convient que le film absorbe le théâtre comme le théâtre lui-même a absorbé jadis la musique, le décor, le costume, la figuration, la mimique, tout en leur laissant le loisir éventuel de se développer extérieurement à lui.

Les impasses du parlant

Il n'est pas douteux que la sonorisation constitue une conquête capitale de l'expression cinématographique, et que ses perspectives sont presque aussi inépuisables que celles de la vision. Les voix de l'univers — bruits de la mer, du torrent, de l'averse, passages du vent dans les branches et les épis, chant des oiseaux, bruissement des insectes, rumeur des foules, cri des roues, halètement des machines, murmures interrompus du silence — les voix de l'univers enveloppent, épousent, équilibrent, identifient, accroissent les impressions éprouvées à la vue des vagues déferlantes, des pluies qui font fumer la terre, de l'agitation des blés, des maïs, des feuilles, des vols nuptiaux ou de la récolte du miel, des ruées de manifestants ou des défilés militaires, des cadences et des lueurs par qui les rouages d'acier scandent les activités modernes du travail, des milliards de vies microscopiques impossibles à déceler, impressions qui font partie, en quelque sorte, de la forme du monde aux mille éléments associés. Il suffit de voir aujourd'hui, pour s'en rendre compte, un documentaire muet. Tel est le pouvoir de l'habitude, qu'il nous semble presque aussi mort qu'une photographie projetée sur l'écran nous paraissait morte après l'apparition du cinéma. On pourrait, à ce propos, retourner le mot de Carlyle (ou de Whitman): «Si l'univers n'est pas complet, l'homme ne sera pas complet.»

L'immense complexité du monde doit atteindre et pénétrer l'homme dans son intégralité. Mais c'est pour cela, justement, qu'il ne convient pas que la voix humaine, qui n'en est qu'un élément — le plus émouvant de tous peut-être, si le silence de l'esprit replié sur lui-même ne pouvait lui disputer l'empire — il ne convient pas que la voix humaine absorbe l'univers entier, sauf à quelques instants analytiques ou pathétiques que le déroulement intérieur du drame spirituel doit suffire à déterminer. C'est, à rebours, la même erreur que celle du théâtre wagnérien, qui prétend étayer la musique, suffisamment expressive par elle-même cependant, sur un décor qui lui reste extérieur. La parole se suffit, certes. Mais l'univers dont la parole n'est qu'un fragment, se suffit tout aussi bien qu'elle. Et si leur action s'associe, il ne faut pas que ce soit au détriment de l'un des associés. J'entends par là que, sauf dans la forme résolument théâtrale de l'expression cinématographique, il ne faut pas que le déroulement épisodique du film s'organise autour du dialogue, mais bien autour de l'image.

IV. FAUX-PAS

C'est si vrai qu'il est déjà possible, après quelques années d'expérience, de constater le recul que le « parlant » a infligé à la beauté et à la pureté des images. Recul temporaire, je le veux bien et je le crois, mais à condition que le public et ses misérables éducateurs renoncent à un cinéma devenu l'auxiliaire du mot pour revenir à un cinéma dont le mot soit l'auxiliaire. Le mot sollicite à tel point l'oreille, même quand il est inutile ou stupide et suscite la révolte de l'intelligence, que l'attention se fixe plus sur l'image, mais sur le mot. On écoute, on ne regarde plus. L'image recule au second plan. Elle n'est plus qu'une illustration du dialogue et l'œil le mieux éduqué lui-même perd très rapidement l'habitude de jouir de la beauté de l'image, moins certes pour goûter la beauté du mot que pour ne pas laisser échapper un maillon dans l'enchaînement de l'intrigue³. J'ai fait vingt fois l'expérience de me boucher les oreilles pour constater que le mot et l'intrigue jettent un double voile entre l'image et l'esprit. Il est très facile de s'en rendre compte quand on voit successivement un film dans sa version originale et le même film « doublé » (j'allais écrire « en doublé »).

*Hallelujah!*⁴, par exemple, m'avait produit, dans son anglais que j'entends mal et avais renoncé à suivre, une impression visuelle très puissante. Doublé en français, cette impression a disparu, parce que j'écoutais au lieu de regarder. Et vous savez de reste que ce n'est pas là le seul inconvénient du « doublé », cette négation monstrueuse de l'unité esthétique où la voix ne s'accorde ni avec l'expression, ni avec le geste, ni avec la forme humaine en action, ni même avec la forme universelle, et paraît extérieure aux événements qui se déroulent sur l'écran. Car l'univers est un, et l'homme est un. Et si vous coupez l'homme en deux, face à l'univers resté un, l'ensemble du drame cosmique dont l'homme n'est qu'un acteur, perd instantanément, pour un esprit quelque peu clairvoyant et un cœur quelque peu noble, toute sa puissance d'émotion. J'ajoute que le « parlant », surtout doublé, fait perdre au cinéma le caractère d'universalité humaine qui lui a assuré, dès l'origine, sa puissance psychologique et son importance sociale. Le cinéma doit rester le langage de la vie universelle et de l'homme universel atteignant l'esprit humain par des procédés unanimement communicables. Même, comme il est plus encore et mieux qu'aparavant le langage de la vie universelle depuis que la parole a pu

lui être intégrée, il serait monstrueux qu'elle lui donnât le coup de grâce après lui avoir fourni son dernier moyen d'action.

Dans le muet, le regard perce les apparences

J'ai assisté, il y a peu de temps, à la projection de vieux films muets, et par surcroît dépourvus de légendes explicatives. Bien qu'ordinaires, du point de vue photographique, ils m'ont impressionné par le relief que prennent soudain les images réduites à tirer d'elles-mêmes leur explication. Sans faire intervenir une mimique exagérée, les cinéastes et les acteurs sont contraints, pour se faire entendre, de déployer une ingéniosité constante, une intelligence passionnée, des combinaisons d'attitudes, et par suite d'exiger de leur spectateur qu'il s'élève à la dignité de l'attention qu'ils sollicitent. Un échange continu, qu'a supprimé la légende et plus encore la parole, s'effectue entre la qualité visuelle du film et son interprétation psychologique. C'est le souvenir des gestes et des expressions qui nous poursuit, et non plus celui de l'intrigue, et c'est la signification morale du drame qui nous hante, et non l'affabulation. La façon de fermer une porte ou de poser une soupière sur la table prend un accent autrement significatif quand la parole n'est pas là pour expliquer le sens du geste. Bien qu'averti depuis longtemps, j'ai été surpris de garder de ces films une impression fort différente de celle que vous inflige le parlant, ou même l'image à légendes explicatives. C'est un monde nouveau qui pénètre en vous, celui qui sollicitait l'homme avant le verbe et qui a créé le verbe par un miracle d'intuition et d'énergie, celui qui contraint le regard à percer les apparences pour chercher derrière elles un sens que le mot, en flattant notre paresse, nous dispense arbitrairement, et souvent même abstraitement, sans exiger de nous le moindre effort.

J'ai saisi là sur le fait, avec une facilité singulière, de quelle puissance expressive s'ampute le cinéaste qui emploie le mot soit constamment, soit indûment. La libre disposition du silence et du son permet seule au cinéaste de puiser à sa guise en d'innombrables formes d'expression. L'un de ces films, *La Nuit de la Saint-Sylvestre*⁵, se déroule sur trois théâtres simultanés ou alternants: la rue, un cabaret, une petite chambre où sévit un triple drame intérieur. Sans doute, les scènes de la rue et du cabaret perdent beaucoup à ne pas retenir des bruits qui les caractérisent: là, rumeur des foules, des voitures, appels, piétinements, ici bruits des chants



Hallelujah! (Etats-Unis, 1929) de King Vidor. De gauche à droite: Daniel Haynes, William Fountaine et Nina Mae McKinney.

et des verres, des disputes, des fanfares, des rires et des clameurs. Si ce film était à refaire, par quelle aberration parviendrait-on à se priver des contrastes dramatiques qu'offre à l'insouciance ou à la joie de ces scènes la tragédie muette qui, à quelques mètres de là et à l'insu de tous ceux qui sont là, se déchaîne au fond de trois cœurs?

Les premières victimes

Prenez garde d'ailleurs que le cinéaste, l'acteur et avant tout le « producteur », sont les premières victimes des interprétations erronées de l'art cinématographique. Victimes spirituelles à tout le moins, car ils sont bien rares ceux d'entre eux qui s'aperçoivent qu'ils conduisent le cinéma à sa perte, plus rares encore ceux qui sont dignes d'en souffrir. La beauté des images, même quand, pour les mieux voir, on se bouche les oreilles, semble diminuer de film en film. Contraints de fixer son attention presque exclusive sur la synchronisation du son et de l'image et de guider l'image dans le labyrinthe du dialogue, les cinéastes se préoccupent de moins en moins de sa qualité intrinsèque qu'ils abandonnent au mécanisme seul, sans s'aviser qu'il faut aider le hasard de ses découvertes en choisissant soigneusement le motif et le décor, en augmentant ou diminuant selon le cas l'intensité des éclairages, en variant les angles de vue suivant les exigences des mouvements et des mimiques, en ralentissant ou en précipitant le rythme, en faisant appel à la surimpression, au ralenti ou à l'accélération pour éveiller l'imagination dramatique ou lyrique du spectateur. Précisément, la surimpression et le ralenti qui

jouaient un rôle capital dans le développement de notre éducation rythmique et visuelle, ont presque disparu du cinéma sauf, pour le second, du cinéma documentaire qui d'ailleurs ne fait appel à lui que comme moyen pittoresque et ne semble plus comprendre la valeur esthétique des images qui nous apportent la démonstration objective de la continuité harmonique des formes et des mouvements.

Splendeurs du documentaire

Certes, je ne crois pas que nous devions nous inquiéter outre mesure de ce recul momentané et partiel des vertus éducatives de cette admirable machine. Bien que le film sentimental ou romanesque en ait trop écarté un public dont la puérilité se fait de moins en moins récalcitrante, les films scientifiques subsistent, avec l'éclairage puissant et le grossissement énorme qui nous révèlent la splendeur de la vie naguère secrète des insectes, des crustacés, des mollusques, des fleurs, des graines, les robes de velours ou de satin, l'éclat dense et profond des carapaces, les bijoux scintillants des ventouses et des suçoirs, la vibration des pistils, des antennes à la recherche de leur proie, les lianes serpentantes des tentacules, les gouttes de diamant et d'opale des bulles d'air éparpillées, les mouvements harmonieux des drames de l'amour et de la faim. Ou bien ces reportages de grandes chasses africaines ou indonésiennes qui prennent sur le fait la réalité tragique des visions d'un Barye⁶ par exemple, comme certains autres nous démontreraient la subtilité visuelle d'un Vermeer ou d'un Velasquez. Arabesque musculaire de la danse du python, leurs furtives des écailles qui nous en font voir l'énergie, froncement des robes lustrées de la panthère ou du tigre, éclairs acérés des dents et des griffes, splendeurs des crânes ou des mâchoires modelés par la fusion, sur l'onde osseuse des surfaces, de forces intérieures de l'instinct et des caresses extérieures de la lumière du jour. D'autre part, nous savons qu'en matière spirituelle, toute conquête nouvelle est provisoirement payée d'un recul plus ou moins durable des conquêtes réalisées. Et que le cinéma devait d'autant moins échapper à cette loi universelle qu'il est plus riche en ressources et plus surprenant en révélations incessantes que nous sommes toujours tentés d'épuiser complètement en négligeant les révélations antérieures dont la surprise émerveillée où nous jette tout nouveau miracle nous détache, avant même que nous les ayons poursuivies jusqu'au bout de leurs conséquences.

Au reste, chaque fois qu'il est question de la « machine » dont le développement inouï

nous a pris de court, une protestation générale s'élève contre les efforts nouveaux qu'elle exige de notre paresse d'esprit. Elle est cependant œuvre humaine. Son actuelle complexité ne saurait constituer un obstacle à la croissance de l'esprit. On peut même la regarder comme le plus réconfortant exemple de l'intervention de l'esprit dans la tâche d'organiser le monde qui fut, dès son origine, la tâche même de l'humanité. Les prétendus crimes de la machine, c'est toujours cette « rançon du progrès » que nous ne voulons pas admettre parce que nous nous obstinons à envisager le « progrès » sous son angle moral, non sous son angle spirituel qui nous le montrerait comme un complexe de forces souvent antagonistes cheminant à la manière d'une fugue et non d'un développement linéaire continu.

V. UN DEVENIR INÉPUISABLE

Nous voici donc contraint de dénoncer, dans l'évolution de cette conquête hier inespérée de notre esprit, et alors même qu'elle développe chaque jour des conséquences heureuses, les faux-pas qu'elle accomplit hors de sa ligne générale, faux-pas d'autant plus surprenants que chacun d'eux nous fait trébucher au seuil d'une avance nouvelle. Mais un instrument tel que le cinéma ne peut pas dégénérer. Comme la mathématique même, il puise dans sa propre substance ses enchaînements dynamiques. Il reste l'un de ces départs grandioses qui enseignent à l'homme l'orgueil de sa destinée dramatique. Son universalité même, qui met à sa disposition, pour la première fois dans l'Histoire, l'activité et le génie de tous les peuples et de tous les groupes humains dans une même direction, assure à son développement un devenir inépuisable. Quelques-uns des progrès qu'il a réalisés de nos jours même et qui sont à peu près contemporains de la sonorisation — le dessin animé, le film en couleur — offrent des dangers redoutables. Mais ces dangers seront eux-mêmes surmontés, et par leur propre pouvoir. Certes, l'inexistence de l'éducation visuelle du public

risque de nous infliger, dans ces deux cas, de pitoyables images. Mais nous échapperons à leur emprise par la formation d'une élite d'artistes et de techniciens. Comme aux grandes époques de la peinture et de l'architecture, ce sont eux et rien qu'eux qui doivent imposer progressivement leur propre vision, leur propre sens du rythme, du mouvement, de la couleur, à des groupements de spectateurs de plus en plus élargis — surtout si les circonstances sociales favorisent la constitution et la puissance de ces groupements.

L'imagination fantasque du dessin animé

Le *dessin animé* n'a-t-il pas ébauché d'incomparables promesses? Certaines réalisations américaines nous ont déjà proposé les perspectives les plus riches que le génie poétique de l'homme, toujours avide d'une atmosphère assez fraîche pour régénérer ses poumons et assez dense pour soutenir son vol, ait peut-être entrevues depuis l'essor lyrique qui couvrit les cryptes italiennes de fresques ardentes, inonda de féeries crépusculaires et de symphonies florales la nef des églises françaises dont les verrières versaient sur la foule les transfigurations du jour, jeta sur les tréteaux anglais les colloques passionnés des assassins, des rois, des vierges, des voix de la tempête et des ruissellements stellaires, et étendit sur les foules allemandes la voûte de la cathédrale sonore dont les piliers plongeaient dans les échoppes où les savetiers, les horlogers, les brasseurs, les forgerons organisaient le grand chœur populaire dans l'innocence de l'instinct. Il est fort émouvant de constater à ce propos que c'est l'Amérique, si dédaignée des « intellectuels », si « matérialiste », si serve de l'« économique » qui, dans le désordre sublime du monde moderne, au cours de cet immense enfantement qui ressemble bien plus à la formation chimique de quelque corps inconnu dans un creuset bouillonnant qu'à un élan religieux ou moral vers l'« idéalisme », apporte cette imagination fantasque, cette verve rythmique, cette flamme de poésie ivre de liberté, de joie, de malice, d'invention sans cesse en éveil.

Avez-vous vu participer les petites herbes folles, les boutons d'or, les fleurettes des champs, la mousse des écorces aux travaux menus des insectes, aux amours des oiseaux, sonner les cloches des corolles quand le rossignol se marie, scander la marche mécanique des jouets avec le coin-coin des canards, accompagner les processions de fourmis ou de chenilles avec le chant cristallin des crapauds, donner des

Arabesque musculaire de la danse du python, leurs furtives des écailles...

douches de rosée aux hannetons nouveaux-nés avec les étamines de la fleur du cerisier? Devant l'énorme éveil poétique de ces multitudes foisonnantes, hier invisibles et inertes pour la plupart d'entre nous, en tout cas réduites à emprunter, pour nous atteindre, le langage verbal trop symbolique et trop inaccessible aux foules, à quoi bon insister sur les erreurs de forme, sur les inharmonies parfois choquantes de couleur qu'emportent tant bien que mal vers des perspectives inouïes l'élargissement et l'enrichissement chaque jour plus complexes de ce langage nouveau? Grâce à cet humble fil conducteur, nous pouvons prévoir d'ores et déjà l'apparition de génies de la race des Michel-Ange, des Tintoret, des Rubens, des Goya, des Delacroix, qui précipiteront leur drame intérieur au devant des drames de l'espace, dans le mouvement torrentiel des formes et des mouvements en action, par des expressions symphoniques capables d'enfoncer dans un devenir sans cesse fuyant la plastique, la musique et le verbe réunis.

Les pièges de la couleur

Mais là encore, un effort décisif est à faire pour réannexer au territoire harmonique visuel le domaine que lui a coûté l'offensive du cinéma en couleur. Il ne suffit pas d'avoir intégré cette grande découverte à l'expression totale de la vie que le cinéma promet d'être pour s'imaginer qu'il n'y a rien à faire en ce sens-là. Bien au contraire, cette conquête exige des efforts nouveaux pour la maintenir. La «nature» est loin d'être harmonieuse par elle-même, et l'existence de la peinture, qui est un art d'élimination et de choix, suffirait à le démontrer. Le «blanc et noir» et ses harmonies spontanées et profondes d'argent et de velours circulant, apparaissant, disparaissant avec les volumes en action nous avait gâtés, parce qu'il est l'interprète de la «valeur» et non pas de la couleur. Mais l'enregistrement mécanique des couleurs expose à de graves mécomptes, surtout quand il s'agit d'«extérieurs» dont la volonté du mieux doué des cinéastes ne possède pas le pouvoir d'ordonner la disposition. La symphonie visuelle totale exigera de lui qu'il organise des harmonies préméditées d'une complexité accrue par les mouvements conjugués des formes où les contrastes, les reflets, les oppositions joueront sans arrêt dans les clairs-obscur, les demi-teintes et les éclairages violents et modifieront sans cesse leurs rapports.

Un large et unanime effort est à faire, et il faut déjà s'attendre, ainsi d'ailleurs que le dessin

Les nuits de Chicago
(Etats-Unis, 1927) de
Josef von Sternberg,
considéré comme l'un
des premiers films de
gangsters.



animé ou même le plus simple des films nous le fait déjà prévoir, à ce que le cinéaste de l'avenir ait un rôle bien plus rapproché de celui du chef d'orchestre que celui du peintre proprement dit. A la moindre composition d'un Disney ou de ses émules travaillent de nombreuses équipes de dessinateurs dont les grandes orchestrations de l'avenir se verront contraintes d'accroître les effectifs. Des légions de décorateurs, de danseurs, de costumiers, de figurants, de techniciens de toute espèce viendront certainement s'y agréger. Ces conditions restituent une fois de plus au domaine des collectivités régénérées le cinéma qui demeure encore la proie des combinaisons financières et spectaculaires diverses, et mettent en pleine clarté les contradictions nécessaires qu'il accuse avec l'individualisme obstiné où notre époque, malgré ses directions irrésistibles, reste fâcheusement enlisée.

VI. LA MISSION

C'est donc un terrain social renouvelé de fond en comble qu'attend le cinéma pour accomplir son destin. Certes, il n'a pas encore réalisé les promesses que l'architecture, en d'autres temps, a tenues vis-à-vis des foules croyantes. Mais c'est que ses assises sociales et les élans mystiques qui ne peuvent jaillir que d'elles sont encore en formation, et qu'il a fallu plusieurs siècles à l'architecture pour réaliser son accord avec les sentiments en genèse dont elle a été, en fin de compte, l'expression. Je ne sais pas de préjugé esthétique pire que celui qui consiste à croire qu'une fois l'instrument trouvé, le chef-d'œuvre doit nécessairement et tout de suite s'ensuivre. La préparation lente et complexe du milieu historique est au moins aussi nécessaire. Il est étrange de voir tant d'esprits chagrins reprocher au

cinéma, qui a quarante ans d'existence, de ne pas avoir encore réalisé le chef-d'œuvre définitif, alors qu'il accomplit au dedans de lui-même un travail complexe et difficile pour développer ses moyens, et ces mêmes esprits chagrins trouvent tout naturel que le peuple chrétien ait attendu mille ans pour accomplir la mission poétique que le christianisme promettait. Si le capital, qui est plus nécessaire encore au cinéma qu'à n'importe quel art, étant donné la complexité gigantesque de son organisation, restait entre les mains d'hommes d'affaires ou de groupes d'hommes d'affaires qui n'ont pas d'autre but, en s'emparant de lui, que la poursuite de leurs intérêts personnels, si le capital ne devenait pas intégralement social, le cinéma rejoindrait, dans un avenir prochain, les formes les plus dégénérées de l'imagerie périodique, de l'anecdote sentimentale et du roman dit «populaire». Il disparaîtrait tout à fait en tant qu'expression artistique. La faiblesse du cinéma est fonction de sa grandeur.

Deux écueils

Le fait qu'il est et ne peut être qu'un art collectif, qu'il vit et se développe et ne peut vivre et se développer qu'en faisant incessamment appel à l'unanimité des foules, exige de tous ceux qui participent à son organisation, un effort continu d'assimilation à ses progrès et une complicité constante dans la mise en valeur des révélations qu'il apporte. Et si nous sommes bien éloignés de cet état de choses, si même nous semblons, il faut le dire, nous en éloigner de plus en plus, nous n'ignorons pas que l'Histoire est féconde en revirements imprévus, mais déterminés. Les origines de ce même christianisme par exemple, nous ont montré qu'un double processus spirituel, aux

époques où la société humaine s'avérait en pleine anarchie, semblait élever les volontés et les âmes des uns précisément dans la mesure où s'abaissaient les volontés et les âmes des autres. C'est justement l'histoire des commencements du christianisme, histoire qui offre tant d'analogies avec les événements précurseurs de la société en ce moment même en instance.

La bassesse sans nom où certaines entreprises cinématographiques sont tombées, l'inculture et la vulgarité des « producteurs » et des marchands d'images, les efforts désespérés que quelques firmes sont contraintes d'accomplir pour maintenir le film américain au niveau de la puissance d'invention qui caractérise ses cinéastes et des prodigieuses ressources en personnel, en matériel et en technique dont ils disposent, le développement du film russe qui lutte consciemment pour se maintenir sur le terrain collectif et écarter de lui les tentations du dialogue ou de la vedette, les incontestables progrès du film français depuis des années, nous prémunissent contre les sombres perspectives vers lesquelles un examen superficiel de la question semblerait devoir nous entraîner. Si le cinéma, à l'heure qu'il est, oscille entre les deux écueils de l'intérêt privé et de la démagogie ploutocratique, son associée de toujours, c'est justement parce que ces écueils seront tôt ou tard submergés sous la montée irrésistible des sociétés vers les formes collectives de la production qui subordonnent l'intérêt privé à l'intérêt général et font glisser peu à peu la démagogie ploutocratique du plan des abstractions sentimentales dont l'éducation « idéaliste » était l'instrument, vers le plan des réalités humaines dont l'éducation psycho-physiologique est le moyen.

Une liberté d'expression menacée

Un travail immense s'accomplit, dont l'économie est le départ et le syndicalisme, destiné à refaire l'homme par ses aptitudes fonctionnelles et ses intérêts réels, deviendra le principal organe. Ceci doit écarter, en fin de compte, les dangers qui menacent le cinéma, en réintégrant sa liberté d'expression si puissamment coulée au moule de ses moyens mécaniques, dans un corps social charpenté sous tous ses profils par l'organisation harmonique rigoureuse de sa production. Tout se tient, aussi bien dans le désordre que dans l'ordre. Cette liberté d'expression, qu'entrave et émiette à tout instant le chaos social actuel, n'est pas menacée seulement par les combinaisons d'argent et le mauvais goût public qu'elles forment et qui les sert dans un

**Le cinéma est
et ne peut être
qu'un art
collectif.**

échange réciproque et continu. Les États, leur police, leur censure, sont au service de ces combinaisons comme de ce mauvais goût, afin de maintenir dans les esprits la débilité intellectuelle et la surenchère sentimentale nécessaires à leur fonctionnement.

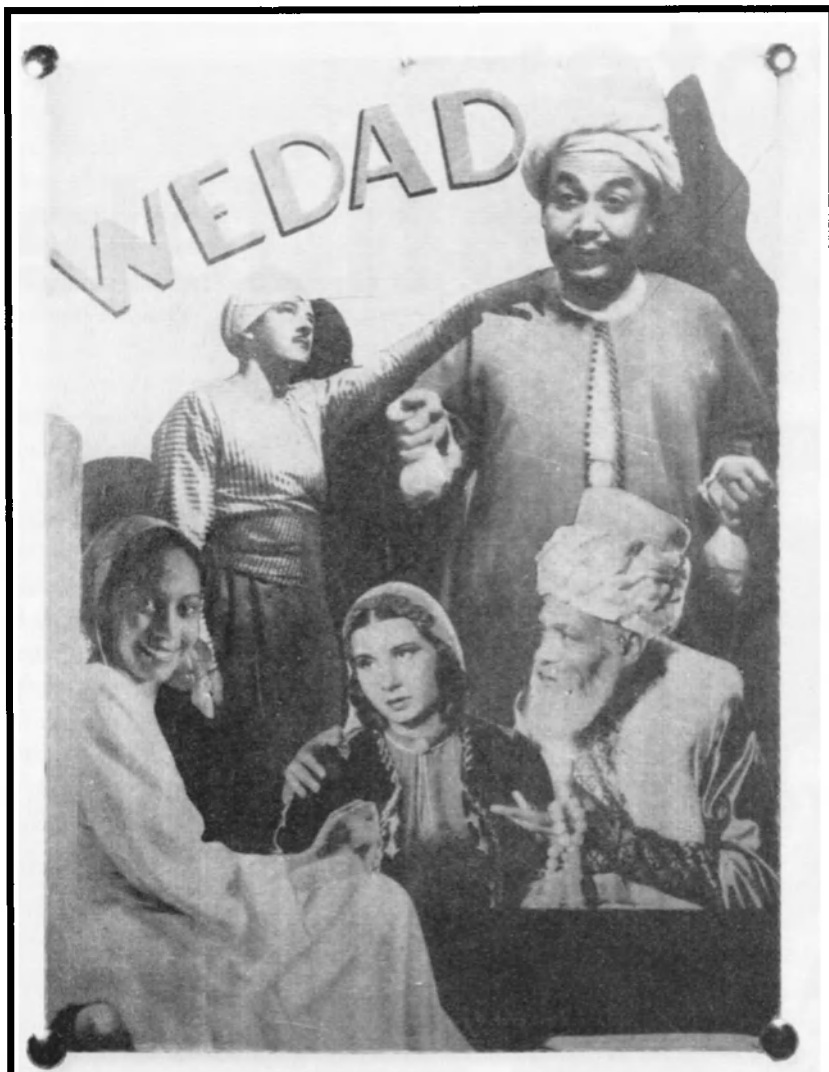
Le cinéma tend à devenir, comme la presse, comme la radiodiffusion, un instrument de domination et d'abaissement au service des grandes affaires et des simulacres politiques qui les représentent au pouvoir. Les États, presque partout, ne sont que le pâle reflet des oligarchies qui se sont annexé de proche en proche les organismes et les individus capables d'agir sur l'opinion et de jouer des abstractions désuètes auxquelles elles se laissent si facilement prendre pour des fins qui n'ont rien à voir avec l'intérêt public et s'avèrent même en opposition croissante, dans tous les domaines, avec l'intérêt public. La paresse d'esprit aidant, le monde irait très rapidement à sa ruine si un mouvement souterrain d'organisation progressive, dû à la concentration du capital, du travail et à la puissance des machines unifiant de plus en plus vite les échanges et les réflexes des peuples, n'agissait automatiquement pour construire un ordre nouveau dans l'anarchie générale. Le cinéma, victime inconsciente du désordre légal, est l'un des instruments les plus efficaces de l'ordre réel en formation.

L'orchestre unanime

Si ce désordre légal persistait, conjecture que la croissance organique de tous les éléments de l'ordre réel me semble devoir écarter, il pourrait certes arriver que deux écoles apparussent dans le mouvement qui entraîne vers leurs destins le cinéma et la société même. L'une de ces écoles s'adresserait à l'élite, l'autre à la masse informe de la majorité des spectateurs, et il n'est pas douteux que, dans l'incertitude actuelle, s'ébauche un écartèlement dont les conséquences pourraient devenir déplorables pour la société en genèse même, aussi bien que pour le cinéma. Mais le cinéma ne peut mentir à ses destinées historiques. Nul art n'est plus mêlé à la multitude, à ses besoins, à ses impul-

sions, à ses joies, à ses souffrances, à ses actes. Il subit sa présence réelle. Langage du mouvement, il participe au mouvement des foules qui l'animent de leur mouvement. Les grandes crises politiques sont fonction du mouvement intérieur qui interdit la mort aux sociétés humaines et se traduit à l'extérieur par les tumultes et les défilés populaires. Il y a une logique profonde dans l'évolution des arts. Il était naturel que le règne de la peinture, qui décline, coïncidât depuis la Renaissance avec le règne de l'individu qu'elle exprime mais qui rentre aujourd'hui graduellement dans les organismes de plus en plus vastes et de plus en plus impératifs que les nécessités collectives construisent. Qu'est-ce qu'une foule en effervescence? C'est le brouhaha qui précède, dans l'orchestre rassemblé, le début de la symphonie. L'art des grandes époques est un art totalitaire. Certes, des fautes, des erreurs, peuvent s'y surprendre çà et là. Cependant la mosquée, la pagode ou la cathédrale expriment, dans leur ensemble, les grandes profondeurs affectives et lyriques que l'enthousiasme des foules est seul capable de remuer. Et le cinéma doit être la mosquée, la pagode et la cathédrale à la fois. Une mosquée, une pagode, une cathédrale élargies jusqu'aux limites imprécises de l'humanité vivante, morte ou future, jusqu'aux infinis télescopiques ou microscopiques de la forme et du mouvement — l'orchestre unanime, aux mille instruments associés, de la sensibilité, de l'intelligence et des multitudes en action. ■

1. *Le Signe de Zorro* (1921), film américain de Fred Niblo, qui marque la naissance d'un nouveau héros cinématographique, campé par Douglas Fairbanks. NDLR
2. *Les Nuits de Chicago* (1928) de Josef von Sternberg. Deux gangsters, amis de longue date, sont séparés par une rivalité amoureuse. Un thème promis à un bel avenir. NDLR
3. Je ne parle que pour mémoire de ces documentaires muets (chasses, voyages, etc.), parfois fort beaux, dont les commentaires presque toujours inutiles, souvent imbéciles, parfois odieux et uniquement destinés à sacrifier à la mode du « parlant », n'ont pour effet que de provoquer l'exaspération de ceux des spectateurs qui ont la prétention d'être venus voir et goûter de belles images.
4. *Hallelujah!* (1929), film américain de King Vidor, le premier à avoir été entièrement tourné par des acteurs noirs. Il enthousiasma l'intelligentsia en France, où il est considéré comme la première œuvre historique du cinéma parlant. NDLR
5. *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1922), film allemand du cinéaste Lupu-Pick et du scénariste Carl Mayer, caractéristique d'une école de cinéma (*Kammerspiel*) qui confie tout le sens du film aux pouvoirs de l'image et de la lumière. NDLR
6. Antoine Louis Barye (1796-1875), artiste français, l'un des plus importants sculpteurs du 19^e siècle. Il fit de la sculpture animalière un genre majeur. NDLR



LE STUDIO MISR

Inauguré en 1935, avenue des Pyramides à Guizeh, à une douzaine de kilomètres du Caire, le Studio Misr fut le premier studio cinématographique moderne et complet aussi bien de l'Égypte que du Moyen-Orient et de l'Afrique. On l'a appelé le «Hollywood de l'Orient». Sa création avait été décidée par Talaat Harb, l'administrateur de la banque Misr, la première banque purement égyptienne. Plus d'une dizaine de studios de cinéma existaient déjà en Égypte depuis 1917, mais leurs moyens étaient très limités. Talaat Harb envoya en France Ahmed Badrakhan et Maurice Kassab étudier la réalisation, et en Allemagne Hassan Mourad et Mohamed Abdelazim pour étudier la photographie. *Wedad* (1935), le premier film de fiction réalisé dans le studio, avec la grande chanteuse Oum Kalsoum (ci-dessus au centre de l'affiche), connut un succès immense (il fut présenté au Festival de Venise en 1936). Après *Wedad*, coréalisé par l'Allemand Fritz Kramp, conseiller technique du studio, et Gamal Madkour, c'est un Égyptien, Abdel Fattah Hassan, qui réalise seul, en 1937, le deuxième film de fiction du studio, *Al hall el akhir*. Entre 1935 et 1955, la plupart des films importants réalisés dans le pays sortent du studio. De 1936 à 1960, année de sa nationalisation, 182 films de fiction y ont été tournés. ■

principale. Le film obtient un succès phénoménal. Il lance l'industrie cinématographique nationale.

Parmi la douzaine de films qui illustrent cette époque, retenons *Zeinab* (1929) de Mohamed Karim, adaptation d'un roman de Mohamed Hussein Heikal, le premier de la littérature arabe.

Le parlant passe par le chantant Le parlant, au début des années 30, va tirer profit de la vogue que connaît la chanson sentimentale. *La rose blanche* (1933) de Mohamed Karim, avec le grand chanteur Mohamed Abdel Wahab, conquiert un public immense, au-delà des frontières nationales. Il va imposer le cinéma égyptien et un genre nouveau, le film «musical». Chaque cinéaste aura même son chanteur vedette. Ainsi Mohamed Karim réalise tous les films où apparaît Mohamed Abdel Wahab; Ahmed Badrakhan, cinq des sept films tournés par la célèbre chanteuse Oum Kalsoum.

La volonté (1939) de Kamal Selim marque une rupture décisive dans la production bon enfant de l'époque. En montrant la vie des habitants d'un quartier pauvre du Caire, il apporte un ton nouveau, celui d'un certain «réalisme».

Le cinéma de l'évasion Les années de la Seconde Guerre mondiale sont marquées par une floraison de comédies musicales inspirées de Hollywood et fabriquées à la chaîne. Films, studios et salles de cinéma se multiplient. L'actrice-chanteuse Leila Mourad devient, sur le modèle de l'Américaine Mary Pickford, «la petite fiancée de l'Égypte», personnage repris par Togo Mizrahi avec *Leila* (1942) sous la forme d'une série qui s'égrènera sur dix ans. Le chanteur Farid El Atrache forme avec la danseuse Samia Gamal un duo célèbre.

Mais dans le sillage de Kamal Selim, deux cinéastes tentent alors d'évoquer les réalités du moment. Ahmed Kamel Morsi, avec *Le procureur général* et Kamel El Telmessani, avec *Le marché noir*. Ces deux films, tournés en 1943, ne sortiront qu'en 1946 du fait d'une censure qui n'avoue pas encore son nom. Dès 1947, d'ailleurs, un code de la censure est institué officiellement, sur le modèle du code Hays, aux États-Unis. Les interdits, multiples, tendent à évacuer toute référence précise à la réalité. Puritanisme et conservatisme en sont les alibis.

Le bouillonnement révolutionnaire des années quarante est entravé par des mesures

de plus en plus répressives qui touchent tous les aspects de la vie culturelle. Au cinéma, elles ne laissent le champ libre qu'aux comédies musicales, aux films comiques et aux mélodrames.

Les années du paradoxe Avec la révolution nassérienne, en 1952, de nouveaux archétypes émergent. Des films patriotiques, comme *Rends-moi mon cœur* de Rodda Kalbi, chantent la révolution et fustigent les anciennes valeurs sociales.

De leur côté, quelques cinéastes de talent approfondissent la veine réaliste. Salah Abou Seif affine son analyse de la société et prend le parti des plus défavorisés, notamment des femmes dans *La sangsue* (1956) et *Je suis libre* (1959). Henri Barakat signe, vers la fin des années cinquante, un classique, *Le chant du courlis* (1959); Atef Salem réalise, entre autres, *Nous, les lycéens* (1959) et Kamal El Cheikh *Vie ou mort* (1954). Quant à Youssef Chahine, il témoigne d'un engagement instinctif dans la réalité de son temps dans des films tels que *Le fils du Nil* (1951) et *Gare centrale* (1958).

Mais, pour décisifs qu'ils soient, ces films ne représentent qu'une très faible minorité dans le flot de la production dominante. Avec une moyenne de soixante films par an, l'industrie cinématographique a continué d'alimenter le désir de rêve du grand public et à satisfaire les exigences de rentabilité des producteurs et des distributeurs. Il faut attendre le début des années 60 pour que se produise un changement de cap.

Le cinéma fait sa révolution A partir de 1961, en effet, l'Etat prend presque totalement en main l'outil-cinéma. Le secteur privé est considérablement réduit. Pour la première fois, les cinéastes échappent aux contraintes du marché extérieur, qui régnait jusque-là en maître.

L'idéologie pénètre les scénarios et les entraîne dans des univers inexplorés. Le monde paysan y tient une place de choix, depuis *La lutte des héros* de Tewfik Saleh, qui ouvre la voie en 1962, à *La seconde épouse* (1967) de Salah Abou Seif, et *La terre* (1969) de Youssef Chahine. Cependant, l'audience de la plupart de ces films reste faible si on la compare au succès que rencontrent, auprès du grand public, les films qui abordent des sujets graves, certes, comme la démographie galopante ou l'égalité des sexes, mais sur un ton de comédie.

Enfin, plusieurs cinéastes, sensibles au



Gare centrale (Egypte, 1958) de Youssef Chahine. Le réalisateur y tient le rôle du vendeur de journaux et Hind Rostom celui de la vendeuse de jus de fruits (notre photo).



Vive l'amour (Egypte, 1938) de Mohamed Karim, film musical avec le chanteur Mohamed Abdel Wahab et Leila Mourad.



La femme d'un homme important (Egypte, 1988) de Mohamed Khan.

regard lucide porté par Naguib Mahfouz (prix Nobel de littérature en 1988) sur la société, avaient adapté à l'écran certaines de ses œuvres, Kamal El Cheikh avec *Le voleur et les chiens* (1962) et Salah Abou Seif avec *Le Caire 30* (1969).

Mais avec la défaite de 1967, les idéaux et structures du nassérisme s'effondrent en même temps.

Désaveu et renouveau L'issue positive de la guerre de 1973 va détendre la situation. Au protectionnisme nassérien succède l'ouverture économique d'Anouar El Sadate. L'Organisme général du cinéma égyptien, responsable jusqu'alors de la production et de la distribution, est démantelé. L'impitoyable loi du marché règne à nouveau. Quinze ans durant, Shadi Abdel Salam, qui avait tourné en 1968 *La momie* dans des conditions exceptionnelles, tentera en vain de réaliser son *Akhenaton*.

Violence et dérision En 1975, des films comme *El Karnak* d'Ali Badrakhan, ou *Les visiteurs de l'aube* de Mamdouh Chukri, dénoncent avec virulence les excès du régime de Nasser. Une nouvelle génération de cinéastes, formée à l'Institut de cinéma du Caire, prend la relève et montre, avec un réalisme sans ambages, l'explosion d'un capitalisme sans frein dans une société où l'arrivisme tient lieu d'idéal.

Après l'assassinat spectaculaire de Sadate, en 1981, le ton de la première moitié de la décennie est à la violence. Rien qu'en 1983 une vingtaine de films sortis cette année-là se terminent tous par le meurtre d'un personnage corrompu. La justice populaire trouve sa revanche, à l'écran, comme dans *Le monstre* de Samir Seif, ou *Marzouka* de Saad Arafa. Ce malaise se traduit aussi par de la dérision, une forme d'expression chère aux Egyptiens, dont le comédien Adel Imam est la figure emblématique et *L'avocat* de Raafat El Mihi, l'un des films les plus représentatifs. Certains films abordent également les thèmes du sexe et de la drogue. L'actrice Nadia El Guindi en devient l'égérie dérisoire à partir de *El Bateneya* (1980) de Hossam El Din Mostafa.

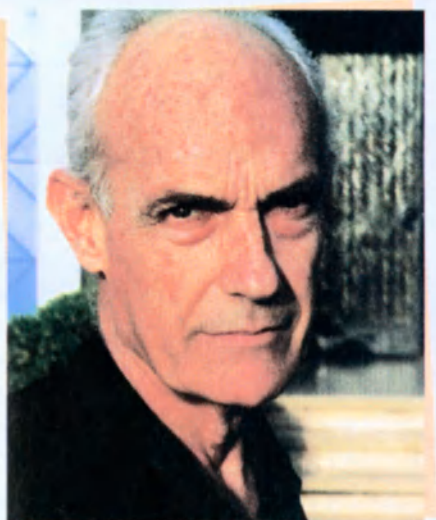
Plusieurs réalisateurs, toutefois, vont donner un second souffle au cinéma de ces années-là, entre autres Atef El Tayeb (*L'innocent*), Raafat El Mihi (*La dernière histoire de l'amour*), Mohamed Khan (*La femme d'un homme important*), Khaïri Beshara (*Jour amer, jour doux*), auxquels il faut ajouter *Les jours de colère* de Mounir Radin et *Le marionnettiste* de Hani Lachine.

La crise s'installe, la télévision aussi Une fois de plus, c'est un paradoxe qui gouverne l'industrie cinématographique dans les années 90. D'un côté, une baisse de la production (à peine une vingtaine de films par an depuis 1994) et une hausse du chômage. De l'autre, un regain de qualité des films et une amélioration de l'infrastructure (les salles de cinéma sont rénovées). Sans oublier la révolution opérée, plutôt en mal qu'en bien, par le satellite dans le paysage audiovisuel.

Heureusement, un cinéaste tel que Youssef Chahine continue, encore et toujours, à filmer. D'autres, apparus dans les années 80, comme Mohamed Khan ou Atef El Tayeb, confirment leur originalité. Et de nouveaux talents, tels Chérif Arafa, Yousry Nasrallah, Asma El Bakri, ou Khaked El Hager, s'annoncent pleins de promesses. ■

La volonté (Egypte, 1939) de Kamal Selim, premier grand film réaliste égyptien.





Tomás Gutiérrez Alea

Réalisateur cubain. Son film *Fraise et chocolat* (1994) a reçu l'Ours d'argent au Festival de Berlin 1994.

Fraise et chocolat (Cuba, 1994) de Tomás Gutiérrez Alea, avec Jorge Perugorria (à droite) dans le rôle de l'artiste et Vladimir Cruz (à gauche) dans celui de l'étudiant.



► **Votre dernier film, *Fraise et chocolat*, raconte la rencontre d'un intellectuel homosexuel et d'un membre de la jeunesse communiste cubaine. D'où vous est venue l'idée d'évoquer le problème de l'homosexualité à Cuba?**

— J'avais lu en manuscrit le récit de Senel Paz*. Je crois, et c'est ce que j'ai voulu montrer dans le film, qu'il s'agit d'un problème plus vaste que l'homosexualité, celui de l'acceptation d'autrui, de la tolérance. C'est au fond l'histoire d'un jeune, qui, au contact d'un marginal, apprend à grandir, à

devenir un homme en dépassant sa vision limitée de la réalité.

► **Le succès de votre film à Cuba vous a-t-il surpris?**

— Franchement, je pensais que mon film plairait parce que c'était une histoire humaine, émouvante, avec une bonne part d'humour, et que j'étais satisfait de mon travail. Mais le succès a dépassé mes espérances.

► **Pourtant, votre film n'est pas tendre pour la vie à Cuba. A la fin, votre héros, Diego, décide même d'émigrer. N'avez-vous pas eu peur d'être étiqueté «ennemi de la révolution»?**

— Selon moi, une société ne peut aller de l'avant que si elle prend conscience de ses erreurs et de ses insuffisances. La critique est une arme révolutionnaire par excellence.

► **Comment voyez-vous votre travail de cinéaste dans un système nationalisé, par rapport à celui de vos collègues d'Europe et des États-Unis?**

— Les deux systèmes ont du pour et du contre. Mais je tiens à préciser que le cinéma cubain n'est pas



La frontera (Chili, 1991) de Ricardo Larrain.

typiquement un cinéma «étatisé». On ne peut produire, c'est vrai, qu'en passant par l'Institut du cinéma, qui dépend de l'Etat. Mais cet Institut est dirigé par des créateurs à l'esprit ouvert, et non par des fonctionnaires. Ce n'est pas comme dans certaines autres administrations avec lesquelles il est effectivement plus difficile de travailler. Ici, le monopole de l'Etat sur la production risque de limiter le développement créateur tandis qu'en régime capitaliste, le risque est de voir les producteurs, uniquement soucieux de rentabilité, privilégier les formules éculées de la violence, du sexe. En contrepartie, c'est vrai, l'absence de monopole permet l'existence de réalisateurs et de producteurs indépendants.

► Peut-on parler d'une crise du cinéma latino-américain?

— Notre cinéma est en crise permanente parce qu'il n'est pas maître de la distribution. Nos films se voient moins en Amérique latine qu'en Europe et même qu'aux Etats-Unis!

Cuba fait exception, avec son Festival de cinéma latino-américain et puis parce que notre école de cinéma de San Antonio de los Baños accueille des gens de toute l'Amérique latine. En plus, la révolution cubaine a toujours insisté sur le resserrement des liens culturels avec le reste du continent. Chez nous, on peut voir des films argentins, mexicains, vénézué-

liens, etc., mais nous sommes à peu près les seuls dans ce cas, parce que les grands circuits sont aux mains de transnationales liées aux intérêts des producteurs hollywoodiens.

► Mais n'est-ce pas aussi la fascination de Hollywood qui entre en jeu?

— Les producteurs américains, c'est vrai, ont de gros moyens, mais ils savent aussi faire de bons spectacles et ils savent admirablement les vendre. Ailleurs on fait aussi de bons films, des films importants, mais personne ne peut les voir. Quand on me dit que si un film n'a pas de succès, c'est parce qu'il n'est pas commercial, je réponds: «Commencez par le montrer dans des conditions normales.»

Il ne s'agit pas de rivaliser avec Hollywood à coups d'effets spéciaux. Il faut proposer autre chose, un autre cinéma, qui ne se nourrit pas de violence, de trucages, de sensationnel. Profitez de l'allègement de l'appareillage technique pour tourner à bon marché des films de qualité. Cela, c'est possible partout.

► De quelle tradition cinématographique vous réclamez-vous?

— Notre cinéma est l'héritier du néo-réalisme italien. Après la guerre, on a vu apparaître sur les écrans latino-américains des films réalisés avec des moyens techniques rudimentaires,

L'histoire officielle (Argentine, 1984) de Luis Puenzo.





Tempête (Brésil, 1962),
premier long métrage
de Glaúber Rocha
(1938-1981).

parfois même sur des pellicules périmées, comme *Le voleur de bicyclette* ou *Rome, ville ouverte*, qui tranchaient avec les productions auxquelles Hollywood nous avait habitués. Ce fut une révélation. Cette formule s'est imposée à nous très vite. Elle nous a permis de résoudre le problème de

notre industrie cinématographique encore balbutiante: comment créer un cinéma à la mesure de nos moyens matériels qui exprime notre personnalité, tout en atteignant à l'universel. Le néo-réalisme a donc été notre point de départ à tous. Ce qui ne veut pas dire que nous faisons aujourd'hui du néo-réalisme: ce fut un moment de l'histoire du cinéma, un moment fécond mais qui a débouché sur autre chose.

Pour ma part, je crois faire un cinéma plus analytique, mais je ne nie pas ma dette de reconnaissance, ni mon admiration, pour mes maîtres néo-réalistes. Mais d'autres aussi m'ont influencé: Luis Buñuel, dont je me sens proche à tant d'égards; Jean-Luc Godard, avec lequel j'ai plus de mal à m'identifier, mais qui m'a livré quelques-unes des clefs de l'expression cinématographique. ■



Le Sud
(Argentine,
1988) de
Fernando
Solanas.

* *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (Le loup, la forêt et l'homme nouveau), prix de la nouvelle latino-américaine Juan Rulfo 1991.

Mexique: Le goût

par José Carlos Avellar

Chassez le mélodrame, il revient au galop. L'histoire du cinéma mexicain révèle la profondeur, en Amérique latine, d'un certain goût du rêve.

Pour parler du cinéma mexicain d'aujourd'hui, je partirai d'un film de Jaime Humberto Hermosillo, *Le devoir* (1990, *La tarea*). Surpris, on se demande d'abord en le voyant si c'est du cinéma: un seul plan, une caméra qui garde la même position face à deux personnages qui parlent sans arrêt et sortent parfois du champ, laissant l'écran vide. On se dit: voici un spectacle qui tient plus du théâtre ou de la télévision.

Or, par la simplicité et la maîtrise du décor, par une construction dramatique qui s'inscrit dans la solide tradition du tournage en studio, on s'aperçoit bien vite que cette immobilité est trompeuse, qu'elle a sa dynamique.

Le décor, quoique limité, n'est pas entièrement clos. C'est celui d'un appartement déterminé, avec ses couloirs, son entrée, sa salle de bains, proche de la pièce d'où l'on regarde par l'œil de la caméra. Invisible, mais intégrée à l'action, on devine une fenêtre entrouverte (d'où viennent parfois des ombres et des bruits de la rue proche). L'espace n'est pas limité à ce qu'on voit sur l'écran. Le monde extérieur n'a pas disparu.

Mais surtout il y a d'emblée, pour le spectateur, ce ressort dramatique: pourquoi la caméra se trouve-t-elle à cet endroit précis?



du mélodrame



María Candelaria
(Mexique, 1943)
d'Emilio Fernandez,
mélodrame paysan avec
Dolores del Río et Pedro
Armendariz (notre
photo).

Au tout début du film, on voit une femme placer une caméra vidéo sous la table, face à l'entrée de la chambre. Nous ne savons pas la raison de son geste, mais c'est déjà une façon de nous faire participer à son jeu. Nous entrons dans un secret, manifestement ignoré par l'homme qu'on voit arriver ensuite et que la femme invite à s'asseoir sur le tapis. On s'amuse des efforts qu'elle déploie pour le garder dans le champ, et des mouvements gauches de l'homme qui s'efforce de rester naturel. Peu à peu on devient complice d'un jeu de faux-semblants entre ces deux personnages qui semblent chacun cacher quelque chose à l'autre.

On découvre une partie du secret vers le milieu de l'histoire: Virginia, étudiante de cinéma, tourne un film avec son ex-amant, Marcelo, mais à l'insu de celui-ci. Elle a dissimulé la caméra sous la table pour répondre aux exigences de son professeur qui lui a demandé de faire un film avec un seul plan, à la façon du cinéma-vérité. Pour sujet, elle a choisi de faire parler Marcelo de ses difficultés sentimentales. Quand celui-ci découvre la présence de la caméra, furieux, il s'en va. Mais l'histoire rebondit. Marcelo revient. Il a décidé de jouer son rôle et de faire comme s'il ne savait pas qu'il était filmé.

Toute la vérité n'apparaît cependant qu'à

la fin. On apprend alors que Virginia n'est pas Virginia, mais Maria; que Marcelo n'est pas Marcelo, mais José, son mari, et qu'il l'aide à tourner un film pour l'école de cinéma où elle étudie.

La rhétorique des larmes Le cinéma — c'est la question que soulève ce film et qui m'intéresse ici — ce n'est pas ce qu'on regarde, mais la façon dont on le regarde. Le spectateur découvre le point de vue de la personne qui est derrière la caméra — metteur en scène, ou personnage invisible de son invention. La projection, c'est le lieu et le moment où s'opère cette rencontre entre les regards du réalisateur et du spectateur.

Tout *Le devoir* joue sur cette relation. La caméra caricature, en fait, le point de vue d'un spectateur bien précis dans l'histoire du cinéma latino-américain: celui des mélodrames tournés par les réalisateurs mexicains, du milieu des années 30 à la fin des années 50. Ces «mélodrames» prolongeaient à l'écran un style de narration populaire, cher depuis toujours aux Mexicains, et qui imprègne aussi bien les caricatures politiques des journaux, les feuilletons radiophoniques, la chanson et la musique de variétés, que les fêtes populaires, comme celle du 2 novembre (le jour des morts), ou le tragique grandiose de la peinture muraliste. Tout récit se doit d'arracher des larmes.

Pour tourner ces films d'inspiration mélodramatique, les grands studios (qui sont à l'origine de l'industrie cinématographique du pays), étaient le cadre de travail idéal. Là on pouvait créer ce monde à part, à peine entrouvert sur la réalité extérieure, qu'évoque

la petite chambre du *Devoir*, cet espace magique où les demi-dieux, prisonniers d'un destin tragique, prennent notre place pour souffrir tout le malheur de la vie. On regarde ce qui se passe à l'écran comme la caméra-spectateur d'Hermosillo. On ne partage pas vraiment la douleur des personnages. On assiste à un rituel, où pleurer devient un plaisir.

L'échappée réaliste Au début des années 60, le cinéma mexicain change. Sous l'influence des scènes d'actualité transmises par la télévision, du film documentaire, du néo-réalisme italien, on s'efforce de rompre avec le style narratif des studios. De nouvelles façons de raconter apparaissent. Les cinéastes sortent. Ils vont dans la rue, caméra au poing, pour filmer les gens sur le vif, pour porter un témoignage critique sur des problèmes de société, pour donner des images en prise sur la réalité. Toute œuvre, même non réaliste, est traitée dans l'esprit du documentaire: on tourne en extérieur et en lumière naturelle.

Cependant, les films de cette époque sont loin d'échapper à la grammaire cinématographique de studio — qui sort du cadre de la réalité visible pour ouvrir l'espace illimité de l'imaginaire. Certes, on filme en décor naturel, mais le cadrage, la photographie en noir et blanc (adoucisant les formes par l'emploi de filtres) tendent vers des images plus proches du rêve que de la réalité.

Aujourd'hui, on observe un retour au mélodrame mexicain, mais sous une forme renouvelée, enrichie par l'expérience des nouveaux langages cinématographiques apparus en Amérique latine depuis les années 60. Les

El callejón de los milagros (Mexique, 1994) de Jorge Fons, d'après un roman de l'écrivain égyptien Naguib Mahfouz, *Passage des miracles*.





La reina de la noche
(Mexique, 1994)
d'Arturo Ripstein.

réalisateurs mexicains analysent le «mélo» des années 40 et 50 avec des yeux qui ont vu le «Cinema nôvo» brésilien, le «Tercer cine» argentin, le «Cine imperfecto» cubain, le «Cine junto al pueblo» bolivien, les films militants.

L e mélo nouveau est arrivé La veine mélodramatique refléurit. Ainsi dans *Les épices de la passion* (1991) d'Alfonso Arau, la jeune Tita ne peut se marier avec Pedro car la tradition l'oblige à rester à la maison pour s'occuper de sa mère. Pedro épouse donc la sœur de Tita pour vivre près de sa bien-aimée. Dans *Ángel de fuego* (1992) de Dana Rotberg, un père et sa fille cachent leur amour incestueux dans le cirque. Mais le mode de narration a radicalement changé. *Lolo* (1993) de Francisco Athié, une histoire de jeunes banlieusards condamnés à la marginalité, mêle le vieux mélodrame mexicain au néo-réalisme italien. Fernando Sariñana, dans *Hasta morir* (1994), sur un thème analogue, adopte une démarche expressionniste.

Il ne s'agit donc pas d'un retour à une forme du passé, mais d'une sorte de critique constructive, créatrice, du vieux principe mélodramatique à travers des films de genres et d'inspiration très différents. Documentaire, comme *Principio y fin* (1993) d'Arturo Ripstein; science-fiction, comme *Cronos* (1993) de Guillermo del Toro; essai politique, presque militant, comme *Rojo amanecer* (1989) ou *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons; dessin animé, comme *El héroe* (1994) de Carlos Carrera, où une jeune fille qui veut se suicider fait passer son sauveteur pour un agresseur, puis, une fois

celui-ci entre les mains de la police, recommence, plus tranquillement, son suicide. Ou comédie, comme *Le devoir* de Jaime Humberto Hermosillo, dont j'ai parlé plus haut, et, du même auteur, *Scènes intimes dans une salle de bains* (1990). La structure mélodramatique, véritable vision du monde, varie d'un procédé narratif à l'autre.

«Ce n'est pas délibéré», précise Arturo Ripstein (parlant de son dernier film), nous ne nous sommes pas dit: «On va faire un mélodrame», comme si c'était une obligation, mais chacun de nous est inévitablement le fils de son temps et de son milieu. Or, nous appartenons à une génération élevée, nourrie par le cinéma qui ne vit qu'en fonction des images du cinéma.» Oui, ces films sont bien le fruit d'un demi-siècle, ou presque, de cinéma latino-américain.

Comment expliquer cette récupération du cinéma mélodramatique des studios? Elle ne fait que traduire le sentiment, très puissant en Amérique latine, que toute la vie politique, économique et culturelle y est de nature mélodramatique. La situation actuelle du cinéma le confirme amplement. Le marché cinématographique n'est-il pas de plus en plus limité aux produits des grandes industries de l'audiovisuel, aux films qui ressemblent à des jeux vidéo, et inversement? La production et surtout la distribution de nos films se heurtent à de tels obstacles que nous nous sentons menacés du sort tragique de devenir étrangers sur notre propre territoire. Dans ces conditions, renouer avec le mélodrame, c'est aussi vouloir mieux dialoguer avec le public en utilisant, retravaillé, un langage qui lui est familier. Nostalgie d'un temps où le cinéma mexicain se sentait à l'aise chez soi et en Amérique latine. ■

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●
José Carlos Avellar, du Brésil, historien, critique de cinéma, secrétaire de la Fédération internationale de la presse cinématographique (FIPRESCI) pour l'Amérique latine, fait partie du groupe directeur de la Riofilme, maison de distribution des films brésiliens. Il a publié, entre autres ouvrages, *Le cinéma brésilien* (Centre Georges-Pompidou, Paris 1987).

Nagisa Oshima

Réalisateur japonais. Il a conquis une notoriété internationale avec *L'empire des sens* (1976). Son esprit contestataire donne à beaucoup de ses films, comme *Furyo* (1982) et *Max mon amour* (1986), une puissance détonante.



► **Vous avez présenté cette année au Festival de Cannes un film qui s'intitule *Cent ans de cinéma japonais*. Au Japon, le cinéma a-t-il vraiment cent ans ?**

— Oui. Au début, des techniciens français sont venus tourner des images documentaires. Les Japonais, avides comme ils le sont de ce qui vient de l'étranger, ont commandé des caméras et ont entrepris de tourner. Des spectacles de théâtre *kabuki*, d'abord. Puis la production s'est vite diversifiée et l'histoire du cinéma japonais a commencé.

► **Dans quel sens va cette histoire ?**

— Il me semble que les réalisateurs japonais essaient, depuis cent ans, de se rapprocher de la liberté. C'est en tout cas de cette manière que je le sens.

► **Qu'entendez-vous par «liberté» ?**

— Le plus grand obstacle au développement du Japon a toujours été notre système familial. Le pouvoir tout particulier accordé au père de famille est un héritage féodal, consacré par la loi même après l'ouverture du Japon, l'ère de Meiji. Ce pouvoir paternel a profondément pénétré le tissu social



japonais, jusqu'à l'entreprise, jusqu'à l'armée. Dans une entreprise, le président avait, et possède souvent encore, un pouvoir exorbitant, qui faisait de ses employés ses enfants, dépourvus de toute responsabilité, de tout sentiment adulte.

Contre ce système bien établi, toute rébellion constituait un mal extrême, intolérable. Le cinéma japonais s'est longtemps attaché à dépeindre les cas les plus variés de cette rébellion. Même pendant la deuxième guerre mondiale, le cinéma montrait cette double oppression du père, dans la famille et hors de la famille.



La cérémonie (Japon, 1971) de Nagisa Oshima.

► **La loi a-t-elle changé après la guerre ?**

— Le vieux système a été aboli. Désormais, tous les membres d'une famille ont les mêmes droits, comme

Ran (Japon, 1985) d'Akira Kurosawa, version japonaise du *Roi Lear* de Shakespeare.





Rhapsodie en août (Japon, 1991)
d'Akira Kurosawa.

en Occident. Mais le système est si ancien qu'il a survécu malgré la loi. Pendant quinze ou vingt ans, le cinéma japonais a continué à lutter contre l'archaïsme des mentalités. Ce n'est qu'à partir de 1960 qu'une nouvelle génération de cinéastes, dont je fais partie, tout en gardant la

décomposition de la famille en toile de fond, ont voulu faire un autre cinéma. Mais l'industrie cinématographique commençait alors à s'affaiblir.

► **A cause de la télévision?**

— La montée de la télévision a joué au Japon, comme partout, un rôle important dans cet affaiblissement. J'ai mis dans mon film de montage une scène d'un film de cette époque-là où l'on voit, autour d'une grande table, toute une famille qui regarde la télévision. Il n'y a plus de centre, plus de pivot, il n'y a plus rien de convivial. Le père de famille a trouvé plus fort que lui: c'est le poste de télévision.

► **La codification féodale était ainsi anéantie?**

— Exactement. On voyait apparaître une jeunesse désorientée, qui n'avait plus de points de repère, de références. Une jeunesse vraiment perdue, qui ne savait même plus à qui s'opposer. Il n'y avait plus de mur en face. Les jeunes gens avaient même de la peine à communiquer, car s'opposer, c'est une forme élémentaire de communication. De plus en plus, et c'est le cas aujourd'hui au Japon, on voit la jeunesse se refermer sur elle-même, comme dans une espèce d'«autisme». Et naturellement,



10



Gosses de Tokyo (Japon, 1932) de Yasujiro Ozu.



Kagemusha / L'ombre du guerrier
(Japon, 1980) d'Akira Kurosawa.

Onimaru (Japon, 1987) de Yoshishige Yoshida, une nouvelle version des *Hauts de Hurlevent* avec Yuko Tanaka (notre photo).



c'est cette attitude que filme le cinéma japonais d'aujourd'hui.

► **En 1976, votre film *L'empire des sens* a-t-il provoqué de vives réactions au Japon?**

— Non. Et il en fut de même en 1982 avec *Furyo*. L'on attendait des réactions brutales des anciens combattants japonais. En fait, un film, une œuvre en général, ne peut pas produire un gros effet sur la société japonaise. Je crois que la société japonaise est privée de réaction. La seule réaction courroucée a été celle de la police.

Le film avait été tourné au Japon, discrètement, mais le montage et la finition ont été effectués en France. Le producteur, Anatole Dauman, était français.

Pour projeter le film au Japon, il a donc fallu l'importer. Et là, la douane s'en est mêlée. Elle a exigé et obtenu des coupures, ce qui explique aussi en partie l'indifférence du public japonais. Cette attitude de la douane, qui se mêlait de ce qui ne la regardait pas, était aberrante, un véritable abus de pouvoir. Mais il en fut ainsi. Même la publication du livre, avec les photos du film, a été interdite. Mais j'ai fait un procès, qui a duré sept ans, et que j'ai gagné.

► **La mentalité japonaise est-elle puritaine?**

— Elle ne l'était pas à l'origine. L'expression y était même très libre. Mais avec l'arrivée du confucianisme, du bouddhisme et du christianisme, les choses ont changé, tout au moins en surface.

Dans le fond, la société continue à ne pas se montrer choquée par le sexe. Pour *L'empire des sens*, il me semble intéressant de remarquer que les femmes, surtout, ont défendu le film. Elles constituent d'ailleurs 60% du public de ce film.

► **La censure évolue-t-elle?**

— Elle évolue dans le bon sens, c'est-à-dire vers plus de libéralisme, si on ne l'agresse pas. Les choses se font lentement, mais sûrement. En revanche, toute rébellion manifeste



Cochons et cuirassés/Filles et gangsters (Japon, 1961) de Shohei Imamura.

entraîne aussitôt une réaction, un surcroît d'oppression.

► **Le cinéma doit-il transgresser les tabous ?**

— C'est une question qu'on me pose souvent. Mais je crois qu'un film, comme toute œuvre d'art, n'est pas fait pour quelque chose. Une œuvre d'art se fait sans aucune espèce de certitude. Elle se fait dans la crainte, dans l'appréhension, dans le doute. Ce n'est pas une entreprise délibérée, volontariste, qui sait parfaitement où elle va. Elle ne veut rien «exprimer». Il se peut qu'au passage elle écorche

quelques interdits. Mais ce n'est pas un but.

► **En 1945, à la fin de la guerre, comment le Japon vaincu a-t-il reçu le cinéma américain ?**

— Il l'a très bien reçu. Avec même une sorte d'avidité ! Nous avions faim, littéralement faim. Et le cinéma américain nous apportait plus que du cinéma : une nourriture. Et cela pendant longtemps. Même si nous étions opposés aux États-Unis, et à l'américanisation du Japon, nous regardions les films américains avec passion. Il est vrai qu'on y voyait des choses pour nous invraisemblables, par exemple des scènes de joie et d'allégresse à propos de la victoire.

► **Le cinéma japonais est-il aujourd'hui en difficulté ?**

— Il traverse une période difficile, mais je suis quand même optimiste. Un critique m'avait dit une fois, et cela m'avait beaucoup touché : «Tu es le seul Japonais à parler à la fois du Japon, de l'ensemble du monde et de toi-même.» Il est vrai que, pendant longtemps, nos grands maîtres n'ont parlé que du Japon. Le cinéma japonais semblait ainsi replié sur le Japon. Il est vrai aussi qu'aujourd'hui les jeunes cinéastes ne parlent que d'eux-mêmes. Mais cela aussi passera. Le monde est vaste. Une synthèse, ici ou là, reste toujours possible.

► **Vous y contribuerez ?**

— Je l'espère. Après *Max mon amour*, j'ai travaillé pendant plus de quatre ans sur un projet qui ne s'est pas fait, finalement. Cela concernait, en Californie, dans les années 20, les rapports de l'acteur japonais Sessue Hayakawa et de Rudolph Valentino. Une histoire complexe, où leurs deux femmes étaient mêlées. Le film s'est arrêté un mois avant le début du tournage. En ce moment, je continue mon émission à la télévision japonaise, presque quotidiennement. J'y parle, avec mes invités, de culture, de politique, de société, des sectes même. Je vis totalement dans mon époque. Et puis, bien entendu, je pense déjà à un autre film.

► **Vos rapports avec les techniciens américains ?**

— Ils sont excellents. J'ai souvent fait appel à mon vieil ami Mirek Hondricek, chef-opérateur tchèque, à la fois pour son grand talent et pour le fait que nous nous connaissons bien. Mais les techniciens américains sont remarquables. J'aimerais aussi parler du goût des Américains pour le cinéma, et de leur disponibilité. Pour tourner la grande scène de la manifestation à Washington, dans *Hair*, j'avais fait demander, par voie de presse, des figurants bénévoles. Ils sont venus par milliers, en vêtements d'époque, tous enthousiastes. Grâce à eux, les images sont impressionnantes. Je me demande si, dans un autre pays, un tel enthousiasme eût été possible. ■



Marcello Mastroianni (à gauche) et Federico Fellini en 1987.

Le célèbre acteur italien a tourné dans plus de quatre-vingt films. Deux prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes, et un au Festival de Venise.

e n t r e t i e n

Marcello Mastroianni

► Quel est votre premier souvenir de cinéma ?

— Ma première rencontre avec le cinéma, ce fut *Ben Hur**, un film américain. J'étais avec ma famille à Turin où, venus du centre-sud de l'Italie, nous avons émigré. Je devais avoir six ans, c'était vers 1930. Les images de ce film spectaculaire m'avaient beaucoup impressionné. Je ne l'ai jamais oublié. Je crois qu'il était déjà doublé en italien. Les films, en Italie, ne sortaient jamais dans leur langue originale. On les doublait toujours.

► Quand avez-vous décidé de faire du cinéma ?

— Je n'ai pas décidé de faire du cinéma. Après Turin, nous sommes

allés à Rome. Mon grand-père avait dix fils, tous à Rome. Quand j'étais jeune, entre dix et quinze ans, nous n'avions pas beaucoup de moyens pour nous amuser. L'argent manquait. Nos jouets, nous les fabriquions nous-mêmes, comme les lance-pierres.

A cette époque-là, l'endroit où tous les jeunes se retrouvaient, ce n'était pas le dancing, c'était l'église. Nous n'étions pas particulièrement attirés par la religion. Nous y allions parce que la paroisse du quartier avait un terrain de football et qu'il fallait chanter dans la chorale. Dans le sous-sol de notre église, à Rome, il y avait un petit théâtre. Le curé écrivait des pièces chrétiennes. C'est là que j'ai commencé à jouer. J'ai continué de le

faire à l'école, puis à l'université, où j'étudiais l'architecture. Nous formions une compagnie d'amateurs. Nous jouions des pièces américaines et italiennes. On se débrouillait pas trop mal.

Ensuite, c'est le hasard qui est intervenu. On a monté une pièce d'un auteur italien anti-fasciste, Leo Ferrero, *Angèlica*. Je tenais le rôle d'Orlando. Angèlica était interprétée par la femme de Federico Fellini, Giulietta Masina. C'était d'autant plus gentil de sa part de participer à notre spectacle qu'elle était déjà une vedette. Des critiques, des gens de théâtre, se sont déplacés. Ce fut le cas, entre autres, de l'administrateur de la plus grande compagnie de théâtre italien d'alors, dirigée par Luchino Visconti. Il est venu me voir, après le spectacle, et m'a demandé si je ne voulais pas devenir un professionnel. Il cherchait un jeune premier. C'était juste après la fin de la guerre. J'avais vingt-six ans. Mon père étant

devenu aveugle, j'étais le soutien de ma mère et de la famille. «J'ai des responsabilités, lui ai-je répondu. Combien me donneriez-vous?» Il m'a dit qu'il fallait d'abord voir M. Visconti. Je connaissais M. Visconti, mais je n'avais pas l'habitude d'aller au théâtre. Nous préférons aller au cinéma voir les films avec Gary Cooper, John Wayne. J'aimais jouer au théâtre, mais pas y aller. J'ai découvert le vrai théâtre en entrant dans cette compagnie. Ma carrière a été rapide. La première pièce dans laquelle j'ai joué était *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, la deuxième, *La mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller.

Au début, je n'ai pas osé dire à ma mère que j'avais quitté mon bureau, elle aurait été désespérée. Je continuais à quitter la maison tous les matins à 7 h 30, comme pour aller au bureau. Mais au bout d'un mois, j'ai pris mon courage à deux mains et je lui ai dit la vérité. Elle a été très contente. J'ai alors commencé réellement ma carrière d'artiste. J'invitais mon père au spectacle. On l'installait sur une chaise à part. Il était très ému d'entendre son fils jouer au théâtre, même sans le voir. Voilà comment j'ai commencé ma carrière. De la manière la plus classique.

Marcello Mastroianni avec Nastassja Kinski dans *La fille* (Italie, 1978)
d'Alberto Lattuada.



► Et votre rencontre avec Federico Fellini?

— J'avais déjà joué dans un film de Visconti, *Nuits blanches*, tiré d'une nouvelle de Dostoïevski, avec Maria Schell, une star européenne à l'époque. Et pendant les dix années passées dans la compagnie de Visconti, j'avais eu l'occasion de travailler avec Fellini.

Un jour on est venu me dire: «M. Fellini veut te voir à Rome.» Fellini avait déjà fait des films superbes. J'y suis allé. Il était sur une plage avec son scénariste, l'écrivain Ennio Flaiano. Il m'a dit qu'il voulait faire un film avec Paul Newman. Aux côtés de l'acteur américain, pour ne pas lui voler la vedette, il avait besoin, me dit-il, d'une gueule quelconque, donc il avait pensé à moi. Je suis prêt, ai-je rétorqué. Et j'ai osé demander: «Puis-je jeter un coup d'œil sur le scénario?» Il m'a dit que c'était possible et il a appelé son scénariste, qui se trouvait sous un autre parasol. Celui-ci m'a donné un dossier. Je l'ai ouvert. A l'intérieur il y avait seulement un dessin (Fellini a toujours dessiné). Il représentait un nageur dont le sexe descendait jusqu'au fond de la mer et tout autour de ce sexe il y avait, comme dans les comédies aquatiques avec Esther Williams, plein de femmes qui nageaient. Je suis devenu tout rouge. Embarrassé, j'ai dit. «Oui, ça me paraît très intéressant. Où dois-je signer?»

Depuis je n'ai plus jamais demandé de scénario à Fellini. J'ai fait cinq films avec lui. Nous avons été unis par une amitié, une complicité profondes. Fellini n'était pas seulement un grand metteur en scène. Il était vraiment un artiste. S'il n'avait pas été cinéaste, il aurait été, à mon avis, un grand écrivain.

Travailler avec lui, c'était un jeu permanent. Tout devenait blague, tout devenait drôlerie. Il aimait travailler l'acteur comme il aurait travaillé une pâte. Il fallait se présenter comme un enfant, nu, et lui s'amusaient. Il s'amusaient énormément, même avec de tout petits acteurs qu'il allait choisir dans les rues de Naples. Les Napolitains sont pleins de fantaisie, jusque dans le physique. Ils ont une personnalité à part. S'ils ne savaient pas dire les répliques, Fellini s'en fichait. Il disait: «Allez, compte: un, deux, trois. Ris, maintenant, ris!» Puis il les doublait. C'était extraordinaire, tout ce cinéma dans un film.

Il était exigeant, mais sans jamais perdre un sens de l'humour phénoménal. Travailler avec lui a été un privilège extraordinaire. Supérieur encore à celui de participer à de grands films qui sont restés dans l'histoire du cinéma. Je me suis, je l'avoue, senti jaloux quand il a fait des films dans lesquels je ne jouais pas.

► Avez-vous eu avec les autres cinéastes italiens les mêmes rapports d'amitié?

— D'amitié, oui, mais pas cette complicité qu'il y avait entre nous, comme si nous étions des copains d'école ou d'armée, qui n'arrêtent pas de déconner ensemble. J'ai eu beaucoup d'amis, Ettore Scola, Marco Ferreri, et une foule d'autres avec lesquels j'ai travaillé et que j'ai beaucoup aimés. Mais avec Fellini, c'était unique.

► Travailler avec des metteurs en scène non italiens vous a-t-il apporté une autre forme d'expérience?

— Non. Avec les Américains, j'ai fait un seul film. A vrai dire, la réalisatrice était anglaise. A cet égard, je suis fier



Marcello Mastroianni et Anita Ekberg dans *La douceur de vivre* (Italie, 1960) de Federico Fellini.

de dire que je suis le seul acteur au monde à avoir joué dans sept films dirigés par des femmes. Y a-t-il un acteur plus féministe que moi?

► **Avec les femmes, le travail est-il différent?**

— Non, non. Mais j'aimerais dire quelque chose que les réalisatrices trouveront peut-être stupide. Tout se passe comme si les femmes qui font ce métier, qui a toujours été un métier d'homme, étaient reconnaissantes envers les acteurs qui acceptent d'être dirigés par elles, qui leur font confiance. Alors, elles ont envers eux une attitude maternelle, protectrice. Tel est mon sentiment...

Chaque fois que j'ai travaillé avec des réalisatrices, même si je n'étais pas leur ami, même pour un seul film, elles se sont préoccupées de moi comme de petites mamans, veillant à des détails auxquels aucun réalisateur n'aurait songé.

► **On dit que le cinéma d'aujourd'hui n'est plus ce qu'il était. Qu'en pensez-vous?**

— Oui, c'est vrai, mais je me souviens que ma mère disait tout le temps que le monde n'est plus ce qu'il était.

C'est vrai: le monde change, les gens changent, le temps change, et on ne peut pas continuer à faire des choses dépassées. Aujourd'hui, peut-être qu'il n'y aurait plus d'espace pour un type comme Fellini. On dit toujours que c'était mieux avant, après qu'on a atteint les quarante ou cinquante ans, pas plus tôt.

► **Même les jeunes qui s'intéressent au cinéma aujourd'hui disent la même chose. Ils trouvent le cinéma moins libre que par le passé.**

— Regardez la Russie, où j'ai tourné deux films. Quand ils ne pouvaient pas s'exprimer là-bas, ils faisaient de bons films. Depuis qu'ils ont cette liberté, ils ne font plus rien. A cause des films américains peut-être. Avant, quand j'allais travailler dans ce qui était alors l'URSS, j'étais accueilli, soit dit sans prétention, comme une vedette. Pourquoi? Ils ne laissaient pas entrer les films américains. C'était surtout le cinéma italien qu'ils connaissaient, à

cause des thèmes sociaux. Maintenant ils n'aiment plus que le cinéma américain. C'est une concurrence très forte. Il faut dire aussi que la conquête d'une liberté à laquelle ils n'étaient pas préparés a créé comme un vide. Avant, ils étaient obligés de faire un effort pour tenter de faire passer des idées à travers un film. Il fallait travailler dur pour tromper la censure.

Mais la crise est partout, en Italie, en Allemagne. Je crois qu'il faut tenir compte du danger de la télévision. Même les vedettes n'ont plus la même aura, elles ont perdu de leur taille, comme disait Fellini. Avant on voyait Marilyn Monroe géante sur l'écran de cinéma, aujourd'hui à la télévision elle est minuscule. Le cinéma, c'est une sorte de cérémonie religieuse pleine de charme: les lumières qui s'éteignaient, les gens qui tous ensemble participaient à la séance, puis sortaient pour prendre un verre et commenter le film...

La télévision est une invention formidable, mais elle provoque la solitude, empêche d'aller au cinéma, pousse à rester chez soi. A cause d'elle on lit aussi beaucoup moins qu'avant.

► **Croyez-vous en l'avenir du cinéma européen?**

— C'est un plaisir que d'y croire, bien sûr. J'aimerais bien qu'il y ait un cinéma européen. Mais les gouvernants feront-ils quelque chose pour aider cette chose merveilleuse qu'est le cinéma européen? Il y a des films nationaux qui ne peuvent pas sortir parce que les salles sont occupées par les films américains. C'est injuste. Mais c'est aussi injuste pour le public américain. Combien de beaux films européens a-t-il ratés? Je trouve regrettable ce cloisonnement culturel dans un monde devenu si petit. ■

* *Ben Hur* (1925), film américain de Fred Niblo, l'un des films les plus célèbres du muet, aux passages spectaculaires. NDLR



Ci-dessus, l'inauguration des studios de Cinecittà en 1937 et la formule de Mussolini: «Le cinéma est l'arme la plus forte.»



Fastueuse superproduction, *Quo vadis?* (Etats-Unis, 1951) de Mervyn LeRoy fut tourné à Cinecittà.

Cinecittà

par **Francesco Bono**

La vie mouvementée des légendaires studios italiens.

● ● ● ● ● ●
 Francesco Bono, critique de cinéma italien, s'intéresse particulièrement aux cinémas du nord et du centre de l'Europe. Il a publié, entre autres ouvrages, *Les films danois* (1993) et *La télévision nordique, Histoire, politique et esthétique* (1994).

Dans la nuit du 26 septembre 1935, un terrible incendie détruit les studios de la Cines (à l'époque la société de cinéma la plus importante d'Italie, située à Rome). La décision est aussitôt prise de construire une nouvelle cité du cinéma: «Cinecittà».

La création de Cinecittà s'inscrit dans le vaste plan de relance du cinéma italien déployé par le fascisme au début des années 30. En 1931, pour encourager la production, on décide d'attribuer une prime de 10% sur

les recettes de tous les films (italiens, il va de soi). En 1932 est créé à Venise le Festival international d'art cinématographique, l'un des plus importants du monde aujourd'hui encore. En 1935, le Centre expérimental de cinématographie entre en activité. Le cinéma doit servir à promouvoir l'image du régime en Italie et à l'étranger. Mussolini proclame: «Le cinéma est l'arme la plus forte.»

Cinecittà est bâtie à proximité de Rome en un temps record: 475 jours. Le 28 avril 1937, le Duce inaugure solennellement la cité du cinéma, réplique italienne d'Hollywood. Une ère nouvelle commence pour le cinéma italien. Entre 1937 et 1939, on y tourne une soixantaine de films. Les meilleurs réalisateurs et acteurs viennent y travailler, d'Alessandro Blasetti à Roberto Rossellini, d'Alida Valli à Vittorio De Sica. Au début des années 40, plus de cents films sont produits chaque année dans la péninsule.

A la chute du fascisme, en 1943, la production s'arrête. Les troupes allemandes sacagent et pillent les studios. En 1944, ceux-ci subissent les destructions des bombardements alliés. A la fin de la guerre, il faut recommencer à tourner dans la rue. C'est la période unique du néo-réalisme.

Hollywood-sur-Tibre Or Cinecittà va renaître de ses cendres. Pour devenir un véritable mythe qui, à partir de 1951, se propage de l'Italie au monde entier. A la faveur du change qui leur est avantageux, de la main-d'œuvre de bonne qualité et à bon marché, les Américains, en effet, ont débarqué à Cinecittà. Les studios deviennent le lieu idéal pour tourner les superproductions avec lesquelles Hollywood répond au défi lancé par la télévision. Le premier réalisateur à venir des Etats-Unis est Henry King, qui tourne en 1948 *Echec à Borgia* avec Tyrone Power et Orson Welles. Deux ans plus tard, Mervyn LeRoy réalise *Quo vadis?* avec Robert Taylor et Deborah Kerr.

Au milieu des années 50, Cinecittà fourmille de grandes vedettes internationales comme Gregory Peck, Rock Hudson, Ava Gardner, Liz Taylor, Kirk Douglas, John Wayne, Audrey Hepburn, Jennifer Jones. Leurs frasques, leurs bagarres, leurs amours défrayent la chronique de la capitale. Mais les gens du cinéma américain introduisent aussi à Cinecittà un sens aigu du professionnalisme, de l'organisation. Deux semaines de tournage sont nécessaires pour réaliser la scène du triomphe dans *Cléopâtre*, de Joseph L. Mankiewicz; la course de chars dans *Ben Hur* de William Wyler exige trois mois de

travail; le port d'Alexandrie, en Egypte, est intégralement reconstitué à Torre Astura, à quelques kilomètres de Rome.

Au total, entre 1950 et 1965, Hollywood produit à Cinecittà 27 films, de *L'Adieu aux armes* de Charles Vidor à *Vacances romaines* de William Wyler, de *La Chute de l'Empire romain* d'Anthony Mann à *Guerre et paix* de King Vidor. Un cinéma spectaculaire et inoubliable. Ce sont ces années de *dolce vita* animées par le tout Hollywood-sur-Tibre que Federico Fellini a immortalisées en 1960 dans son film homonyme, fresque à la fois tendre et critique d'une époque débridée mais fugace.

Le temps de la télévision Au milieu des années 60, Cinecittà se réveille pour découvrir soudain qu'elle est en pleine crise. Les Américains sont partis. Le règne des superproductions est fini. La concurrence de la télévision, qui va croissant, n'autorise plus les ambitions grandioses; le coût de la main-d'œuvre est le même qu'à Hollywood. Une époque s'achève. On démonte les décors, on enlève les forums et les temples en toc. Le passif s'alourdit de manière vertigineuse, rendant impossible la rénovation des installations. Cinecittà s'enfonce dans une phase particulièrement sombre de son histoire malgré la réalisation de films prestigieux comme le *Satyricon* (1969) et *La cité des femmes* (1980) de Federico Fellini, ou, de Luchino Visconti, *Les damnés* (1969) et *Le crépuscule des dieux* (1972). Ce tunnel d'une dizaine d'années coïncide en partie avec la crise mondiale du cinéma.

Le renouveau vient au début des années 80 grâce à la vente d'un vaste terrain appartenant aux studios. En 1984, Sergio Leone tourne *Il était une fois en Amérique* et Bernardo Bertolucci recrée en 1987 le Pékin de l'entre-deux-guerres pour *Le dernier empereur* (qui sera récompensé à Hollywood par neuf Oscars). Les étrangers reviennent. Johannes Schaaf produit à Cinecittà *Momo* alors que Jean-Jacques Annaud y tourne, en 1986, *Le nom de la rose*. Fellini, qui à Cinecittà est chez lui depuis toujours, lui rend hommage en 1987 avec *Intervista*, film attachant et mélancolique.

Les années passent, Cinecittà change. La télévision s'en est emparée et occupe les plateaux les plus importants, d'où sont diffusés en direct les «shows» et les jeux que suivent des millions de foyers. Les adolescents, qui connaissent surtout le cinéma à travers le magnétoscope, se bousculent aux portes pour faire carrière au petit écran.

Federico Fellini pendant le tournage de son film *La voce della luna* (1990).



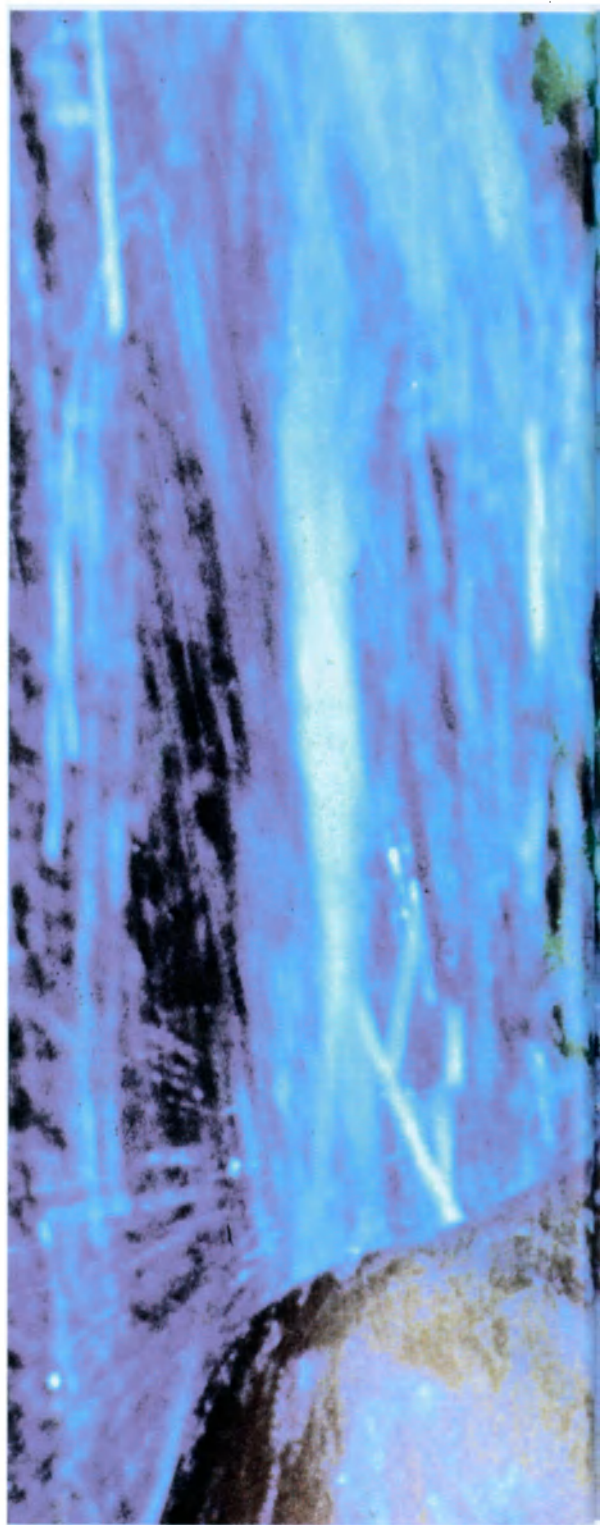
Afrique: Etrangers sur leur

par Gaston Kaboré

Sans racines propres,
économiques et
culturelles, le cinéma
africain est menacé dans
sa raison d'être.

Le nombre des festivals, rétrospectives, «mostras», semaines, journées et rencontres consacrés au cinéma africain ne cesse de croître depuis vingt ans. Cette croissance est remarquable en Europe occidentale et atteint un record absolu en France. Il est pour le moins troublant de constater ce «boum» tandis que le cinéma africain demeure désespérément absent de son propre territoire.

En effet, les festivals et rencontres cinématographiques implantés en Afrique même se comptent sur les doigts d'une seule main. La centaine de longs métrages produits chaque année en Afrique (l'Egypte y compris) occupe moins de 0,1% des écrans commerciaux. C'est la fragilité congénitale du



propre sol

Aoua Sangare dans *La lumière* (Mali, 1987) de Souleymane Cissé.





Wënd Kuuni (Le don de Dieu, 1982) de Gaston Kaboré.

cinéma africain qui, paradoxalement, l'expose à ce redoutable succès culturel hors de son propre continent.

Une mode culturelle Ne disposant pas d'assise économique et culturelle chez lui, le cinéma africain est livré à ces marchands d'illusions — les organisateurs de manifestations dédiés au cinéma africain en

Europe et en Amérique du Nord. Beaucoup d'entre eux sont des propagateurs convaincus et sincères du cinéma africain, mais quelques-uns seulement ont une idée suffisante et juste de ce qu'est le véritable travail de promotion de ces films par un festival. La confusion est souvent grande dès qu'on aborde certaines questions concrètes comme l'impact médiatique, la constitution d'un véritable public, le soutien et la distribution des films.

Certes, rien ne contraint les cinéastes africains à répondre aux nombreuses sollicitations dont ils peuvent être l'objet, mais l'isolement de ces auteurs indépendants et la précarité de leurs moyens de survie les poussent à rechercher à l'extérieur une indispensable et hypothétique reconnaissance. Pour beaucoup de cinéastes du Maghreb et d'Afrique francophone subsaharienne, le billet d'avion passant par Paris sera l'«arme fatale» qui va souvent arracher leur décision de participer à tel ou tel festival. Mais la multiplication des festivals ne suffit pas à conférer au cinéma africain la valeur marchande qu'il serait en droit d'attendre.

Quand passera la mode du film africain? Et que restera-t-il alors du cinéma africain?

Méconnu et traité en produit étranger sur son propre territoire, le cinéma africain semble être à la dérive, prêt à tomber dans les bras du premier courtisan du Nord. Quand on sait, en outre, dans quelle dépendance il se trouve envers l'Europe pour le financement de la production, on se met à redouter le pire, qui serait une extraversion totale de ce cinéma sans racines propres. Ce qui nous renvoie à l'urgente nécessité d'enraciner le cinéma africain sur son propre sol.



Le choix (Burkina Faso, 1986) d'Idrissa Ouedraogo.

Milčo Mančevski



Réalisateur macédonien. Son film *Before the Rain* a reçu un Lion d'or au Festival de Venise 1994 et a été sélectionné pour l'Oscar américain 1995.

► **A 20 ans tu avais décidé de tout quitter, d'aller en Amérique. A 34 ans, tu es revenu tourner une partie de *Before the Rain*. Pourquoi ce départ? Pourquoi le retour?**

— Je pense qu'à 20 ans tout le monde a besoin de partir, de se réinventer. L'Amérique, le rêve américain, est la terre promise du *reinventing*. Ce n'est pas un hasard si, dans le temps, les gens qui y débarquaient changeaient de nom. Cela répondait à un besoin conscient ou pas, de

tout recommencer. Je suis donc parti, par besoin de partir. C'était la première raison. La deuxième était le cinéma. Et la troisième, qui rejoint la première, était la découverte du Nouveau: nouvelle culture, nouveau mode de vie, nouvelle vision. Quant au retour, il se produit constamment chez moi. Je suis sans cesse, «schizophréniquement», à mi-chemin.

► **Le mythe du retour est présent dans ton film: Aleksandar, photographe macédonien habitant à Londres, décide de rentrer dans son village natal, sans que son choix ait une explication rationnelle.**

— En fait, le film repose sur trois modèles mythiques: Ulysse ou le retour, Roméo et Juliette ou l'amour impossible, Hamlet ou le questionnement. Pour moi, le cinéma n'est pas vraiment de l'art, mais du *myth-telling*. Il raconte des mythes. Mon travail de cinéaste consistait à trouver le moyen de les dire dans un langage nouveau, sans plus, car on n'invente pas de nouveaux mythes.

► **Trois mythes, développés en trois volets: «Les Mots», «Les Images», «Les Visages». D'où viennent ces titres?**

— Il n'y a pas chez moi d'idée préconçue, de message prémédité. Au moment où j'écrivais le scénario, ces trois éléments se sont imposés. Note bien que ce sont les trois composantes fondamentales de tout film. Prends un film, analyse-le, dissèque-le, tu ne trouveras pas autre chose.

► **Dans un entretien, tu as dit que ce film était né d'un sentiment...**

— C'était très flou au départ. Après une longue absence, je suis retourné à Skopje, pour des raisons personnelles. La guerre allait bientôt éclater en Slovénie. Il y avait une sorte de pression dans l'atmosphère, comme lorsqu'il va se produire quelque chose d'important, comme lorsqu'il va pleuvoir. Le titre est venu ainsi. L'histoire a suivi.

► **L'histoire est construite autour d'un conflit imaginaire entre Macédoniens orthodoxes et Albanais musulmans. Est-ce un pressentiment?**

— Cette histoire n'est pas propre à la Macédoine, ou à l'ex-Yougoslavie. Elle pourrait très bien se passer en Irlande du Nord, en ex-URSS, ou ailleurs dans le monde. D'un point de vue pragmatique, le film exprime un avertissement. Mais, ce n'est pas un documentaire. Il ne faut surtout pas le regarder comme tel. Du reste, un documentaire n'aurait pas pu se passer des hommes politiques, vu leur rôle dans les guerres. *Before the Rain* est très loin de la politique. Je ne suis pas capable de parler de politique, qui, de plus, ne m'intéresse pas.

► **C'est un film très stylisé. Les prises de vue sont souvent d'une beauté irréelle.**

— Cette question m'a beaucoup préoccupé. J'ai longtemps hésité entre un regard plus réaliste, plus documentaire, et une approche stylisée. C'est cette dernière que j'ai choisie, là encore, sans explication rationnelle. Elle s'est imposée d'elle-même, ou alors c'est l'histoire qui l'a imposée, les personnages. Si dans le premier volet du film, les images semblent sortir d'un conte de fées, c'est que le héros de l'histoire, le jeune moine orthodoxe Kiril, prend le monde pour un conte de fées. Dieu et lui ne font qu'un. Tout est beau. La grande lune, les étoiles filantes sont montrées telles qu'il les voit. Je l'ai dit ailleurs: ces

plans n'étaient pas commandés par le Bureau du tourisme macédonien, mais par le personnage de Kiril.

► **Est-ce que tu te situes dans une tradition quelconque?**

— Dans beaucoup, pas dans une seule. Je ne me rattache pas à un mouvement cinématographique particulier. En revanche, un grand nombre de cinéastes, d'artistes, d'écrivains que j'admire sont présents dans ce que je fais. Mais je ne sais pas dans quelle mesure. C'est aux autres de le dire.

► **N'y a-t-il aucune parenté entre ce que tu as fait avant — tes spots, clips, documentaires — et ton long métrage? Aucune influence de l'écrivain que tu es sur le cinéaste?**

— Au fond, je suis un puriste. J'aime l'art pur, comme la musique, la peinture, peut-être la poésie. Le film narratif et l'opéra sont un peu des bâtards pour moi. C'est pour cela que dans tout ce que j'ai réalisé jusqu'ici, j'ai cherché la part de pureté. Parmi toutes les expériences

dont tu parles, c'est dans l'écriture que je me sens le plus libre. Dans le cinéma, je suis un apprenti. Le film et la vidéo sont des moyens d'élargir l'écriture. Elle y gagne une nouvelle dimension et en même temps un public plus large.

Par ailleurs, j'estime que la vidéo et le film n'ont à peu près rien en commun. Le clip appartient au design et a pour sujet une vedette. Le film raconte une histoire et a pour sujet les gens. En outre, leurs moyens d'expression sont totalement différents.

Pour ce qui est des films documentaires, j'en ai fait, mais je n'y crois pas. Je n'y crois pas parce qu'ils prétendent reproduire la réalité objective, alors qu'on sait combien il est difficile de dire ce qu'est la réalité objective. Le fait même de raconter cette réalité agit sur elle et la modifie. Quels que soient les efforts et les objectifs du réalisateur, il finit par prendre position.

Before the rain (1994):
l'enterrement d'Aleksandar,
scène initiale et terminale
du film.



► **Prendre position, justement, est une des grandes interrogations qui sous-tendent ton film. Beaucoup de gens en ex-Yougoslavie ont été confrontés à ce problème.**

— Deux solutions s'offrent à Aleksandar. La première: rejoindre «le camp», comme tu dis, de ses cousins, en leur livrant la jeune Albanaise Zamira, soupçonnée de meurtre. La deuxième: continuer à protéger Zamira, en s'opposant à sa propre famille. Il choisira Zamira et signera ainsi son arrêt de mort.

Contrairement à Aleksandar, le jeune moine Kiril sera incapable de prendre parti. Il abritera cette même Zamira, non pas parce qu'il aura choisi de le faire, mais par un jeu du hasard. Il tombera amoureux d'elle et quittera le monastère pour aller avec elle à l'étranger, mais reculera devant le premier obstacle: surpris par la famille de Zamira, il se soumettra sans mot dire à la volonté du grand-père et tournera le dos à la fille. Dans une tentative désespérée de le suivre, elle mourra de la main de son propre frère.

Kiril ne s'implique pas, n'agit pas, ne décide pas. Il est de ceux qui subissent. Des trois personnages, il est le seul à rester en vie, mais il est le plus tragique. Aleksandar, lui, est heureux.

Aleksandar décide de sauver Zamira.



► **Quel est ton parti pris à toi?**

— Il m'a fallu tout un film pour l'exprimer, et encore... Comment veux-tu que je le résume en quelques mots? Une chose est certaine, tout parti pris vieillit mal. Nous, qui avons grandi à l'époque de la guerre froide et du communisme, nous avons vu comment les révolutions pouvaient dégénérer. Tu te lances dans un idéal avec la tête pleine de rêves et, sans que tu t'en aperçoives, voici que cet idéal s'est transformé, très concrètement, en sa propre caricature. Mais tu n'y peux plus rien, tu t'es déjà impliqué. Je me suis toujours demandé comment il était possible de se déterminer par rapport à une idéologie, de rester sur ses positions, alors que tout autour, le monde entier, change.

► **Tu prends quand même parti contre la violence.**

— Oui, bien sûr. Je condamne la violence, l'exclusion, le tribalisme, le nationalisme, tout ce que je considère comme de «l'égoïsme collectif». Mais, la question est de savoir comment persévérer dans ton pacifisme, quand on te lance des pierres. Si tu réagis, tu compromets tes idéaux. Si tu ne réagis pas, on finira par te lancer des bombes.

► **Une des scènes les plus violentes — le massacre dans le restaurant londonien — se déroule en langue serbe, sans traduction. S'adresse-t-elle uniquement au public «ex-yougoslave»?**

— Au contraire, elle s'adresse à tous sauf aux Yougoslaves. J'avais l'intention de tourner cette scène dans une autre langue, peu importe laquelle, en arménien, par exemple. Puis, j'ai eu des contraintes techniques. Quoi qu'il en soit, cette scène est vue et vécue par Anne, l'Anglaise. C'est pour cela qu'elle n'est pas traduite. Anne n'y comprend rien. Elle participe à un de ces massacres qu'on entrevoit brièvement à la télévision, avant de changer de programme. Sauf que là, la guerre sort de la télé et entre chez



Le jeune moine orthodoxe Kiril, au premier plan, et Zamira, la jeune Albanaise.

toi. Cette guerre qui appartient aux autres n'appartient pas qu'aux autres. Ne demande pas «pour qui sonne le glas». Il sonne pour toi.

► **As-tu eu besoin de faire des sacrifices pour réaliser ton film?**

— Tous les réalisateurs calculent. Ceux qui font des films dits d'art, également. Parler de politique, mettre un peu de surréalisme, faire des scènes très lentes, projeter une image du monde vue à travers les yeux de l'enfant — ce sont souvent «des combines», pour se vendre sous l'étiquette «réalisateur de films d'art». Tout comme les films américains de cape et d'épée, ou les films genre Arnold Schwarzenegger, sont une combine pour attirer un autre type de public. C'est dire que le genre en soi ne représente ni un gage de qualité, ni un ticket pour la médiocrité. Un film doit avoir, à la fois, un côté très émotif et un côté très structuré. L'un sans l'autre produit du kitsch. Ensemble, ils créent un contraste qui donne du relief à l'œuvre.

Pour *Before the Rain*, je n'ai pas subi de pression de l'extérieur, si ce n'est celle du temps, c'est-à-dire de l'argent. Mais ça fait partie du métier. ■

Volker Schlöndorff



Réalisateur allemand. En 1979 *Le tambour* a reçu la Palme d'or du Festival de Cannes et, à Hollywood, l'Oscar du meilleur film étranger.

e n t r e t i e n

► Quel est le premier film que vous ayez vu ?

— C'était une sorte de pseudo-western allemand, intitulé *Les enfants de Mara Mara*. Je n'ai jamais pu le retrouver. Mais il m'a laissé une impression très forte. On y voyait des enfants suspendus à des crocs, comme dans une boucherie. C'était en 1953. J'avais treize ans.

► N'étiez-vous jamais allé au cinéma avant cet âge ?

— Jamais. Nous écoutions surtout la radio. Je me rappelle avoir vu, deux ou trois ans plus tard, *Le sang d'un poète*, de Jean Cocteau. Autre temps fort de cette période: *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock.

► Le désir de tourner vous est-il venu à ce moment-là ?

— Mon désir, vers quatorze ans, c'était de ne pas faire un métier comme les autres: je ne voulais être ni médecin ni avocat.

Comme tant d'adolescents, j'écrivais des poèmes, des nouvelles. Mais je cherchais un moyen d'explorer le monde plus encore que de m'exprimer. Je me rappelle avoir été fasciné par un reportage paru dans une revue que j'avais trouvée dans la cave. On y voyait une équipe tourner un film quelque part en Afrique: des hommes portant des casquettes, des chameaux, une caméra sur un trépied. Je me suis dit: voilà ce que je veux faire.

A cette époque je prenais aussi beaucoup de photos. Mais surtout je lisais. J'étais un dévoreur de livres. D'où cette passion, qui ne m'a pas quitté, d'adapter à l'écran des œuvres littéraires.

► Que lisiez-vous ?

— Un peu, ou plutôt, beaucoup de tout. Comme il arrive souvent dans ce cas, j'ai tout lu trop tôt. J'aimais Faulkner, Hemingway, Balzac. J'ai gardé un très vif souvenir de *La Peau de chagrin*, de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Sans oublier Dostoïevski. Je devais avoir douze ans quand j'ai lu Schopenhauer. «Ce n'est pas du tout pour toi», m'a dit mon père...

► **Pourquoi êtes-vous venu en France?**

— Pour y apprendre la langue. J'ai étudié, vers quinze ou seize ans, dans un collège de Vannes. Un père jésuite a beaucoup compté pour moi. Nous sympathisions en théologie, philosophie, cinéma. C'est là, au ciné-club, que j'ai approfondi ma connaissance et mon amour du cinéma. J'ai vu ce que nous appelions les «classiques», de Buster Keaton à Carl Dreyer. C'est là aussi que j'ai découvert le grand cinéma allemand d'avant la guerre, en particulier Fritz Lang. Un peu plus tard, je suis venu à Friedrich Murnau, à Ewald André Dupont — je pense à son film *Variétés* —, à Lupu-Pick.

► **Et parmi les films qui sortaient à ce moment-là?**

— Beaucoup m'ont frappé. En particulier *Sur les quais* d'Elia Kazan, avec Marlon Brando. En voyant ce film j'ai découvert que le cinéma pouvait faire quelque chose contre l'injustice. Il y eut aussi *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais, puissante révélation des camps de la mort. Et, dans un genre opposé, je me souviens d'un film d'Henri Verneuil, *En effeuillant la marguerite*, avec Brigitte Bardot et Darry Cowl, ou de *Il Bidone*, de Federico Fellini.

► **En quoi vous ont-ils marqué?**

— J'ai compris peu à peu que le cinéma est un véritable métier qu'il faut apprendre. Après mon baccalauréat, passé en France, je suis entré à l'IDHEC, l'Institut des hautes études cinématographiques. Mais je n'en ai pas suivi les cours... En effet, à la suite d'une série de hasards, j'ai été engagé par Louis Malle comme stagiaire. Il tournait alors *Zazie dans le métro*. Ce fut ma véritable initiation à la mise en scène. Depuis je n'ai pas quitté le cinéma...

► **Comment s'est déroulée votre carrière?**

— En France d'abord, où j'ai été l'assistant de Jean-Pierre Melville et de Louis Malle. Puis j'ai pris la décision de retourner en Allemagne et de



Les désarrois de l'élève Törless (RFA, 1966) de Volker Schlöndorff, d'après Robert Musil, avec Matthieu Carrière (à gauche) dans le rôle principal.

Le jeune David Bennent dans *Le tambour* (RFA, 1979) de Volker Schlöndorff, d'après le roman de Günter Grass.



devenir un cinéaste allemand. En 1965, j'ai tourné mon premier film, *Les désarrois de l'élève Törless*, d'après un roman de l'écrivain autrichien Robert Musil. Il a été bien accueilli. Avec la comédienne et cinéaste Margarethe von Trotta, j'en ai fait ensuite deux autres. En 1978, *Le tambour*, mon adaptation d'un roman

de Günter Grass, a été primé à Cannes et à Hollywood. J'ai participé intensément au mouvement cinématographique allemand des années 60 et 70 aux côtés d'Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Peter Fleischmann, Werner Herzog et d'autres. Ce cinéma s'est ensuite désagrégé. Je suis alors parti pour les Etats-Unis où j'ai surtout travaillé pour la télévision. J'ai aussi tourné en France *Un amour de Swann* d'après Marcel Proust.

► **Quel souvenir gardez-vous des Etats-Unis?**

— J'ai tourné dans d'excellentes conditions de travail avec des acteurs de légende, comme Dustin Hoffman et Richard Widmark. Mais j'ai du mal à me plier à la conception d'un cinéma qui n'est qu'un produit commercial parmi d'autres. Je crois que le cinéma, qu'il soit un art comme certains le prétendent ou seulement un moyen d'expression, mérite davantage. Le pouvoir absolu dont jouissent, aux Etats-Unis, le producteur et le distributeur entrave cette expression. Du moins en ce qui me concerne! Le réalisateur doit livrer un combat terrible, quotidien, qui finit par user les plus résistants.

Mais je retournerais volontiers aux Etats-Unis pour faire un film. J'ai là-bas de bons amis, en particulier Billy

Wilder, l'auteur de *Certains l'aiment chaud* — un homme drôle et fin. Il propose une image de notre condition de faiseurs de spectacles que je trouve juste...

► **Laquelle?**

— Un cinéaste, dit-il, ressemble à un illusionniste qui fait son numéro au music-hall. Chaque soir il reçoit à peu près la même quantité d'applaudissements. Mais parfois en plein milieu de son numéro une belle femme nue traverse la scène derrière lui, à son insu. Le public, fou de bonheur, lui fait alors un triomphe. Ce soir-là, l'illusionniste, tout content, rentre chez lui: «Ça y est, se dit-il, j'ai trouvé le truc, c'est gagné!» Le lendemain, gonflé à bloc, il rentre en scène...

► **Mais la femme nue, autrement dit le surgissement de la vie, n'est pas au rendez-vous?**

— Eh non! Pas ce soir-là... Ses passages sont totalement imprévisibles. Mais l'essentiel, c'est qu'elle ne nous abandonne pas. Que nous gardions encore une chance...

► **Après les Etats-Unis, vous êtes revenu en Allemagne?**

— Oui. J'ai circulé. J'ai fait un nouveau film, le dernier que j'aie tourné à ce jour, *The voyager*, d'après *Homo Faber*, un roman de Max Frisch, l'écrivain suisse de langue allemande. Puis, en 1990, une occasion exceptionnelle s'est présentée: reprendre en main les légendaires studios de Babelsberg, qu'aujourd'hui je dirige. Situés à Postdam, non loin de Berlin, dans l'ancienne République démocratique allemande, ces studios portent tout le passé cinématographique allemand. A la réunification, la question s'est posée: que faire de Babelsberg? Les installations techniques s'étaient dégradées. Tout était à revoir. J'ai hésité. Et puis je me suis lancé dans l'aventure, avec l'aide de mon vieux camarade Peter Fleischmann. Aujourd'hui les studios revivent. Dans quelque temps, nous aurons sans doute la plus belle

fabrication d'images nouvelles qu'on puisse trouver en Europe.

► **Un cinéma européen est-il encore possible?**

— Oui, tout à fait. Il y a d'abord l'exemple encourageant du cinéma français, qui a su mieux se protéger que les autres, et qui fait mieux que se défendre. Nous allons essayer de nous inspirer des lois françaises. Ensuite, nous sommes encouragés par une remontée de la fréquentation des salles, en Allemagne comme en Grande-Bretagne. Enfin, il me paraît clair que l'Europe, au cinéma comme ailleurs, a encore beaucoup à dire et à montrer. La force de l'Europe, c'est sa diversité.

► **Mais le cinéma américain, en Europe comme ailleurs, n'occupe-t-il pas une position suréminente?**

— Dans les salles, oui. Mais à la télévision, c'est autre chose. La plupart des grands succès de télévision — je parle des œuvres de fiction — sont des films nationaux. Il n'est pas question de fermer la porte au cinéma américain. Ce serait absurde et d'ailleurs impossible! Nous devons simplement et patiemment expliquer — c'est l'objet de toutes nos discussions et démarches dans les organismes européens — qu'une autre forme de cinéma peut exister. Ce cinéma, avec son ambition, sa qualité, c'est le cinéma européen. Mais c'est aussi le cinéma du reste du monde: celui de

Nikita Mikhalkov, de Zhang Yimou, d'Abbas Kiarostami, de Souleymane Cissé, et de mille autres jeunes cinéastes qui, partout, disparaîtront à leur tour si nous disparaissions — sans avoir eu la moindre chance de faire un film. L'Europe, il ne faut pas l'oublier, ne se contente pas de produire: elle coproduit, en Europe même et aussi hors d'Europe.

► **Donc, pas de pessimisme?**

— Ni d'optimisme irréfléchi. La lutte sera dure, longue, complexe, car elle mêle l'économique et l'artistique.

► **Et la crise du cinéma?**

— C'est une vieille histoire. J'ai fait tous mes films en état de crise. Alors...

► **Cette crise vous paraît illusoire?**

— Bien sûr que non. La production européenne, par exemple, a beaucoup baissé! Nous n'avons pas toujours vu venir le danger. Mais il n'y a pas de crise du cinéma dans l'absolu. En réalité nous n'avons jamais regardé autant de films qu'aujourd'hui. Le fait nouveau, c'est que nous les regardons souvent chez nous, à la télévision, en cassettes, sur disque laser. Le cinéma a-t-il pour autant perdu de sa force? Autrement dit, le cinéma a-t-il cessé d'être cet événement incomparable qui me faisait battre le cœur, à quinze ans, quand j'allais voir dans une salle obscure *Sur les quais*? La réponse est entre nos mains. ■

Un amour de Swann (France-RFA, 1984) de Volker Schlöndorff, avec Ornella Muti et Jeremy Irons dans les rôles principaux.



Les studios de

De nombreuses étoiles du cinéma allemand ont débuté dans les légendaires studios de Babelsberg, aux environs de Berlin. Le premier studio, aux murs de verre, fut construit en 1912 sur un terrain de 40 000 mètres carrés acquis, l'année précédente, par la société cinématographique Bioscop. Environ 2 500 films furent tournés à Babelsberg au cours des quatre-vingt années qui suivirent.



Le projet choisi pour la Cité des médias de Babelsberg (Krier und Kohl, Berlin).

Parmi ceux qui contribuèrent à rendre célèbres ces nouveaux studios, on trouve l'actrice Asta Nielsen, Paul Wegener, le réalisateur du *Golem* (1915), et Ernst Lubitsch, qui y tourna sept films en 1918, notamment son premier succès international, *Carmen*, avec Pola Negri. Deux grands cinéastes ont eu une carrière étroitement liée, dans les années 20, à ces studios: Fritz Lang (*Metropolis*, 1927) et Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922). Les premiers plateaux de tournage pour le parlant virent le jour en 1929. L'année suivante y fut réalisé *L'ange bleu*, avec Marlene Dietrich et Emile Jannings dans les rôles principaux.

Après la nationalisation de l'industrie cinématographique allemande en 1938-1939, les studios tombèrent sous la coupe du ministère de la propagande du régime nazi, dirigé par Josef Goebbels. Elle était déjà affaiblie par l'exode de nombreux talents, qui commença dès le début des années 30, lorsque Fritz Lang et Douglas Sirk, fuyant le régime nazi, partirent pour l'Amérique.

Après la Seconde Guerre mondiale, les studios, où s'était installée la compagnie d'Etat «DEFA Film AG», réalisèrent plus de 700 longs métrages, dont 150 pour les enfants, et,

Ci-contre, *Metropolis* (Allemagne, 1927) de Fritz Lang, un sommet du cinéma allemand.

Page de droite, *L'ange bleu* (Allemagne, 1929-1930) de Josef von Sternberg, avec Marlene Dietrich (au premier plan) dans le rôle de la chanteuse Lola-Lola.



Babelsberg

entre 1959 et 1960, 600 films pour la télévision. A partir de 1992, dans le cadre d'un vaste programme d'investissement, on a entrepris de moderniser les studios d'enregistrement et de faire de Babelsberg un centre international aux activités médiatiques multiples. Babelsberg (qui a attiré plus de 500 000 visiteurs en 1994) sera bientôt une véritable cité médiatique dotée d'équipements commerciaux, sociaux, éducatifs, ainsi que d'hôtels, de cinémas et de restaurants.

N. T. ■



Les studios de Babelsberg vers la fin des années trente.





La mémoire filmique en danger

par **Thereza Wagner**



Au siège de l'UNESCO à Paris, le 19 octobre 1994, le directeur général de l'Organisation, Federico Mayor, a nommé l'actrice française Catherine Deneuve ambassadrice de bonne volonté de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine filmique.

L'avènement du cinéma parlant, dans les années 30, marque aussi la naissance des premières archives cinématographiques de type institutionnel. En 1933, l'Institut suédois du film voit le jour, en 1935 le *Reichsfilmmarchiv* (disparu après la guerre) à Berlin, le *Museum of Modern Art Film Library* à New York, la *National Film Library* à Londres, et, enfin, la Cinémathèque française à Paris en 1936.

A cette époque, estime-t-on, 80% des négatifs des films muets étaient déjà perdus. Soit qu'ils aient fait l'objet d'une destruction massive à l'avènement du parlant, soit qu'après avoir été mis de côté au fur et à mesure qu'on les retirait du marché, on ait fini par les détruire, faute de place ou par précaution contre le feu. *

La première tâche de ces cinémathèques consista donc à convaincre les grands producteurs de leur confier en dépôt, ou de leur céder, une copie de chacun de leur film pour leurs archives. Cette initiative, perçue tout d'abord comme surprenante, fut finalement bien acceptée par les patrons de cette industrie, qui y voyaient un moyen de préserver la valeur commerciale des films contre les aléas d'un marché toujours capricieux.

Deux vocations Les archives avaient à leur début deux vocations distinctes. La première, défendue par Ernest Lindgren, premier directeur de la National Film Library, était de réunir la production cinématographique, d'en assurer la préservation, d'en dresser l'inventaire, de créer des conditions de stockage appropriées à la conservation des bobines, d'établir une filmographie nationale et une liste des collections. La deuxième, défendue contre Lindgren par Henri Langlois, conservateur de la Cinémathèque française, entendait encourager la recherche et l'étude sur l'art cinématographique, un domaine jusque-là rarement exploré. Cette dernière fonction supposait de montrer au public les collections rassemblées dans les cinémathèques.

Très vite ces deux conceptions, devenues antagonistes, ont divisé les archivistes, réunis, à partir de 1936, au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAPF). Il faudra attendre les années 80 pour que prenne fin cette guerre.

C'est au cours de ces mêmes années que l'on s'aperçut de l'apparition du syndrome du vinaigre (un processus de dégradation de



Thereza Wagner appartient au Secteur pour la promotion des arts et de la créativité à l'UNESCO.

la pellicule qui blanchit l'image) sur les films réalisés entre 1950 et 1960 sur un support à base de triacétate de cellulose. Cette pellicule, dont on avait généralisé l'usage dans les années 50 en raison de son caractère non inflammable, s'est révélé, avec le temps, peu fiable. Environ 60% des films «acétate» sont à l'heure actuelle en danger.

Ce pourcentage est nettement plus élevé pour la production filmique des pays en développement; les conditions de stockage, très précaires, en accélèrent la détérioration. Hélas, on n'y a pas encore réellement pris conscience de l'immense perte que représenterait la disparition du patrimoine cinématographique mondial. De surcroît, la restauration de ce patrimoine coûte, proportionnellement, bien plus cher que n'a coûté la réalisation des films à sauver. Enfin, dans ces pays, les installations nationales de stockage, de conservation et de sauvegarde sont, la plupart du temps, au stade embryonnaire.

Les parades Devant l'importance des besoins et l'étendue de la tâche, plusieurs questions se posent. Comment restaurer et que restaurer? Où conserver le patrimoine restauré?

Pour les archivistes du cinéma des pays développés, il est impératif de conserver tous les films «nitrate» (donc produits avant 1950) en raison de leur rareté — on estime, en effet, qu'environ les trois quarts de ce patrimoine ont déjà été perdus. En ce qui concerne les films sur support acétate, des choix s'imposent.

Aux Etats-Unis, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, et quelques autres réalisateurs prestigieux, inquiets de voir les couleurs de leurs films se dégrader, ont décidé de créer, dès la fin des années 80, une société pour leur sauvegarde.

De leur côté, les cinémathèques et archives américaines, qui sont au nombre d'une douzaine, restaurent leur patrimoine de films nitrate avec l'aide de fondations privées. Mais ce travail, compte tenu de l'importance des collections, est loin d'être achevé.

Il y a environ quatre ans, la Commission des communautés européennes lançait un «Projet Lumière» pour sauver le patrimoine

nitrate des pays de la communauté. C'est pour engager un travail similaire, touchant en particulier les pays en développement, que l'UNESCO a décidé de lancer un vaste programme international intitulé «Sauvons le patrimoine filmique». Elle le mène en coopération avec la FIAF, qui compte aujourd'hui plus de 100 cinémathèques affiliées, réparties dans quelque 60 Etats.

Plusieurs facettes Ce programme comprend plusieurs facettes: valorisation, sauvegarde, protection et diffusion du cinéma et de son patrimoine.

Dans le domaine de la valorisation, l'UNESCO étudie la possibilité de dresser une liste de films qui devraient être considérés comme patrimoine national et international. Ce travail est mené actuellement dans le cadre du programme «Mémoire du monde» avec la coopération des Etats, des cinémathèques et des archives. Dans cette perspective a été également organisé, en janvier 1995, sur le thème de la tolérance, un festival international de films restaurés ou retrouvés. Il sera prolongé par une publication, destinée aux écoles du primaire et du secondaire, où l'on trouvera la liste et le descriptif des 60 films les plus importants de l'histoire du cinéma qui traitent de la tolérance.

En ce qui concerne la préservation et la sauvegarde proprement dites, l'UNESCO vient de créer un fonds qui prévoit l'ouverture d'un compte spécial en faveur de la restauration du patrimoine cinématographique et de sa protection. Entre autres mesures pour alimenter ce fonds sera ouverte cette année une grande souscription internationale: «Avec l'UNESCO je restaure un film». L'actrice française Catherine Deneuve, ambassadrice de bonne volonté de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine filmique, préside ce fonds.

Par ailleurs l'UNESCO encouragera la mise en place d'accords de coopération et de parrainage entre les cinémathèques et archives des pays riches et celles des pays pauvres. A cette fin, l'Organisation doit entreprendre un vaste travail de sensibilisation de l'opinion en vue de promouvoir le cinéma et l'image filmique. Il s'agit d'une action de longue haleine qui doit être relayée dans chaque Etat par les festivals de cinéma, les publications et autres activités mobilisatrices. ■

La médaille Federico Fellini de l'UNESCO. Dessin de l'artiste italien Valerio Adami et maquette du sculpteur français Robert Michel. Cette médaille récompense toute action entreprise par les professionnels du cinéma pour promouvoir le Septième art. Elle a été remise pour la première fois à M. Pierre Viot, président du Festival de Cannes, le 24 mai 1995.



* Les pellicules des films, jusqu'en 1950, étaient fabriquées à base de nitrate de cellulose, une matière extrêmement inflammable et autodégradable.

Sauver le patrimoine

- «Le 20^e siècle restera dans l'Histoire comme le siècle qui a ajouté à l'histoire de la civilisation un art de plus: le septième art. Un art qui, si nous travaillons réellement dans le sens de sa sauvegarde, conservera la philosophie, l'histoire, la vie quotidienne, la problématique, les émotions et la pensée de tout un âge.»

Melina Mercouri

(ministre et comédienne grecque)

- «Nous avons besoin des films du passé afin de promouvoir le développement du langage cinématographique présent. Sans les bibliothèques, la littérature serait condamnée, la mémoire de l'écriture mourrait avec ses auteurs, tout serait contemporain, ni pire ni meilleur que le journalisme, d'un journalisme qui ne s'inspire pas des formes épiques et romantiques du passé. A quoi ressemblera notre cinéma si l'on n'a pas la mémoire de son histoire? La question est banale. On continue à traiter le patrimoine filmique comme s'il n'avait pas de valeur. Les mesures pour préserver et montrer le travail cinématographique du passé n'arrivent pas à couvrir le strict nécessaire.»

Colin Young

(président du Centre international de liaison des écoles de cinéma et de télévision)

- «Je vous invite à entreprendre des actions afin de défendre les trois droits fondamentaux de la pluralité cinématographique: le droit de toutes les nations à développer leur propre cinéma et à défendre les espaces cinématographiques et audiovisuels, le droit de tous les auteurs et réalisateurs à exprimer librement leur identité esthétique et culturelle, et le droit de tous les peuples à connaître les cinématographies nationales du monde entier et à en profiter.»

Fernando Solanas

(cinéaste argentin)

Synthèse des arts que sont la peinture, le théâtre, la musique, la littérature et la photographie, l'art cinématographique, inventé en 1895, est le gardien de la mémoire du 20^e siècle et l'une des expressions privilégiées d'un monde en transformation.

Issu de l'esprit créateur et du génie inventif de l'homme, l'art cinématographique s'est développé selon un processus opposé à celui des autres arts. C'est en effet une invention technique qui fut à l'origine de sa découverte et de ses progrès. Foudroyant dès les débuts, le succès du cinéma est dû au nouveau dialogue que cet art a su instaurer avec le public, où chaque spectateur a l'illusion d'être, en personne, sur les lieux de l'action filmée. Miracle de l'image en mouvement, le film abolit les distances — celles de l'espace et du temps. Il témoigne, il raconte, il illustre, il imagine.

Aujourd'hui, plus des trois quarts des films antérieurs aux années cinquante, réalisés sur un support à base de nitrate de cellulose — autodégradable et extrêmement inflammable — sont perdus pour toujours. Ceux qui ont été réalisés à partir de 1950 sur un support à base de triacétate de cellulose, s'ils ne sont pas conservés en toute sécurité, sont pour 60% d'entre eux menacés du «syndrome du vinaigre», processus de dégradation qui blanchit l'image.

Films d'art, films de fiction, films documentaires, longs et courts métrages, films de vulgarisation scientifique, bande d'actualités, films didactiques et éducatifs, films d'animation — toutes ces richesses que recèle la pellicule risquent de disparaître à jamais. Le cinéma doit être sauvé.

L'UNESCO, que son Acte constitutif charge de veiller à la

conservation et à la protection du patrimoine universel d'œuvres d'art et de monuments d'intérêt historique ou scientifique, s'emploie à promouvoir l'action requise pour cette sauvegarde. La conservation et la restauration du patrimoine filmique international posent des problèmes particuliers que la volonté privée et les actions spontanées ne suffisent pas à résoudre. Il est donc apparu nécessaire de mettre au point des solutions en partenariat.

C'est pourquoi, au nom de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, et au nom du Comité d'honneur pour la célébration du centenaire du cinéma:

J'invite solennellement les gouvernements des Etats membres de l'UNESCO à prendre les mesures juridiques, administratives et financières appropriées en vue de créer ou de renforcer les structures essentielles de sauvegarde du patrimoine filmique international, telles que les archives de films, les cinémathèques, les musées du cinéma, les laboratoires de restauration. Pour être menée à bien, cette action devra être réalisée en consultation avec la Fédération internationale des archives de films, organisation internationale spécialisée en la matière qui regroupe en son sein plus de 100 archives dans 63 Etats membres de l'UNESCO.

J'invite les spécialistes du cinéma et les amateurs de cet art à joindre leurs efforts à tous ceux qui ont mission de veiller, dans chaque pays, à la sauvegarde de leur cinéma national afin de rendre possible l'établissement d'inventaires exhaustifs de filmographies nationales.

J'invite les réalisateurs, les acteurs, les metteurs en scène, les

filmique du 20^e siècle

techniciens et opérateurs de cinéma à se regrouper, comme c'est déjà le cas dans certains pays, afin de créer des fondations ou associations nationales dont les objectifs seraient les suivants: alerter l'opinion publique sur l'urgence de préserver le patrimoine filmique national ou international; recueillir des fonds privés ou publics en vue de contribuer au financement de la restauration des filmographies nationales; encourager des projets de création de dépôt légal dans les pays où il n'existe pas encore d'archives de préservation du patrimoine filmique; et s'assurer que les pratiques de préservation mises en place au niveau national sont conformes aux normes établies par la Fédération internationale des archives de films (FIAF).

J'invite les industries de photographie et de cinéma, de vidéo et de télévision, les producteurs et les distributeurs de films, et toutes les industries intéressées par le cinéma en général, à apporter leur contribution généreuse à l'effort national et international entrepris par les différentes associations et organismes compétents pour la sauvegarde du patrimoine filmique en contribuant à la création d'un fonds international destiné à couvrir les travaux de restauration et de préservation du cinéma. Ce fonds sera créé au sein de la FIAF et de l'UNESCO.

J'invite les détenteurs de droits et les ayants droit producteurs de films de cinéma et de télévision à s'associer à l'action de sauvegarde en y participant financièrement, ou en mettant en place des programmes de restauration adéquats; je leur demande aussi de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour faciliter la distribution de films restaurés dans les circuits commerciaux et non commerciaux en concluant des

accords avec les distributeurs et organismes de diffusion cinématographique.

J'invite les festivals de cinéma du monde entier à créer une section «films sauvés» dans leur programmation et à organiser des séances de projection pour le grand public avec la coopération du Conseil international du cinéma, de la télévision et de la communication audiovisuelle (CICT).

J'invite les écoles de cinéma, de télévision et des métiers de l'image et du son à prendre des mesures appropriées, de concert avec le Centre international de liaison des écoles de cinéma et de télévision, afin de sensibiliser les futurs professionnels du cinéma aux problèmes de la conservation et de la sauvegarde des œuvres cinématographiques.

J'invite les pays industrialisés à coopérer avec les pays en développement afin que ceux-ci puissent mener à bien leurs travaux de recherche sur leur filmographie et assurer la formation de spécialistes de la sauvegarde, grâce aux transferts de connaissances et de technologies nécessaires.

J'invite enfin les membres de la communauté internationale intéressés — critiques, spécialistes, amateurs de cinéma, etc. — à contribuer, sous toutes les formes appropriées, en liaison avec les organismes nationaux, régionaux et internationaux de la Fédération internationale des archives de films, au processus de sauvegarde du cinéma. ■

Siège de l'UNESCO,
2 novembre 1993

FEDERICO MAYOR

• Que ferions-nous si les négatifs d'*Amarcord*, ou ceux de *Et vogue le navire* de Federico Fellini venaient à disparaître à jamais? Les œuvres de Sembène Ousmane, Fernando Solanas, Mrinal Sen, Marzouk Allouache, ne méritent-elles pas, elles aussi, d'être protégées? Je ne suis pas certain qu'il faille faire appel au snobisme intellectuel, à la charité ou à la clairvoyance pour sensibiliser le monde à la catastrophe qui menace le cinéma. Je préfère croire que c'est par humanité, par intelligence, et surtout par amour des générations à venir qu'on lui viendra en aide.»

Youssef Chahine

(cinéaste égyptien)

• «Dans toute l'Afrique noire, dans toute l'Amérique du Sud, un peu partout en Europe, les salles qui étaient un lieu de rencontres et d'échanges laïcs aussi importants que les églises de campagne, ferment les unes après les autres parce qu'à leurs portes se vendent — à un prix inférieur à celui d'un billet d'entrée — des cassettes vidéo pirates. Il ne s'agit pas ici de s'insurger contre le progrès, mais de vous inviter tous, dans vos pays respectifs, à sauver ces lieux de communion populaire où, comme le disait si joliment Freddy Buache, «des spectateurs partageaient ensemble les mêmes émotions».»

Jean Rouch

(cinéaste français)

• «L'Afrique a droit à son image, à sa mémoire. Il faut conserver, mais il faut aussi aider à la diffusion de la production cinématographique en Afrique. Le cinéma africain doit se développer parce que l'Afrique a quelque chose à apporter à la mémoire du monde. L'Afrique veut avoir son image, la produire et la conserver.»

Gaston Kaboré

(cinéaste burkinabé)



Une des rares photographies d'Abai, entouré de ses deux fils.

Un entretien avec Tchinguiz Aïtmatov

ABAÏ KOUNANBAÏEV

(1845-1904)

L'œuvre de l'écrivain kirghize Tchinguiz Aïtmatov (petit-fils de berger nomade, né en 1928), illustre de façon puissante le conflit entre société présente et civilisations ancestrales dans l'ex-URSS. Elle pose, au-delà, le problème du sort futur de l'humanité et de la Terre. Un grand nombre de ses nouvelles et romans ont été traduits en français, notamment Djamilia (1958), Il fut un blanc navire... (1970) et Une journée plus longue qu'un siècle (1980). A l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance d'Abai Kounanbaïev, il définit ce qui fait à ses yeux l'actualité du poète kazakh.

Tchinguiz Aïtmatov, que vous suggère cette commémoration?

— Les mutations historiques de la vie d'une société sont souvent liées à une remise en cause négative des valeurs du passé, notamment dans la manière d'apprécier l'importance des grandes figures de la culture nationale et de la culture

mondiale. Il suffit d'observer, par exemple, le traitement que notre époque soviétique, dont les braises sont encore chaudes, a infligé à un Gorki ou à un Maïakovski.

Abai, lui, est au-dessus de l'Histoire: il n'a été au service d'aucun pouvoir, d'aucune idéologie, il incarne une inspiration à la fois ethnique et personnelle, qui s'est comme identifiée au destin de son peuple, de ses tourments et de ses drames. Enraciné au cœur de sa nation, il est apparu à une période exceptionnellement complexe de l'histoire du Kazakhstan. Comment a pu surgir en ces temps-là, au plus profond de steppes si éloignées du monde, un esprit aussi brillant? Impossible de l'expliquer...

Ce n'est pas un conteur, respectant la tradition et ses règles, c'est un génie civilisateur, capable de tout reconstruire par le biais d'une création individuelle originale, d'enrichir le passé et d'élaborer une nouvelle image, personnelle, du monde.

Abai se lamentait «Je suis sans forces, je suis là tout seul...mon âme est endeillée...mes efforts restent stériles...» Et si Abai n'était pas né «en un siècle de loups, au milieu

d'une meute de loups? Peut-être est-il né trop tôt? A une époque plus civilisée, n'aurait-il pas pu réaliser plus pleinement son immense talent?

— Au contraire, Abaï a surgi au moment où il était le plus nécessaire: pour la première fois de son histoire, le Turkestan découvrait, par l'intermédiaire de la Russie, les idées européennes des Lumières, ce qui allait entraîner d'énormes conséquences pour les masses nomades. Peu de temps après, celles-ci se trouvaient précipitées dans des cataclysmes destructeurs et allaient vivre deux révolutions: celle de 1917, et la révolution de nos années 1990 qui rejette, annule, désavoue, en bloc et catégoriquement, la révolution de 1917.

Qu'a significé l'œuvre d'Abaï durant l'époque intermédiaire entre ces deux

révolutions? Quel a été son rôle à l'époque soviétique?

— Dans le contexte d'alors, où le totalitarisme s'appuyait avant tout sur la négation de l'idée nationale au nom de l'internationalisme prolétarien, Abaï et la force spirituelle qu'il représente nous servaient de bouclier.

Abaï était comme un flot salvateur, un bastion du peuple kazakh. Il a permis à celui-ci de survivre spirituellement, de tenir bon face à la puissance d'assimilation impérialiste. L'héritage de son œuvre préservait et inspirait l'intelligentsia kazakhe au moment le plus critique et le plus trouble du danger nihiliste. A la grandeur d'Abaï sont également largement redevables les peuples apparentés voisins, dans leur effort pour ne pas perdre leurs langues originelles et l'esprit national qui les distingue.

Comme un grand cèdre ombreux dans la montagne...

Né dans les montagnes de Tchinguiz, au sein d'une tribu nomade, le poète kazakh Abaï Kounanbaïev (1845-1904), appelé couramment Abaï, a rénové par son œuvre, et l'exceptionnel rayonnement de sa personnalité, la langue et les thèmes de la poésie de son peuple. Dénonçant les mœurs féodales, il a appelé celui-ci à étudier et à s'unir. On fête cette année le 150^e anniversaire de sa naissance.

Présentant le grand poète kazakh, «debout dans l'histoire de son peuple comme un grand cèdre ombreux dans la montagne», l'écrivain Moukhtar Aouezov (mort en 1961), son compatriote, auteur d'un

roman-épopée sur le poète (*L'itinéraire d'Abaï*), résumait ainsi, dans un article écrit en 1954, l'originalité de son apport à la culture kazakhe: «L'œuvre littéraire d'Abaï (ses vers lyriques, ses préceptes, ses traductions) a été nourrie et irriguée par trois grandes sources qui s'interpénètrent harmonieusement.

«D'abord, la culture kazakhe ancienne telle qu'elle était fixée dans les œuvres orales et écrites du passé... Puis, les meilleurs exemples de la culture orientale: la poésie classique en langue tadjik, azéri, ouzbek. Observable depuis le début du siècle, cette façon de se tourner vers la culture des peuples voisins a incontestablement joué

un rôle positif pour la culture kazakhe. La troisième source, c'est la source russe, et à travers elle l'ensemble de la culture mondiale. A l'époque d'Abaï, le fait de puiser à cette source, et surtout de se nourrir des grands classiques russes, restés avant lui complètement ignorés du peuple kazakh, a été un facteur déterminant de progrès.

«Mais Abaï, c'est la marque de sa grande originalité et de ses dons exceptionnels, a su, tout en s'alimentant à ces trois sources, rester vrai et fidèle à lui-même. Comme tout créateur d'envergure, il s'est imprégné d'une culture nouvelle sans rien perdre de sa forte individualité d'artiste et de penseur.»

*«Sonde l'âme au plus profond,
sache rester toi-même.
Pour toi je suis une énigme,
moi et ma trajectoire.
Sache-le, toi qui viens après moi,
je t'ouvre le chemin.
J'ai eu des milliers d'adversaires,
ne m'en veuille pas!»*

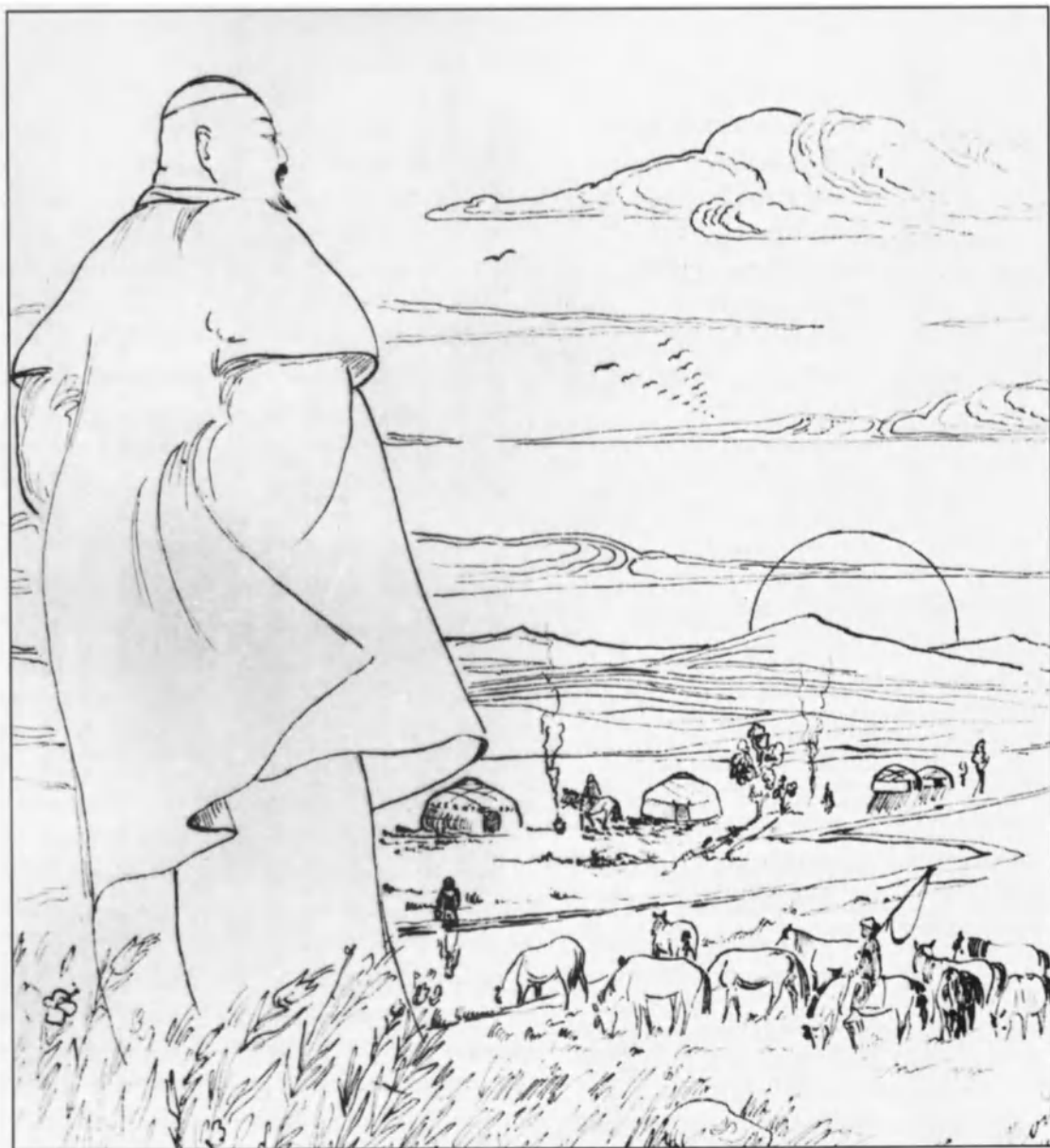
Abai

«Après un rude hiver tout couvert de neige, le printemps ne vient-il pas, avec ses fleurs, ses hautes eaux et sa splendeur?», disait Abai. Ses idées et son œuvre sont-elles encore actuelles?

— Nous voici maintenant devant un autre tableau, d'autres temps, une autre hypostase d'Abai. Il s'agit de notre quotidien, de notre époque, alors que le processus démocratique a conduit à une situation radicalement différente. Nous sommes en effet confrontés à un autre extrême. Voici que le nationalisme populiste joue dans la société un rôle réactionnaire, contraire au bon sens: le rôle d'un conducteur aveugle auquel il serait dangereux de se fier.

Incontrôlée, l'ivresse d'une indépendance nationale, d'une souveraineté de l'Etat et d'une liberté qui ont été acquises, en réalité, au cours du processus de démocratisation, par l'action

Illustration de K. K. Kongir (1914-1986) pour un recueil de vers d'Abai (fin des années quarante).



commune de l'ensemble des peuples — par la libération du centre aussi bien que des anciennes périphéries — se transforme en une sorte de folie des ambitions. Elle devient un facteur d'éclatement et nie la nécessaire coopération de toutes les cultures nationales.

Abaï mettait ouvertement en garde contre tout nationalisme obtus et limité...

— La démagogie populiste et chauvine, qui est tellement à la mode et semble payante dans l'immédiat, exacerbe en fait la vanité d'autosatisfaction nationale. Ce qui conduit à un mode de pensée provincial et, au bout du compte, à l'isolement, à un complexe d'infériorité, à un affaiblissement du rôle des élites qui cessent de prendre part à l'élaboration des valeurs communes. Or sans cela, un peuple ne se développe plus...

Abaï, en l'occurrence, se dresse à l'horizon de l'Histoire comme une figure étonnamment contemporaine, comme un homme doté d'une vision particulièrement pénétrante, un vrai prophète. Dans la situation présente, il est tout à fait opportun de recourir à Abaï. Je pense à ses conceptions philosophiques sur la nécessité d'une appréhension œcuménique de la diversité du monde, et en particulier sur la conciliation

des valeurs culturelles de l'Orient et de l'Occident, c'est-à-dire celles de notre versant asiatique et celles de la culture russe que l'histoire a investie d'une mission de liaison. Abaï appréciait hautement cette particularité de la culture russe. Il ne s'en distinguait pas moins, dans sa façon de penser. Il aimait son peuple, il était fier de lui, mais en même temps il l'appelait à l'auto-critique. Il disait toute la vérité à la face de ses compatriotes, sans indulgence pour une fierté nationale mal placée, dénonçant les défauts et l'obscurantisme d'un peuple insuffisamment instruit.

Tout cela acquiert de nos jours une actualité brûlante, à l'heure où le nationalisme devient une force politique réactionnaire, où les grandes figures démocratiques du passé, et du même coup les grands penseurs russes sont soumis à révision et à réévaluation, d'un point de vue devenu national-patriotique.

Si, à l'époque du totalitarisme, il incarnait le génie national et favorisait la survie de la nation kazakhe, aujourd'hui, à l'ère post-totalitaire, Abaï joue le rôle d'unificateur spirituel des cultures nationales, à partir d'une vision démocratique. C'est là sa façon de revivre en des temps nouveaux. La vie après la vie... ■

**Propos recueillis par
Goulzada Mourzahmetova**

L'école dans la steppe
(1911), huile sur toile
de N. G. Khudov.



LA THORA ET LE PENTATEUQUE

Non, «Thora» n'est pas «la traduction en hébreu du mot grec Pentateuque», comme il est écrit dans un article (p. 14) de votre numéro *Pèlerinages* (mai 1995)! Le mot «Thora», d'origine purement hébraïque, se traduit par «loi» ou encore par «doctrine». Il désigne les cinq premiers livres de la Bible (en hébreu, «Houmache», du mot «Hamicha», signifiant «cinq»). La première traduction de l'Ancien Testament en grec, la fameuse «Version des Septante», fut élaborée au 3^e siècle avant notre ère par soixante-dix érudits juifs à Alexandrie.

Quant au mot «Pentateuque», c'est le mot qu'utilisèrent les traducteurs pour désigner en grec le «Houmache» — les cinq premiers livres de la Bible.

MEIR LEKER
Paris (France)

DÉCOUVERTES

De tous les numéros du *Courrier* parus depuis le début de cette année, c'est celui d'avril, *Aux sources de l'écriture*, qui est, sans conteste à mes yeux, le plus intéressant.

J'y ai fait, entre autres, deux découvertes.

D'abord, celle du grand romancier afro-américain, Ernest J. Gaines. Jusqu'à ce jour je ne connaissais que Toni Morrison, Alice Walker et James Baldwin. Je me réjouis qu'enfin la littérature afro-américaine soit reconnue et appréciée à travers le monde. A quand un article ou une interview de Maya Angelou?

Ensuite, grâce à l'article d'Isabelle Leymarie, celle de l'*odissi*. En matière de danse sacrée indienne, je ne connaissais encore, comme, sans doute, la plupart des lectrices et lecteurs du *Courrier*, que le *bharata natyam*. En outre, la danseuse Devastima Patnaïk a une personnalité exception-

nelle. Elle a fait don d'elle-même à son art qui, dit-elle, est à la fois offrande, acte de dévotion et recherche de la perfection. Une attitude dont les croyants de toute confession devraient s'inspirer dans la vie quotidienne, surtout dans la relation avec l'Autre, notre semblable.

Il me semble que les propos de Devastima Patnaïk, ainsi que l'appel lancé par M. Federico Mayor, répondent pour une grande part au souhait exprimé, dans ce même numéro, par un lecteur de Grand-Quevilly (France), de voir le *Courrier* proposer des modèles de comportement éclairé à suivre.

Continuez à produire de tels numéros à l'avenir!

THIERRY LAMBERT
Laon (France)

ZOROASTRE

Je voudrais apporter une précision à votre numéro de janvier 1995 (*Le Soleil, Mythes anciens et technologies nouvelles*).

L'époque à laquelle a vécu Zoroastre est un grand objet de débat entre les spécialistes, qui la situent entre 4000 et 600 ans avant J.-C.; les plus récents penchant pour 1500 avant J.-C. Il est donc pour le moins imprécis d'écrire, comme on peut le lire à la page 17, «fin du 7^e et début du 6^e siècle avant J.-C.»

ROHINTON M. RIVETNA
«F'ezana» (Fédération des associations zoroastriennes d'Amérique du Nord)
Québec (Canada)

LE 9^e SALON DU LIVRE DE BORDEAUX

Le *Courrier de l'UNESCO* sera présent au 9^e Salon du Livre de Bordeaux (France), qui aura lieu du 5 au 8 octobre 1995. Cette manifestation offrira un vaste panorama de l'édition actuelle et recevra plus de 200 auteurs. On y célébrera tout particulièrement Jean de La Fontaine dont c'est le tricentenaire de la naissance, le poète andalou Rafael Alberti, lauréat du prix de littérature étrangère décerné chaque année dans le cadre de ce Salon, et le romancier français Jean Giono, né il y a cent ans. Une exposition, des tables rondes, des projections de films, s'intéresseront à l'œuvre de l'écrivain, mais aussi à celle, moins connue, du scénariste et cinéaste que fut Giono. Le Salon, en effet, a choisi cette année pour thème principal «Écriture et Cinéma». Pour plus ample information: Salon du Livre de Bordeaux, 139, cours Balguerie-Stutenberg 33300 Bordeaux. Téléphone: 56. 43. 04 35

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Photos de couverture: © Cahiers du Cinéma, Paris. Page 2: © Claudine Dufour, Amiens. Page 5: © Boyer Viollet, Paris. Pages 6, 10-11, 57, 81 en haut: © Collection Viollet, Paris. Pages 7, 12-13, 13 en bas, 14 en bas, 32-33, 40, 67, 68 à droite, 78 en bas: avec la permission de la collection Kobal, Londres. Pages 8, 14 en haut, 15 en haut à droite, 15 en bas à droite, 16, 17 en bas, 18 en bas, 23, 24, 28, 31 en haut: © D.R. PROD/DB, Paris. Page 9: Edoardo Fornaciari © Gamma, Paris. Page 10 à gauche: © Association Frères Lumière/RogerViollet, Paris. Page 11 en bas: © coll. Soazig/Explorateur, Paris. Page 15 à gauche, 18 en haut, 19, 20, 36, 37, 38 en haut, 39, 45, 47, 53 en bas, 55 en haut, 60, 61, 62, 63, 64, 73 en bas, 78 en haut: © Collection Cahiers du Cinéma, Paris. Page 17 en haut: © Walt Disney/PROD/DB, Paris. Pages 21, 69: Fabian © Sygma, Paris. Pages 22, 80 en bas, 81 en bas: © Sunset Boulevard/Sygma, Paris. Page 25: Nikos Panayotopoulos © Sygma, Paris. Pages 26-27: B. Barbier © Sygma, Paris. Page 27: V. Brynner © Gamma, Paris. Pages 29, 38 en bas: © Régis d'Audeville, Paris. Page 30: © Stéphane Herbert, Paris. Page 31 en bas: © Tadeusz Paksula, Paris. Pages 34 en haut, 54: © Collection Association des Trois Mondes, Paris. Pages 34 en bas, 86: D.R. Pages 35, 55 en bas, 70-71: © Cinéstar, Paris. Page 42: © Giraudon/ SPADEM, Paris. Pages 49, 50, 51, 52: © Collection de l'Institut du Monde Arabe, Paris. Page 53 en haut: © Niels Boel, Copenhague. Page 56: © José Carlos Avellar, Rio de Janeiro. Page 58: © Institut Mexicain de Cinématographie, Mexico. Page 59: © Imcine/Institut Mexicain de Cinématographie, Mexico. Page 65: Julio Donoso © Sygma, Paris. Page 66: © Sygma, Paris. Page 68 à gauche: © Piero Guerrini/Gamma, Paris. Pages 72, 73 en haut: © ATM/Coll. Ferid Boughedir, Paris. Page 74: © Gamma, Paris. Pages 75, 76 en haut: Alex Bailey © Sygma, Paris. Page 76 en bas: © CATS/KIPA, Paris. Page 77: © F. Apesteguy © Gamma, Paris. Page 79: Georges Pierre © Sygma, Paris. Page 80 en haut: © Studio X, Paris. Page 82: UNESCO-Ines Forbes. Page 83: UNESCO. Page 88: © A. Ripinski. Page 89: © U. Mukhamedjanov, V. Likhanov.

Les films dont les photos ont pour copyright ATM peuvent être obtenus à la Médiathèque des Trois Mondes, 63 bis, rue du Cardinal Lemoine, 75005 PARIS. Téléphone: 43 54 33 38; Télécopie: 46 34 70 19.

Concours international d'affiches

A l'occasion de l'Année des Nations Unies pour la tolérance, le comité permanent des Organisations non gouvernementales (ONG) organise un concours d'affiches sur le thème *La tolérance au quotidien*.



L'affiche qui aura le premier prix sera éditée et diffusée mondialement. Une exposition des 50 meilleurs projets sera présentée jusqu'en 1996 dans toutes les villes qui accueilleront le spectacle de Jean-Michel Jarre en 1996.

Le jury dont les membres représentent toutes les parties du monde, est présidé par le compositeur Jean-Michel Jarre, ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO.

Entre autres prix: un billet aller et retour Bangkok-Paris, deux billets aller et retour Bruxelles-New York, des livres d'art, des sweat-shirts, des modèles réduits de voitures...

Date limite de réception des affiches: **15 septembre 1995.**

Pour obtenir le règlement du concours, s'adresser à: Comité permanent des ONG
UNESCO, 1, rue Miollis - 75732 Paris Cedex 15
tél: (33-1) 45 68 32 68, télécopie: (33-1) 45 66 03 37



«Avec l'UNESCO, je restaure un film»



La souscription internationale «Avec l'UNESCO, je restaure un film» veut avant tout sensibiliser l'opinion mondiale à l'urgence et à l'importance de la sauvegarde du patrimoine filmique mondial, pour amener le plus grand nombre à s'y associer directement.

C'est à un grand mouvement collectif et sans frontières que l'Unesco convie personnes privées, fondations, institutions, entreprises et gouvernements pour la survie d'un patrimoine commun à l'humanité tout entière.

Chacun, selon ses moyens, pourra s'impliquer personnellement

dans la restauration d'un film de son choix et s'associer à l'une des principales missions de l'UNESCO qui est de «veiller à la conservation et à la protection du patrimoine universel d'œuvres d'art et de monuments d'intérêt historique ou scientifique».

Grâce à l'adhésion de l'opinion, l'UNESCO sera d'autant plus déterminée et d'autant plus fondée à réclamer aux gouvernements, aux industries du cinéma et aux organismes spécialisés un effort encore accru pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique.

L'UNESCO veut aussi établir un véritable partenariat avec les compagnies et fondations privées,

les organismes officiels ou gouvernementaux, et les médias pour que l'opération «Avec l'UNESCO, je restaure un film» puisse rencontrer l'écho le plus fort possible et procurer à l'action de sauvegarde du cinéma un soutien sans précédent.

Pour plus d'information et pour envoyer une souscription, s'adresser à:

Programme
«Avec l'UNESCO, je restaure un film»

UNESCO

7 place de Fontenoy
75007 Paris, France

NOTRE PROCHAIN NUMÉRO
(SEPTEMBRE 1995) AURA POUR THÈME:

LA CONDITION FÉMININE AUJOURD'HUI

ENTRETIEN AVEC LE PIANISTE BRÉSILIEN
NELSON FREIRE

PATRIMOINE:
ZACATECAS LA BAROQUE

ENVIRONNEMENT:
LA DÉSERTIFICATION: PLANÈTE BLEUE OU PLANÈTE JAUNE?



**chaque mois le magazine
indispensable pour mieux
comprendre les
problèmes d'aujourd'hui
et les enjeux de demain**

**en offrant à un ami
un abonnement,
vous lui faites
3 cadeaux:**

1

Il découvre l'unique revue culturelle internationale paraissant en 30 langues et attendue, dans 120 pays, par des centaines de milliers de lecteurs de toutes nationalités

2

Il explore, mois après mois, la formidable diversité des cultures et des savoirs du monde

3

Il s'associe à l'œuvre de l'UNESCO qui vise à promouvoir «le respect universel de la justice, de la loi, des droits de l'homme et des libertés fondamentales pour tous, sans distinction de race, de sexe, de langue ou de religion...»