

la Courrier
UNESCO

la Courrier

UNESCO

Octobre 2000



LES CINÉMAS D'ORIENT CRÈVENT L'ÉCRAN

NOTRE PLANÈTE

**Tchernobyl:
On ferme... mais
le débat conti-**

ETHIQUES

**La peine de
mort, pilier
moral**

SIGNES DES TEMPS

**La danse, une
«locomotive»
pour l'Afrique**

Afrique CFA:1000 F.CFA,Antilles:18 FF, Belgique:160 FB,
Canada:3,95\$ Can, Espagne:550 Ptas, USA:4,25 \$US, Luxem-
bourg:154 F.Lux, Portugal:700 Esc,Suisse:6,20 FS, United
Kingdom:2,5£, Maroc:20 DH.

M 1205 - 10 - 22,00 F



retrouvez
sur rfi
*le temps
des écoles*
d'emmanuelle
bastide.

le vendredi à 15h10*.

- la vie de l'École et des universités dans le monde
- des reportages et des témoignages
- des infos pratiques pour aider les étudiants du monde entier.

*heure de Paris

www.rfi.fr

Revue du patrimoine mondial

Les trésors de notre patrimoine et
les efforts déployés pour le sauvegarder

Patrimoine Mondial

Publiée aussi
en anglais
et en espagnol

Tarifs
6 numéros :
190 FF (4 750 ptas - 28,97 €)
Le numéro :
35 FF (900 ptas - 5,34 €)

Désormais
bimestrielle

PARIS
Les berges de la Seine
NAZCA
Lignes et géoglyphes du désert
GONDAR
Le monument de la civilisation éthiopienne
LA PRESQU'ÎLE DE VALDÉS



Éditions UNESCO / San Marcos

Abonnements :

Ediciones San Marcos,
Maldonado 65, 28006, Madrid, Espagne
tél. : +34 91 309 20 80 fax : +34 91 444 80 51
e-mail : sanmarcos@flashnet.es

En kiosque

H O R S - S É R I E



L' Art et le Sacré

Toutes les grandes traditions religieuses ont inspiré des œuvres d'art de très haut niveau, où se condense leur message. Ce hors-série reproduit de manière superbe, en pleine page ou double page, 18 œuvres d'art issues des grandes religions vivantes. Chacune d'elles est commentée par des spécialistes d'histoire de l'art. Le propos est donc avant tout culturel. Il ne s'agit en premier lieu ni d'esthétique, ni de catéchèse, mais d'abord d'apprendre à voir, sous la houlette de connaisseurs. La beauté fera le reste.

Egalement disponible en librairie et par correspondance à :
Actualités des Religions/VPC
163 bd Malesherbes - 75859 Paris Cedex 17
Tél. : 01 48 88 45 02

47 F

100 pages
Format 23 x 30 cm



53^e année

Mensuel publié en 27 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
Télécopie: 01.45.68.57.45/01.45.68.57.47
Courrier électronique: courrier.unesco@unesco.org
Internet: http://www.unesco.org/courier

Directeur: René Lefort

Rédacteur en chef: James Burnet

Anglais: Cynthia Guttman

Espagnol: Octavi Martí

Français: Sophie Boukhari

Secrétariat de direction/éditions en braille:

Annie Brachet (01.45.68.47.15)

Rédaction

Ethirajan Anbarasan

Michel Bessières

Ivan Briscoe

Lucía Iglesias Kuntz

Asbel López

Amy Otchet

Traduction

Miguel Labarca

Unité artistique/fabrication: Le Mouveur

Photogravure: Annick Couéffé

Illustration: Ariane Bailey (01.45.68.46.90)

Documentation: José Banaag (01.45.68.46.85)

Relations Editions hors Siège et presse:

Solange Belin (01.45.68.46.87)

Comité éditorial

René Lefort (animateur), Jérôme Bindé, Milagros del Corral, Alcino Da Costa, Babacar Fall, Sue Williams

Editions hors siège

Russe: Irina Outkina (Moscou)

Allemand: Urs Aregger (Berne)

Arabe: Fawzi Abdel Zaher (Le Caire)

Italien: Giovanni Puglisi, Gianluca Formichi (Florence)

Hindi: Shri Samay Singh (Delhi)

Tamoul: M. Mohammed Mustapha (Madras)

Persan: Jalil Shahi (Téhéran)

Portugais: Alzir Alves de Abreu (Rio de Janeiro)

Ourdou: Mirza Muhammad Mushir (Islamabad)

Catalan: Jordi Folch (Barcelone)

Malais: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)

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

Slovène: Aleksandra Kornhauser (Ljubljana)

Chinois: Feng Mingxia (Beijing)

Bulgare: Luba Randjeva (Sofia)

Grec: Sophie Costopoulos (Athènes)

Cinghalais: Lal Perera (Colombo)

Basque: Juxto Egaña (Donostia)

Thaï: Suchitra Chitranukroh (Bangkok)

Vietnamien: Ho Tien Nghi (Hanoi)

Bengali: Kafil uddin Ahmad (Dhaka)

Ukrainien: Volodymyr Vasiliuk (Kiev)

Galicien: Xavier Senín Fernández

(Saint-Jacques-de-Compostelle)

Serbe: Boris Iljenko (Belgrade)

Diffusion et promotion

Télécopie: 01.45.68.57.45

Abonnements et renseignements:

Michel Ravassard (01.45.68.45.91)

Relations agents et prestataires:

Mohamed Salah El Din (01.45.68.49.19)

Gestion des stocks et expéditions:

Pham Van Dung (01.45.68.45.94)

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.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DÉPÔT LÉGAL: C1 - OCTOBRE 2000

COMMISSION PARITAIRE N° 71842 -

Diffusé par les N.M.P.P.

The UNESCO Courier (USPS 016686) is published monthly in Paris by UNESCO. Printed in France. Periodicals postage paid at Champlain NY and additional mailing offices.

Photocomposition et photogravure:

Le Courrier de l'UNESCO.

Impression: Maulde & Renou

ISSN 0304-3118

N° 9-2000-OPI 00-593 F

Le Courrier de l'UNESCO, destiné à l'information, n'est pas un document officiel de l'Organisation. Les articles expriment l'opinion de leurs auteurs et pas nécessairement celle de l'UNESCO. Les frontières sur les cartes n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'UNESCO ou les Nations unies, de même que les dénominations de pays ou de territoires mentionnés.

D'ICI ET D'AILLEURS

4 Un quartier à la reconquête de son image

Photos de l'atelier Balalaïka, texte de Sophie Boukhari

NOTRE PLANÈTE

10 Tchernobyl, on ferme... mais le débat reste ouvert

Fred Pearce

14 Biélorussie: «une catastrophe nationale»

Entretien avec Vassili Nesterenko

APPRENDRE

15 L'éducation des nomades victime des préjugés

Saverio Kratli

17 L'école, nouvelle arme des Touaregs

Yves Bergeret



© East Film, Séoul

Dossier

Les cinémas d'Orient crèvent l'écran

L'année 2000 est particulièrement faste pour les cinémas d'Orient: ils raflent les prix dans les grands festivals et détrônent le cinéma occidental. En Iran comme en Corée du Sud, au Japon comme en Chine, toutes ces «nouvelles vagues» s'inspirent du néoréalisme. Mais chacune a suivi sa propre trajectoire historique et exprime d'une façon particulière les bouleversements dont elle est née. Et pourtant, leur message est universel.

Le sommaire détaillé en page 18

ÉTHIQUES

40 La peine de mort, pilier moral de l'Amérique?

Ivan Briscoe

SIGNES DES TEMPS

43 La danse, une «locomotive» pour l'Afrique

Entretien avec Alphonse Tiérou

45 Au commencement était le dooplé

Alphonse Tiérou

CONNEXIONS

46 Bibliothèques: dans la Babel numérique

Sarah Gould et Marie-Thérèse Varlamoff

ENTRETIEN

48 Tuenjai Deetes, porte-parole des minorités de Thaïlande

Rectificatifs:

La peinture de la couverture du numéro de septembre et de la page 36 est de l'Américain John Martin/SS, Paris et non du Français Michel Granger.

Nous avons indiqué par erreur que le pont de Mostar est inscrit sur la Liste du patrimoine mondial (encadré page 42).

D'ICI ET D'AILLEURS

Un quartier à de son



La cavalcade improvisée

la reconquête image

PHOTOS DE L'ATELIER BALALAÏKA, TEXTE DE SOPHIE BOUKHARI

LES PHOTOS SONT DE JAMEL BÉRIBÈCHE, MORAD BOUKHEMERRA, SAMIA CHIBOUT,
JOËL DIORFLAR, MESTÛRE GÜLER, NADYA KREITE.
SOPHIE BOUKHARIEST JOURNALISTE AU COURRIER DE L'UNESCO.

A Mulhouse, des jeunes issus de l'immigration offrent une image tranquille de leur banlieue «difficile».

F

aut être geeentil avec la journaliste». Romain, 19 ans, aime faire rire. Et il connaît la valeur de l'image. Lui et tous les jeunes mordus de photographie de l'atelier Balalaïka de Bourzwiller (voir encadré p. 8) se sont prêtés avec bonne humeur – et même empressement – au jeu des questions-réponses avec «la journaliste». Ils avaient l'air content de parler, d'être écoutés, de montrer leur travail. Heureux d'être connus, et reconnus.

A «Bourtz», 15 000 habitants environ, où près de 40% de la population vote Front national (extrême droite), ces jeunes des banlieues «sensibles» de Mulhouse, pour la plupart d'origine maghrébine, disent avec leurs mots la même chose qu'avec leurs images

«Ils ont une vision paisible de leur vie, note Eric Vazzoler, le photographe qui anime le labo. Ils photographient rarement les bagnoles cramées». Non, disent les jeunes, la photo ne les a pas «sauvés» d'un univers soi-disant sordide, comme l'ont prétendu certains médias. Mais oui, chacun en retire quelque chose, selon ses besoins. Elle leur apporte du plaisir et de la confiance en eux. Elle les a débarrassés de la peur du regard de l'autre, leur a ouvert un nouvel univers social et culturel, un nouvel imaginaire.

Comme beaucoup de jeunes, ceux de Mulhouse sont avides de rencontres, d'expériences inédites. Mais instables aussi. Divisés entre l'attachement à leurs proches et l'appel du large. Partagés entre l'amour de la photo, qui demande sérieux et disponibilité, et l'amour tout court, qui les emmène ailleurs. Morceaux choisis.

Samir, 16 ans, en formation professionnelle (carrosserie)

«Ca fait deux ans que je fais de la photo. Je prends tout, la famille mais surtout les amis. C'est un plaisir en moi-même. Une fois qu'on a fait de la photo, on ne voit plus les images des autres comme avant. On regarde plus longtemps, on cherche le message.»

La photo les a débarrassés de la peur du regard de l'autre, leur a ouvert un nouvel univers social et culturel



© Joël Diorflar, Bourzwiller - Mulhouse

Un quartier à la reconquête de son image



Et ça gêne qui ?!?

© Mestire Culer, Bourzwiler - Mijhouse



La Baze en concert

© Mohamed Boukhemara, Bourtzwiller - Mulhouse



Après la prière de l'aïd

© Samia Chibout, Bourtzwiller - Mulhouse

Samia, 22 ans, étudiante en management

« Avec Eric, on tire, on développe. Faut être sérieux, apprendre la technique. On a vu qu'on pouvait tout faire nous-mêmes et en plus, notre travail est reconnu.

Dans les articles écrits sur nous, ils disent "grâce à la photo, ils s'en sont sortis". C'est pas vrai. Tout le monde pourrait venir à l'atelier mais tout le monde ne vient pas. C'est pas parce qu'on vit dans un quartier difficile qu'on a forcément besoin d'être sauvés. Dans un journal, ils ont écrit que les voitures brûlées étaient notre quotidien mais c'est pas vrai.

Si on s'intéresse à nous, c'est parce qu'on vient d'un quartier. Les gens se disent: "regardez d'où ils viennent et ils arrivent à faire des photos". Ou bien ils se disent: "ah! c'est comme ça les quartiers!": soit ils se servent de nos yeux, soit ils pensent qu'on nous a sauvés.

La photo m'a permis de lier des relations nouvelles. Avant, je ne serais jamais allée dans des expos. Maintenant, je rentre, je regarde et je parle avec des gens d'un autre milieu social.

Un jour, un photographe m'a téléphoné d'Allemagne pour m'acheter une de mes photos. J'étais fière. Mon père et ma mère aussi. Ils en ont parlé à tout le monde. Plus tard, j'aimerais avoir mon propre labo, si j'en ai les moyens. Mais je n'en ferai jamais mon métier. C'est trop dur. »

Nagi, 26 ans, technico-commercial dans une entreprise de maintenance

« Je suis arrivé de Tunisie il y a quatre ans. J'avais pas d'amis Là-bas, je faisais déjà un peu de photo. Ce loisir m'a suivi. Il m'a permis de découvrir comment les gens vivaient ici, de rencontrer du monde. J'aimais bien l'ambiance du labo bien qu'il y ait des moments chauds avec Eric. Des fois, j'acceptais pas ses remarques. Mais à force, j'ai compris que j'avais des défauts. Je suis têtue. » ►

« Dans les articles écrits sur nous, ils disent "grâce à la photo, ils s'en sont sortis". C'est pas vrai. »

Un quartier à la reconquête de son image



Jeux au quartier

Black, blanc, beur



Kamel, 19 ans, en formation professionnelle (maintenance mécanique et informatique)

«Moi, j'aime tout ce qui est image. Depuis tout petit. Mon rêve d'enfant, c'était réalisateur. L'atelier de photo a été une aubaine. Quand j'ai su que c'était pas cher, 35 FF par an...

La photo, c'est la classe. Pour en prendre, on rencontre des gens différents, qui sont pas de la même classe sociale. Et le labo, c'est aussi un moyen de s'amuser. On délire bien ensemble.

Avant, je regardais une photo et ça voulait rien dire. Maintenant, je peux critiquer mes images et celles des autres. J'ai appris à défendre mon regard, mon travail. On n'a pas souvent l'occasion de montrer ce qu'on fait. On peut contribuer à changer l'image des jeunes. Quand je dis que je fais de la photo, ça étonne tout le monde. Du hip-hop, on trouverait ça normal mais la photo, ça épate et les gens se disent: "c'est un mec bien". Ils ont moins peur de moi.

Un jour, j'étais bloqué à l'entrée d'une boîte de nuit. Délit de faciès. J'ai sorti mon appareil et dès qu'ils ont su que je venais faire des photos pour un gratuit, la porte s'est ouverte. Un autre jour, j'ai travaillé pour une personne qui faisait du body paint. J'ai été payé. Je me suis senti reconnu.

Dès qu'il y a un plan, je me lance. Je me vois bien faire ça dans la vie mais pas comme photographe de portrait ni reporter. Plutôt photo artistique. On est libre. Le but ultime, ce serait de trouver mon style, d'avoir un nom.»

Sandrine, 18 ans, en formation professionnelle (gestion- entreprise-administration)

«J'ai enfin une passion. Avant, je faisais pas grand-chose. J'étais vachement renfermée. Maintenant, j'ai un cercle d'amis. Le plus dur, c'est d'accepter les critiques d'Eric et des autres parce que je m'identifie aux photos que je fais. Pendant un moment, j'ai même arrêté. Puis je suis revenue. J'ai gagné un peu de confiance en moi.»

Jamel, 24 ans, aux Beaux-Arts de Mulhouse

«C'est moi qui fait tous les graffs du quartier. Je signe Serio parce que le S, le E et le R sont les trois lettres que je maîtrise le mieux et aussi parce que ça ressemble à "sérieux". Au départ, je voulais faire de la musique. Mais le matos coûte cher. Alors je me suis tourné vers la peinture. La photo, j'en aurai au moins besoin jusqu'à la fin de mes études aux Beaux-Arts. Et puis l'image, ça m'intéresse. J'y pense tout le temps.» ■

Balalaïka-photographes

Le photographe d'art Eric Vazzoler, 37 ans, était las de «galérer» à Paris pour vendre son œuvre consacrée à l'ex-URSS (d'où le nom de l'atelier de Bourzwiller), lorsqu'il a accepté de prendre en main un «projet culturel de quartier» dans la banlieue nord de Mulhouse (est de la France). Ces «PCQ» ont été lancés en 1996 par le ministère de la Culture pour «réduire la fracture sociale».

«Je devais rester sept mois. Cela va faire quatre ans que je suis ici», constate Eric, qui s'apprête à plier bagage. Son PCQ, le seul à avoir tenu si longtemps, a accumulé les lauriers: expositions en France et à l'étranger, abondante couverture presse, livre en préparation, etc.

Pour les jeunes, ce succès est avant tout à mettre au compte d'Eric. «Pas facile, exigeant, mais quel pro! Et puis on peut toujours frapper chez lui à 11h du soir pour demander une pellicule», disent-ils en substance. Lui, qui vit au cœur du quartier, a le triomphe modeste. «Quand je suis arrivé, il n'y avait rien. J'ai comblé un vide. Et je n'ai que la crème. Ceux qui sont vraiment agités ne supportent pas l'ambiance studieuse du labo.» Et d'ajouter avec sa tendresse bourru: «Leurs photos sont de très bonne facture. Ils ont un style. Une fraîcheur du regard, une générosité. Moi, au même âge, je pompais les maîtres. Eux ne sont pas sous influence». Si, la sienne. ■



Bain-douche

© Joel Diotier, Bourzeville - Mulhouse



Mon frère - lecture du Coran

© Nadja Krete, Bourzeville - Mulhouse

Tchernobyl, on ferme... mais le débat reste ouvert

Quelle a été l'ampleur réelle de la plus grande catastrophe nucléaire de l'Histoire? A quelques semaines de la fermeture totale de Tchernobyl, la polémique est loin d'être enterrée.

FRED PEARCE

JOURNALISTE SPÉCIALISTE DE L'ENVIRONNEMENT, CONSEILLER
AUPRÈS DE L'HEBDOMADAIRE ANGLAIS *The New Scientist*.

Ouf! L'Europe ne cache pas son soulagement: les ingénieurs s'activent à préparer la fermeture, prévue pour le 15 décembre 2000, de la très redoutée centrale nucléaire de Tchernobyl. Les autorités ukrainiennes peuvent enfin se féliciter d'avoir obtenu des bailleurs de fonds occidentaux les quelque deux milliards de dollars nécessaires afin de neutraliser et d'enterrer les réacteurs. Mais pour de nombreux citoyens ordinaires, le cauchemar continue.

Il y a quelques mois, le 26 avril, des milliers de personnes ont défilé dans des villes de Biélorussie, d'Ukraine et de Russie orientale pour commémorer le martyr des victimes de Tchernobyl. A 1h26 tapantes, les cloches se sont mises à sonner. A cette même heure, 14 ans plus tôt, l'un des réacteurs de la centrale avait explosé, libérant un gros nuage radioactif.

Au-delà du deuil, les marcheurs manifestaient leur peur. Peur des radiations qui sont toujours là, et qui menaceraient de semer des milliers de morts supplémentaires. Et peur de parler. La nuit du 26 avril 2000, Youri Bandajevski, recteur de l'Institut médical de Gomel (Biélorussie) jusqu'à son arrestation en 1999, se trouvait en exil intérieur à Minsk, capitale du pays. Il compte parmi les nombreux chercheurs clamant que leurs travaux sont



Au lendemain de l'explosion, 50 000 «liquidateurs» se relayent sur le toit du réacteur pour

censurés ou ignorés par les autorités.

Les estimations concernant le nombre de victimes de la catastrophe vont de 32, pour certains experts des Nations unies, à 15 000, selon des scientifiques ukrainiens. En juin, des chercheurs du Comité scientifique sur les effets des radiations nucléaires de l'ONU (UNSCEAR) estimaient que «rien ne prouve que les radiations aient

eu un impact majeur sur la santé publique, en dehors du taux élevé de cancers de la thyroïde constaté chez les enfants, [dont] peu devraient mourir». Peu de temps avant, le secrétaire général des Nations unies, Kofi Annan, avait pourtant déclaré: «La catastrophe est loin d'avoir cessé. Elle continue à produire des effets dévastateurs non seulement sur la santé des populations

mais aussi sur tous les aspects de la vie sociale». Alors, qui dit vrai? Et d'où viennent ces énormes divergences?

L'accident de la centrale de Tchernobyl a transformé son réacteur n°4 en un chaudron infernal qui a craché un nuage radioactif pendant 10 jours. Ces radiations représentaient 100 fois celles émises par les bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki cumulées. Passés plusieurs jours de silence absolu, les autorités ont procédé à l'évacuation précipitée de quelque 116 000 personnes après avoir défini une zone d'exclusion de 30 km autour de la centrale.

millions de personnes vivent toujours dans des régions reconnues contaminées.

Le secret qu'ont gardé les gouvernements de la région sur l'étendue de la contamination continue à nuire à la santé publique, affirme Tobias Muenchmeyer, spécialiste de Tchernobyl pour l'ONG Greenpeace. Des chercheurs de différents pays partagent la même opinion. «La loi du secret a été décrétée dans notre pays dès les premières minutes de la catastrophe», estime Vladimir Tchernousenko, le scientifique ukrainien qui a coordonné les opérations de nettoyage.

Selon Tobias Muenchmeyer, ce black-

dénoncent l'accord de 1959 entre l'Agence internationale de l'énergie atomique (AIEA) et l'Organisation mondiale de la santé (OMS), stipulant que «l'AIEA est chargée au premier chef d'encourager, d'aider et de coordonner les recherches sur l'énergie atomique ainsi que le développement et les applications pratiques de celle-ci». Pour résumer, selon Bertell, «l'AIEA se considère depuis cette date comme la sentinelle chargée de veiller sur l'information livrée au public concernant les effets sanitaires des radiations». Cette année, son institut et d'autres organisations ont demandé à l'OMS de réviser l'accord de 1959.

Les cancers sont la première cause d'inquiétude

L'iode et le césium sont les principaux isotopes radioactifs libérés dans l'atmosphère par le réacteur de Tchernobyl. L'iode 131 a une demi-vie ou période (temps nécessaire pour que la moitié des atomes d'un isotope radioactif se désintègre) de huit jours. Il a surtout été inhalé et ingéré dans des aliments. Quant au césium 137, il a une demi-vie d'environ 30 ans. Toujours présent dans les sols et la végétation, il continue à contaminer la population par le biais des produits alimentaires.

Qui a souffert de ces radiations? D'abord les «liquidateurs»: selon les estimations, 600 000 à 800 000 soldats et fonctionnaires ont été expédiés sur place juste après l'explosion pour neutraliser le réacteur et enterrer les déchets contaminés. Sur les 50 000 de ces «liquidateurs» qui ont travaillé sur le toit du réacteur, 237 ont été hospitalisés et 32 sont décédés.

Depuis, l'Union soviétique et ses héritiers n'ont pas su ou pas voulu suivre ce groupe à risques. Selon le Russe Leonid Ilyin, ancien membre de la Commission internationale de protection radiologique, «aucun de ces hommes n'a été enregistré nominalement. Ils n'ont pas fait l'objet de contrôles réguliers et sont rentrés chez eux». Cette «négligence» constitue sans doute la première cause de divergence sur le bilan de la catastrophe. En avril 2000, Viacheslav Grishin, président de la Ligue de Tchernobyl, une organisation basée à Kiev qui dit représenter les «liquidateurs», déclarait que depuis 1986, 15 000 d'entre eux étaient morts et 50 000 devenus invalides. Il s'appuyait sur une estimation controversée de Tchernousenko basée sur le taux de cancers lié aux quantités de radiations auxquelles le chercheur ukrainien supposait que les «liquidateurs» avaient été exposés.

Les cancers sont la première cause d'inquiétude. Dès 1991, les médecins signalaient de nombreux cas de cancers



© Igor Kostin/Imago/Sygma, Paris

en «nettoyer» la surface.

Il a fallu attendre des années avant que la population ne découvre qu'une région beaucoup plus vaste, s'étendant à 150 km de Tchernobyl jusqu'en Biélorussie et en Russie, avait subi d'importantes retombées radioactives. En 1989, on établit qu'un cinquième de la Biélorussie était contaminé; 400 000 habitants furent déplacés. Aujourd'hui, quatre

ont contribué à ce que les Nations unies sous-évaluent gravement le nombre de victimes. Des personnalités critiques à l'égard du nucléaire, comme Rosalie Bertell, présidente de l'International Institute of Concern for Public Health (Institut international pour la santé publique) de Toronto, estiment que des considérations politiques ont également joué. Elles



Tout près de Tchernobyl, la ville abandonnée de Pripiat, en Ukraine.

© Yann Arthus-Bertrand / La Terre vue du Ciel / Ujresco

de la thyroïde chez les enfants de moins de quatre ans à l'époque du drame. En 1992, un groupe de chercheurs occidentaux, dont Keith Baverstock de l'OMS, admettait que Tchernobyl était probablement à l'origine de ces pathologies. Toutefois, les Nations unies ne l'ont officiellement reconnu qu'en 1995, après que 800 cas ont été recensés. Ce retard a eu de graves conséquences sur le dépistage et le traitement de la maladie, qui n'est pas fatale si elle est prise à ses débuts.

Plusieurs chercheurs de l'OMS sont sceptiques

Les réticences onusiennes s'expliquent en partie par les données sur Hiroshima et Nagasaki qui servent de référence, et laissaient présager un nombre de cas très inférieur. Mais des facteurs politiques ont aussi joué. «*Si le danger a bien été sous-estimé ou minimisé*, expliquait l'hebdomadaire britannique *The Economist*, le gouvernement américain risque de nouveaux procès sur tous les fronts, depuis les essais [nucléaires] dans le Nevada jusqu'à l'accident nucléaire de Three Mile Island en 1979».

Quoi qu'il en soit, 1 800 cas de cancer de la thyroïde attribués à Tchernobyl ont aujourd'hui été recensés. Dans les régions les plus contaminées, comme à Gomel, cette pathologie est 200 fois plus courante chez les enfants qu'en Europe de l'Ouest. Les prévisions sur le nombre de cas à venir vont de «quelques milliers», selon l'AIEA, à 66 000 pour les seuls enfants biélorusses âgés de moins de quatre ans en 1986, selon Elisabeth Cardis, une scientifique de l'OMS qui qualifie néanmoins cette estimation de «très incertaine».

Qu'en est-il d'autres cancers qui se développent beaucoup plus lentement? Officiellement, l'OMS s'en tient à sa position de 1996: «*si des rapports font état d'une augmentation de l'incidence de certaines*

pathologies malignes [...], ils manquent de cohérence et pourraient ne refléter que des différences méthodologiques dans le suivi des populations». Mais plusieurs chercheurs de l'OMS sont sceptiques.

A partir des données sur Hiroshima et Nagasaki, Baverstock pronostique un «excès» de 6 600 cancers mortels, dont 470 leucémies. Pire, une équipe de médecins biélorusses annonce qu'elle a découvert des taux de leucémie quatre fois supérieurs à la moyenne nationale au sein des liquidateurs les plus exposés. Et certains craignent que, comme dans le cas du cancer de la thyroïde, la réalité ne dépasse largement les prévisions.

Les incertitudes scientifiques ne doivent pas masquer les considérations politiques, affirme Tobias Muenchmeyer: les gouvernements, qui filtrent la plupart des statistiques dont se servent les Nations unies, ont leurs objectifs propres. L'Ukraine dispose de 14 réacteurs nucléaires et en construit quatre autres, selon l'AIEA. D'un côté, le pays «*ne veut pas nuire à son image de puissance nucléaire*, explique-t-il, *mais de l'autre, il a intérêt à faire état de ses difficultés pour obtenir de l'aide. C'est pourquoi les autorités se contredisent parfois à quelques jours de distance*».

Quant aux responsables biélorusses, ils ont invariablement minimisé la catastrophe, bien que le pays ait reçu 70% des retombées radioactives. «*Ils partent du principe qu'ils ne peuvent pas résoudre le problème car les zones et le nombre de gens contaminés sont trop importants, et le gouvernement trop pauvre. Ils ont décidé de faire taire toutes les voix dissidentes*», estime Muenchmeyer. Cette attitude a entravé la recherche et, semble-t-il, empêché les études des chercheurs biélorusses de parvenir jusqu'aux Nations unies.

Il y a deux ans, Rosa Goncharova, de l'Institut de génétique et de cytologie de

Minsk, a indiqué dans une communication que depuis 1985, les bébés nés avec des becs-de-lièvre, des trisomies et d'autres anomalies avaient augmenté de 83% dans les zones les plus contaminées, de 30% dans les zones modérément contaminées et de 24% dans les zones dites «propres».

De vastes zones de Biélorussie restent lourdement contaminées

Questionnée pour les besoins de la présente enquête, Elisabeth Cardis de l'OMS a affirmé «*ne pas avoir reçu copie de ce document*». Elle n'avait pas non plus eu les travaux du Biélorusse Vassili Nesterenko, directeur du Belrad, un institut indépendant de radioprotection (voir interview p. 14). Rappelons également le sort de Youri Bandajevski, aujourd'hui entre les mains d'Amnesty International. Lorsqu'il était encore recteur de l'Institut médical de Gomel, il avait pratiqué des autopsies sur des cadavres de gens dont le décès, prétendait-on, n'était pas lié à Tchernobyl. En comparant leurs organes avec ceux de rats nourris de céréales contenant du césium radioactif, il avait fait une troublante découverte: «*les altérations pathologiques des reins, du cœur, du foie et des poumons étaient identiques à celles constatées chez les cobayes*». Conclusion, le césium avait bien rendu ces gens malades et provoqué leur mort.

Les publications du chercheur se sont heurtées à un mur de silence. Puis après avoir critiqué la façon dont le ministère de la Santé avait mené les recherches sur l'après-Tchernobyl, il s'est vu arrêté à l'été 1999 sous un vague chef d'accusation de corruption, et emprisonné pendant six mois. Son ordinateur et ses dossiers ont été confisqués et il est toujours assigné à résidence à Minsk.

Tandis que de vastes zones de Biélo-

russie demeurent lourdement contaminées, l'OMS admet que «certains aliments produits par le secteur privé dépassent [les normes en matière de radioactivité]». En revanche, grâce à un labourage en profondeur et aux engrais, «les aliments produits par les fermes collectives ne dépassent pas les normes». Mais dans un contexte économique difficile, des mil-

liers de gens dépendent justement des petites productions privées, affirme Vasili Nesterenko. Pour lui, un quart des cultures issues des zones contaminées dépassent les normes et que plus de 500 villages boivent du lait contaminé. Enfin, rappelle Keith Baverstock de l'OMS, de nombreuses personnes pratiquent la cueillette de champignons et de baies

sauvages ou la chasse, alors que le gibier est l'aliment le plus dangereux.

Il y a bien sûr aussi ceux qui retournent vivre dans le périmètre interdit, pour la plupart des vieilles femmes qui jugent qu'à leur âge, la radioactivité ne peut plus leur faire de mal. Mais un bébé serait également né dans la zone récemment, selon des sources non confirmées. Comme le disait KofiAnnan, la tragédie continue. ■

La première réserve écologique radioactive du monde

Dans les semaines qui ont suivi la catastrophe, les conifères et les mammifères friands de végétaux ont reçu les doses de radiations les plus élevées. Des arbres sont morts, de même que les vaches qui broutaient l'herbe hautement contaminée entourant la centrale. La plupart des souris de la zone interdite ont aussi disparu.

Mais Mona Dreicer, une chercheuse américaine qui a participé à la conférence internationale de Vienne sur l'après-Tchernobyl en 1996, explique que le niveau de radioactivité à la surface du sol a été divisé par 100 dès l'automne 1986 et qu'«en 1989, l'environnement avait commencé à récupérer». Les conifères abîmés produisaient à nouveau des pommes de pin et la population de rongeurs augmentait rapidement.

Aujourd'hui, la région abrite des sangliers, des élans, des cerfs, des renards et environ 200 loups. La liste des animaux qui ne sont pas revenus est assez courte. Il s'agit des pigeons et des rats, qui vivent des déchets produits par l'homme, et des hirondelles, qui auraient succombé à des problèmes génétiques.

Toutefois, la région reste contaminée, notamment ses sols, sa végétation et la couche de feuilles et de branchages qui tapisse ses forêts. La zone d'exclusion tracée autour de Tchernobyl est ainsi devenue la première «réserve radioactive» du monde. Nikolai

Voronetsky, le directeur de la réserve, constate toutefois que très peu de scientifiques s'y aventurent. Ce qui n'a rien d'étonnant lorsqu'on sait que trois des dix botanistes qui y ont travaillé en 1986 sont décédés. Quant à l'équipe de la réserve, elle a montré que les organes internes des loups et de la plupart des animaux sont toujours radioactifs.

La chercheuse de l'Institut de génétique et de cytologie de Minsk, Rosa Goncharova, a pour sa part détecté une augmentation des «anomalies génétiques» chez les rongeurs et les poissons. Mais Mona Dreicer relativise: «On a montré que la fréquence de ces problèmes était similaire dans des régions non contaminées [...], ce qui permet de conclure qu'elles ne sont pas dues aux radiations». Certains scientifiques reconnaissent néanmoins dans ces déclarations une pirouette d'expert international.

Ils rappellent qu'il est très difficile d'établir une stricte corrélation entre les anomalies génétiques et le niveau de contamination globale d'une zone. En effet, comme le souligne Mona Dreicer elle-même, des ruminants broutant dans des zones ayant subi peu de retombées radioactives directes peuvent

être génétiquement atteints, notamment du fait de la migration de substances radioactives par les sols.

Ces substances peuvent s'infiltrer de maintes façons en dehors de la zone contaminée. Début 2000, on redoutait par exemple que les incendies de tourbière qui faisaient rage dans les zones contaminées libèrent des nuages de fumée radioactifs. Mais l'équipe envoyée sur place par l'ambassade américaine n'a semble-t-il rien pu prouver. En revanche, l'eau s'est avérée la principale menace écologique de l'après-Tchernobyl, comme le note un rapport de la Commission européenne. Après les inondations de printemps, les concentrations de substances nocives dans les cours d'eau sont parfois multipliées par quatre.

La zone contaminée a été inondée six fois depuis la catastrophe. A chaque fois, des substances radioactives ont été emportées en aval, en particulier le long du Pripiat, un affluent du Dniepr qui termine sa course dans la mer Noire. Or, neuf millions d'Ukrainiens boivent de l'eau provenant de réservoirs artificiels construits sur le Dniepr; ils sont plus nombreux encore à consommer des produits agricoles cultivés grâce à ses eaux.

Quatorze ans après l'explosion, les substances radioactives continuent de circuler dans les sols et les écosystèmes, s'avérant beaucoup plus mobiles que les scientifiques ne l'avaient d'abord supposé. Jim Smith du Centre for Ecology and Hydrology, un organisme public anglais, a reconnu en mai 2000 que «l'environnement ne se débarrasse pas de la pollution aussi vite que nous l'avions pensé». A certains endroits, a-t-il précisé, le césium «se rediffuse à nouveau dans l'écosystème». Comme si l'héritage de Tchernobyl lançait un nouvel assaut. ■

F.P.



Dans la zone interdite, un homme travaille à la décontamination des sols.

© P. Landmann/Gamma, Paris

Tchernobyl, on ferme... mais le débat reste ouvert

BIÉLORUSSIE: «UNE CATASTROPHE NATIONALE»

PROPOS RECUEILLIS PAR
GALIA ACKERMAN

JOURNALISTE À RFI.

Pour Vassili Nesterenko*, les conséquences de Tchernobyl menacent la survie du peuple biélorusse.

Vous affirmez que le bilan de Tchernobyl est minimisé non seulement par la direction de votre pays, mais aussi par les organisations internationales...

Le Comité scientifique sur les effets des radiations nucléaires de l'ONU (UNSCEAR) s'en remet aux données de l'Agence internationale de l'énergie atomique (AIEA), qui représente le lobby nucléaire. De plus, l'AIEA se réfère à Hiroshima et Nagasaki. Or, au Japon, la réaction thermonucléaire s'est complètement déroulée dans l'atmosphère; le sol n'a pas été contaminé. Après l'incendie de Tchernobyl au contraire, les territoires alentour ont reçu des centaines de tonnes de particules radioactives. A lui seul, le sol de la Biélorussie a absorbé 70% des radionucléides, dont certains, comme le césium 137, restent actifs pendant plus de 30 ans. Du coup, la lente contamination de la population passe à 80% par les produits alimentaires. Depuis la catastrophe, mon institut opère des contrôles systématiques auprès des enfants grâce à des spectromètres spéciaux. Le professeur Youri Bandajevski a été le premier à corréliser l'accumulation des radionucléides dans l'organisme et les maladies des gens. La contamination est responsable de nombreuses pathologies non reconnues par les organisations internationales.

Quelles sont ces pathologies?

En pratiquant des milliers d'autopsies, Youri Bandajevski et son équipe ont montré que le césium 137 s'accumulait dans les tissus musculaires, à commencer

* *Physicien, ancien directeur de l'Institut de l'énergie nucléaire de l'Académie des sciences de Biélorussie, directeur de l'Institut indépendant Belrad.*



Le 26 avril 2000, la foule défile à Minsk pour marquer l'anniversaire de la catastrophe.

par le cœur: 70% des 2000 enfants contrôlés dans la zone très contaminée de Gomel souffrent de pathologies cardiaques. La concentration de césium dans les reins provoque des dysfonctionnements graves dès le bas âge. Le césium accumulé dans les muscles de l'œil déclenche des cataractes: en 1997, à Svetlovici près de Gomel, 25% des 13-15 ans étaient touchés. Pendant la grossesse, le placenta des futures mères stocke le césium qui irradie le fœtus et à la naissance, elles nourrissent le bébé avec du lait contaminé. D'où des pathologies variées, comme le «sida de Tchernobyl», une déficience immunitaire. Enfin, l'alliance des radionucléides et du plomb (utilisé en 1986 pour éteindre l'incendie et retombé dans le sol) a provoqué des retards mentaux et des maladies gastro-intestinales. On va vers une catastrophe nationale.

De quoi votre pays a-t-il le plus besoin?

Deux millions de Biélorusses dont 500 000 enfants vivent dans les zones contaminées. Il faut créer des brigades mobiles pour les contrôler, eux et ce qu'ils mangent. Faute de moyens, mon institut ne le fait que très partiellement, et il est menacé de fermeture pour empêcher la circulation d'informations «dérangeantes» pour le gouvernement. Les enfants contaminés doivent être envoyés dans des régions propres au moins deux fois par an pour un mois, et traités avec des compléments nutritionnels à base

de pectine. Efficaces et très peu chers, ces comprimés sont produits en Ukraine, mais pas chez nous. Il faut créer des centres pour les jeunes mères dans des régions où elles pourront manger «propre» pendant la grossesse et l'allaitement.

Pourquoi votre gouvernement ne lance-t-il pas un cri d'alarme?

La Biélorussie est seule face à une catastrophe dont elle n'est pas responsable. Ni la Russie ni l'Ukraine, où se situe Tchernobyl, ne nous sont venues en aide. Or, notre budget national ne permet qu'une aide minime aux victimes et nos fonctionnaires ont pour devise: «après nous, le déluge». Ils ont mal évalué le problème. Ils ont menti à des dizaines de milliers de Russes venus des «points chauds» de l'ex-URSS pour s'installer dans nos zones contaminées¹. Ils continuent à mentir à leurs propres concitoyens. C'est la politique de l'autruche, alors que seule une aide internationale massive, et un fort soutien logistique du gouvernement, permettrait la survie à long terme de mon peuple. ■

1. *Après l'effondrement de l'Union soviétique, 25 millions de Russes se sont retrouvés en dehors des nouvelles frontières de la Russie, notamment en Asie centrale et dans le Caucase où la guerre a fait et fait toujours rage. Le gouvernement biélorusse les a encouragés à s'installer dans des régions contaminées, en leur octroyant logement, travail et statut de résident.*

L'éducation des nomades victime des préjugés

Sous prétexte d'éduquer les nomades, on cherche à changer leur identité. Ce parti pris explique des résultats souvent décevants.

SAVERIO KRATLI

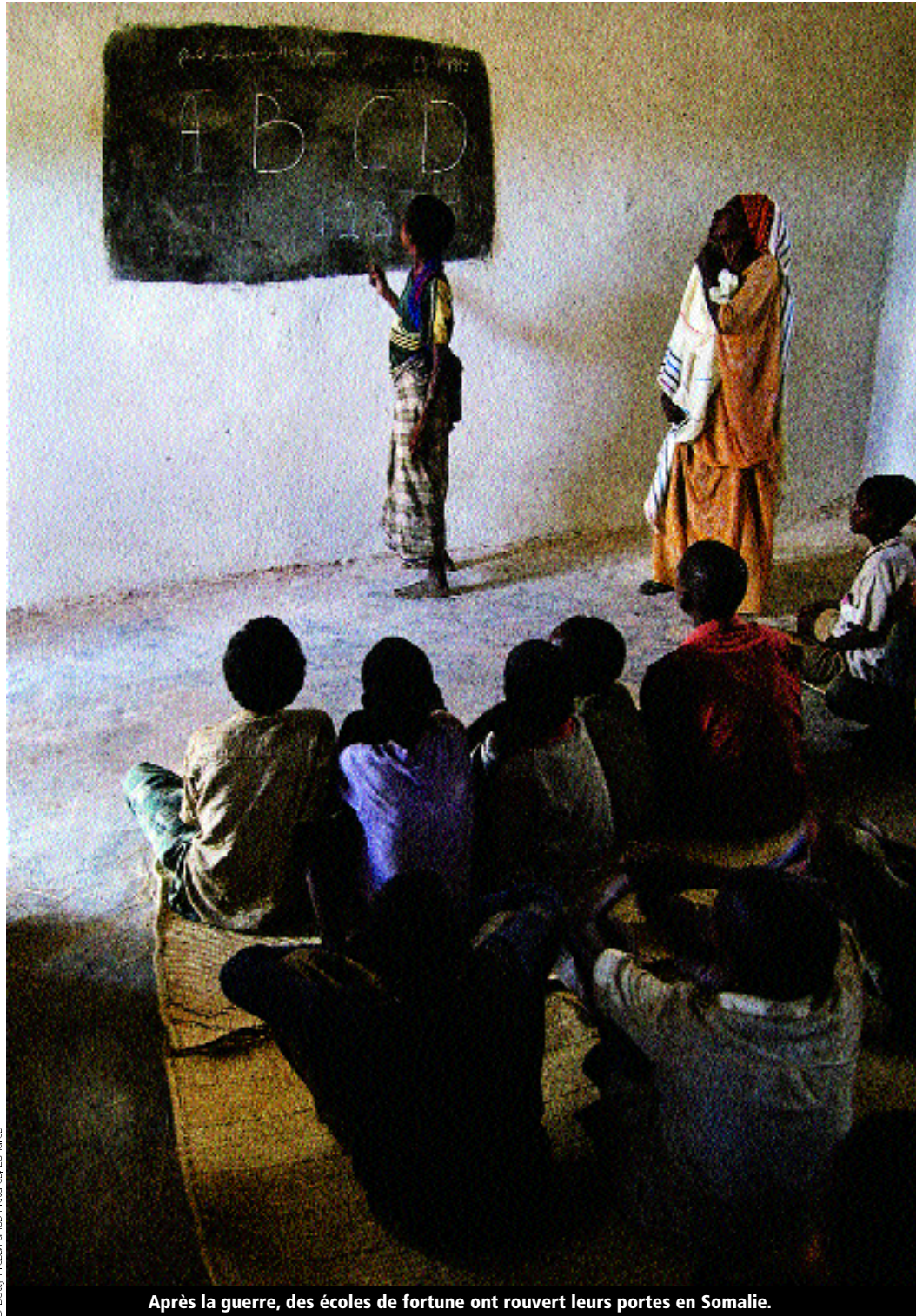
CHERCHEUR À L'INSTITUTE OF DEVELOPMENT STUDIES (INSTITUT D'ÉTUDES POUR LE DÉVELOPPEMENT, ROYAUME-UNI), SPÉCIALISTE DE L'ÉDUCATION DES NOMADES.

La vie est dure en zone aride. Mais les pasteurs ont appris à vivre sur ces terres sans ombre, au sol craquelé, où abreuver les bêtes relève de l'exploit en saison sèche. Ils sont capables de rester plus longtemps que quiconque sans manger ni boire, et ils le savent.

Lorsque les pluies arrivent enfin, si elles arrivent, le pâturage devient gras et le bétail prospère rapidement. Les nomades connaissent leurs bêtes une à une – leur couleur, leur caractère, et même leur «ascendance» sur plusieurs générations. Pour eux, elles ne sont pas seulement belles; ce sont des individus à part entière.

Rendez-vous manqués et malentendu culturel

On oublie trop souvent qu'être «pasteur nomade», c'est être turkana au Kenya rabari en Inde, ou encore qashqa'i en Iran. Cette identité, chacun de ces peuples en est fier. Chacun d'eux aime son mode de vie, si difficile soit-il. Or, le plus souvent, les systèmes éducatifs se donnent pour objectif de modifier leur identité. L'histoire de l'enseignement destiné aux nomades est une succession de rendez-vous manqués entre ces peuples attachés à leur mode d'existence mais désireux de s'adapter aux changements (monétarisation de l'économie, salariat, privatisation des terres) et un ensemble d'acteurs



Après la guerre, des écoles de fortune ont rouvert leurs portes en Somalie.

© Betty Press/Panos Pictures, Londres

(décideurs politiques, responsables de projets, enseignants, fonctionnaires locaux) résolus à les «sauver» d'un mode de vie rétrograde. Le «problème» de l'éducation de masse des nomades et les «solutions» mises en œuvre ont toujours été sous-tendus par ce malentendu culturel.

La Mongolie, pays majoritairement nomade, constitue une exception

Les populations nomades représentent plusieurs dizaines de millions de personnes, vivant essentiellement dans les zones arides d'Afrique, du Moyen-Orient et d'Asie centrale, du Sud et du Sud-Ouest. Certaines de ces populations sont parmi les plus vulnérables. Leur contribution à la production alimentaire nationale est souvent importante. Mais la mobilité, l'isolement et un environnement difficile ont toujours fait obstacle à leur scolarisation régulière. Ainsi, des millions d'enfants de pasteurs restent en dehors du système éducatif.

La Mongolie, pays à population majoritairement nomade, constitue une exception. Depuis 1940, l'enseignement y est obligatoire, de 8 à 18 ans. Il est dispensé à travers un réseau de centaines d'écoles équipées de dortoirs. Dès les débuts de la réforme scolaire, le pays a consacré 15% de son PIB à l'enseignement gratuit. Les enseignants, généralement d'origine nomade, étaient nombreux, hautement motivés et relativement bien payés. Au cours des 20 années suivantes, le taux d'alphabétisation est passé de 2% à 90% et a atteint pratiquement 100% en 1990, au moment de la libéralisation. Ces résultats exceptionnels ne sont pas liés à une quelconque originalité des contenus pédagogiques. Les programmes sont très classiques et les professeurs très directs. Cette réussite s'explique plutôt par l'insertion harmonieuse de l'école dans l'environnement humain, sans choc culturel.

Hormis cet exemple et du fait de la variété des contextes et du peu de données disponibles, il est très difficile de dresser un panorama général de l'éducation en milieu nomade. Mais il est clair que les arrière-pensées politiques ont toujours joué un grand rôle. En Somalie, en 1974, le gouvernement lançait une campagne audacieuse: il fermait pour un an toutes les écoles primaires du pays et envoyait 20 000 élèves et enseignants dans les campagnes pour alphabétiser la population rurale, en grande partie nomade. Les maîtres s'inspiraient de la méthode des écoles coraniques: après avoir tracé des lettres au tableau et les avoir lues à haute voix, ils demandaient

aux élèves de les répéter. En théorie au moins, cette campagne se voulait interactive, comme le soulignait son slogan «Ce que tu sais, enseigne-le; ce que tu ne sais pas, apprends-le». Malgré la sécheresse de 1974, elle allait connaître un succès étonnant: après sept mois seulement, 910 000 élèves sur 1,2 million d'inscrits se présentaient à l'examen final, que 800 000 réussirent.

En Afrique, après les indépendances, l'alphabétisation des nomades s'appuyait sur des motivations plus pragmatiques: les zones arides et le bétail constituaient des ressources «nationales» non négligeables; les éleveurs devaient s'intégrer davantage à l'économie, notamment en augmentant la production. Et l'on comptait sur le système éducatif pour stimuler leur «modernisation». Mais le succès ne fut pas toujours au rendez-vous. Le cas du Kenya est à cet égard instructif. En 1970, Nairobi modifiait l'accord anglo-massaï, qui fermait jusque-là les réserves aux non-Massaïs. Parallèlement, l'Etat y lançait un nouveau programme de scolarisation en créant, en milieu rural, des internats accessibles aux populations pauvres.

Les autorités attribuent leurs échecs aux nomades – réputés passésistes et conservateurs –, au lieu de mettre en cause l'incapacité du système éducatif à s'adapter au mode de vie d'une partie importante de la population nationale

Mais ces écoles furent prises d'assaut par les groupes ethniques sédentaires, ce qui dissuada les Massaïs d'y envoyer leurs enfants. A la fin des années 70, une évaluation du programme qui mettait en évidence le phénomène amena le gouvernement à suspendre son financement. Pour certains analystes, l'erreur venait du fait que l'on avait tenté de promouvoir l'éducation sans avoir promu au préalable l'économie du secteur social visé. Le plan de développement de 1984-1988 s'est donc concentré sur l'accroissement du cheptel et sur l'accès des éleveurs nomades aux marchés et aux banques. Conclusion: les autorités ont retenu de l'expérience que la demande éducative était restée faible du fait du manque de ressources, attribuant implicitement l'échec du premier programme, non pas à ses défauts propres, mais au mode de vie «arriéré» de la population.

En général, l'équation est inversée. Les

autorités attribuent leurs échecs aux nomades – réputés passésistes et conservateurs –, au lieu de mettre en cause l'incapacité du système éducatif à s'adapter au mode de vie d'une partie importante de la population nationale. D'autre part, aucune recherche sérieuse n'a jamais vraiment permis de mesurer l'impact de l'éducation sur les bénéficiaires. Et l'évaluation des programmes repose sur des statistiques locales souvent incomplètes et inexacts.

En profondeur, l'éducation a des effets dont on ne tient pas souvent compte: les normes sociales, les réseaux et les relations d'autorité jouent dans les systèmes nomades un rôle fondamental que la scolarisation remet en cause. Entre les éduqués et les autres, une fracture s'établit. Des études récentes ont montré que les programmes éducatifs, lorsqu'ils visaient aussi à changer les cultures nomades, créaient des conflits entre l'école et la communauté. Si les gouvernements ne cherchent plus à sédentariser les pasteurs, ils n'ont pas renoncé à les «transformer» en éleveurs «modernes», comme au Nigeria, par exemple.

Les écoles informelles sont souvent mieux adaptées

Depuis 10 ans, la tendance à la décentralisation et à la réduction des fonds publics consacrés à l'enseignement a incité de nombreux gouvernements à travailler avec des agences de développement plutôt que lancer des campagnes d'éducation de masse. Les zones de pastoralisme sont l'objet d'une attention particulière en raison de leur taux d'alphabétisation très bas. Divers programmes d'éducation informelle proposent des services adaptés au mode de vie pastoral. Comme on a renoncé à faire une priorité de l'amélioration de la productivité, on se soucie davantage des besoins vitaux, comme l'accès à l'eau ou la gestion des conflits. Au Sénégal, des modules de formation ont été développés dans les langues des populations nomades. Au Kenya, depuis le lancement d'un nouveau programme en 1992, des centres éducatifs informels (au niveau primaire) sont mieux insérés dans les communautés visées. Mais ce genre de solutions ne règle pas l'inadaptation structurelle des dispositifs éducatifs nationaux aux cultures nomades. Le plus souvent, ces projets visent à couler les élèves marginalisés dans le moule du système existant. Et proposent un enseignement au rabais.

Tant que l'éducation informelle restera le parent pauvre de l'éducation, les meilleures initiatives ne pourront que réintégrer les exclus de l'école dans des structures inadéquates. ■

L'éducation des nomades victime des préjugés

L'ÉCOLE, NOUVELLE ARME DES TOUAREGS

YVES BERGERET

ÉCRIVAIN FRANÇAIS ET ENSEIGNANT,
FONDATEUR DE L'ASSOCIATION LANGUE ET ESPACE, SPÉCIALISÉE
DANS LES ÉCHANGES ARTISTIQUES NORD-SUD.

Longtemps défiants vis-à-vis de la scolarisation, les nomades commencent à l'accepter. Mais quel système adopter ? L'école itinérante ou la sédentarisation des élèves ? A chaque Etat sa solution.

Oui, la situation change. Depuis quelques années, dans tous les campements, les parents valorisent l'école. Notre culture nomade est peut-être en train de se transformer», affirme M. Khatta, le représentant des parents d'élèves. La petite école d'Imbassassoutène, au sud de Tombouctou (Mali), accueille des enfants peuls et touaregs. Avec ses six classes, elle couvre les deux cycles, de 6 à 12 ans et de 12 à 18 ans et offre des cours du soir aux adultes.

La réalité d'autres localités tempère cet optimisme. L'école de Djebok par exemple, à 40 kilomètres à l'est de Gao, compte 254 élèves dans ses quatre classes de premier cycle et seulement 25 dans les cinq classes de second cycle. Mohamed ag Hamadida, son directeur, déplore une «évaporation» annuelle de 15% des effectifs, due, explique-t-il, aux conditions de vie: certains campements sont éloignés de l'école et la tradition veut que l'élevage des troupeaux, plus noble, ait la préséance sur la fréquentation de ce qu'on appelle ici «l'école française».

L'enseignement est dispensé en pédagogie dite «convergente», qui fait place dans les premières années aux langues maternelles. La première année, 75% de l'enseignement est dispensé en tamazight, la langue maternelle des Touaregs. La place du français, langue officielle du Mali, s'accroît pour devenir la seule langue d'enseignement à partir de la sixième année.

La scolarisation «moderne» remonte à la colonisation française. Cette innovation fut alors mal acceptée. Au lieu d'envoyer

leurs fils à l'école, les chefs touaregs les remplacèrent par d'autres enfants pris dans les familles vassales. Après les indépendances, la défiance s'est maintenue à l'égard d'une institution éloignée de la tradition, qui risquait de favoriser la sédentarisation. Mais les événements récents ont tout bouleversé. Les grandes sécheresses, en 1973 et 1984, puis les rébellions armées du début des années 90 et la répression, ont provoqué des exodes successifs. Après les accords de paix (dont les premiers furent signés en 1992 au Mali et en 1995 au Niger), les populations déplacées sont revenues avec l'aide du

de Gao, animait un séminaire réunissant pédagogues et administrateurs du Burkina Faso, de Mauritanie, du Niger, du Tchad et du Mali. Les politiques suivies sont très diverses. Le Tchad maintient des «écoles nomades» dont les enseignants se déplacent avec les grands campements. Le Niger préfère une semi-sédentarisation: les enfants, scolarisés pendant six mois, passent le reste de l'année dans les pâturages. Le Mali favorise l'implantation de «sites», avec forage pour l'eau et bâtiment scolaire, autour desquels les éleveurs nomadisent.

Selon Emmanuel Sagara, «le taux de



© Yves Bergeret, Paris, 2000

Mohamed ag Hamadida apprend la langue des Touaregs à un enfant de Djebok, dans le nord du Mali.

Haut-Commissariat pour les réfugiés, mais pas avant 1996.

Beaucoup de parents ont alors adopté une attitude plus ouverte. Ils avaient constaté que la scolarisation aidait à trouver du travail (en dehors de l'élevage nomade), et qu'elle s'était révélée utile lors des négociations de paix, puis pour permettre l'insertion des Touaregs dans l'administration. De nombreuses organisations s'y sont impliquées, comme la Banque mondiale, les coopérations française et néerlandaise, l'US Aid, l'OPEP (Organisation des pays exportateurs de pétrole) ou la Banque islamique de développement. De leur côté, les États se préoccupent de la question. En janvier 2000, Emmanuel Sagara, directeur régional de l'enseignement de base pour la région

scolarisation, entre 6 et 12 ans, est de 36% dans la région de Gao». Les filles représentent 18% des élèves. Mais il n'existe pas de données particulières sur les nomades, la langue et l'origine culturelle n'étant pas spécifiées dans les enquêtes. Souleymane ag Mehdi, responsable de l'ONG Têlouët pour le développement économique du Nord du Mali, note lui aussi un changement lié, selon lui, à la réflexion menée par la population à la suite de la rébellion. Réalisant le risque d'acculturation des jeunes Touaregs scolarisés, il souligne que c'est aux plus conscients de développer la culture touareg, dont les institutions – maisons d'édition, journaux, centres de recherche ou de documentation, musées, etc. – n'existent pas encore. ■

LES CINÉMAS crèvent

Sommaire

1/ D'Ouest en Est

- 20 L'Asie tête d'affiche
Alain Jalladeau
- 22 Le cinéma occidental à bout
de souffle ?
Joan Dupont
- 24 Le cinéma en chiffres

2 / Les nouvelles vagues

- 26 Le cinéma iranien emporte
la révolution
Mamad Haghighat
- 28 Japon: jeunes réalisateurs
en toute indépendance
Brice Pedroletti
- 31 Corée du Sud: la liberté ou l'amour!
I Myung-hee
- 33 Le casse-tête chinois
Jacob Wong
- 34 Kazakhstan: une aventure éphémère
Cloé Drieu
- 34 Le cinéma argentin en chantier
David Oubiña
- 36 Brésil: une renaissance menacée
Pedro Butcher
- 37 La création en exil
Propos recueillis par Sophie Boukhari
- 39 «La technique n'est jamais l'ennemie
de l'artiste»
Yousri Nasrallah

L'année 2000 est particulièrement faste pour les cinémas d'Orient. Qu'ils viennent d'Iran, du Japon, de Corée du Sud ou de Chine, ils accumulent honneurs et récompenses dans les festivals les plus prestigieux, Cannes, Venise, Locarno (pp. 20-21). Un succès que ne rencontre plus le cinéma occidental, dominé par la loi du divertissement (pp. 22-23).

Chacune de ces nouvelles vagues, souvent inspirées du néoréalisme, a sa trajectoire propre. Paradoxalement, le cinéma iranien a obtenu droit de cité depuis la révolution de 1979, mais il lui échappe aujourd'hui (pp. 26-28). Au Japon, avec peu de moyens et libérés des grands studios à l'agonie, les nouveaux réalisateurs montrent souvent une jeunesse en équilibre au bord de l'abîme (pp. 28-30). L'explosion d'un jeune cinéma en Corée du Sud a été favorisée par l'instauration de la démocratie à la fin des années 80 et par une bataille incessante contre l'hégémonie hollywoodienne (pp. 31-32). En Chine, la «sixième génération» de cinéastes, prise entre la censure et l'indifférence du public national, trouve soutien et reconnaissance à l'étranger (pp. 33-34).

Aux antipodes, quelques réalisateurs sud-américains s'inscrivent dans cette dynamique. Le septième art argentin, qui descend dans la rue pour filmer le réel, est l'un des plus prometteurs (pp. 34-36). Des cinéastes en exil rejoignent aussi ce grand mouvement (pp. 37-38). Et les nouvelles technologies (p. 39), ne vont-elles pas permettre à ces nouvelles vagues de s'étendre?

Dossier conçu et coordonné par Sophie Boukhari et James Burnet, respectivement journaliste et rédacteur en chef au Courrier de l'UNESCO.



MAS D'ORIENT l'écran

L I B R E O P I N I O N

TOUT CE QUE NOUS PARTAGEONS

MARTIN REJTMAN EST UN CINÉASTE ARGENTIN

Quand on est cinéaste et qu'on a la chance que l'un de ses films soit primé à un festival, on peut accompagner l'œuvre élue à travers le monde. C'est une occasion exceptionnelle de se faire connaître – une nécessité pour nous qui appartenons à des systèmes de production excentrés – mais c'est aussi le moyen de se rendre compte que l'on n'est pas seul dans sa solitude.

J'ai vécu cette expérience de cinéaste pèlerin. A Berlin, Nantes, Rotterdam ou Sundance, aux Etats-Unis, en rencontrant mes alter ego de Taiwan, de Corée, du Japon ou d'Iran, j'ai vérifié qu'il existe un vigoureux courant de rénovation du cinéma. Avant tout, il vient d'Asie, mais il coïncide aussi avec le réveil latino-américain. Tous ces films diffèrent. Pourtant, malgré l'absence de cohérence esthétique ou thématique, tous participent d'une même volonté de se mesurer avec la réalité et tous ont été tournés avec des moyens limités.

J'ai réalisé l'un de mes films, *Rapado*, avec l'argent que m'avait octroyé le Festival de Rotterdam pour écrire un synopsis. Une somme juste suffisante, en Europe, pour financer le premier jet d'un scénario permet à un cinéaste indépendant argentin de produire un long métrage. Disposer de peu d'argent n'est pas une fin en soi mais oblige à garder l'esprit affûté et à trouver des solutions narratives adaptées. Nous puisons dans le vivier des écoles de cinéma

pour recruter des artistes et des techniciens débutants, en leur offrant un accès à la profession. Au Japon, les indépendants font de même.

On dénombre aujourd'hui plus de 15 écoles de cinéma à Buenos Aires. Cette prolifération traduit la vitalité du septième art, le désir largement partagé de s'exprimer par ce biais. Ailleurs, en Occident, le cinéma a-t-il perdu de son intérêt? Il compte encore de grands créateurs, mais comment un réalisateur américain ou européen ne se sentirait-il pas bridé par des schémas éculés et étouffé par la surconsommation d'images, liée à l'omniprésence de la télévision?

En Iran, il est encore possible d'avoir un regard innocent, de filmer son sujet comme s'il n'avait jamais encore été porté à l'écran. Le cinéma iranien a la candeur des «premières fois», il en tire sa force. A Taiwan, les conditions sont tout autres, mais là aussi, les cinéastes ont su retrouver l'innocence en interrogeant le passé d'une société qui doute d'elle-même, en cultivant l'étonnement que suscite l'étrangeté même de la vie. Le Japon est encore différent, ses jeunes réalisateurs héritent d'une longue tradition, mais ils sont confrontés à la multiplication des chaînes de télévision, à l'omniprésence des jeux vidéos. L'expansion sans précédent de l'univers audiovisuel ne laisse aucune place à l'innocence, elle force au détour-

nement des codes, à leur utilisation malicieuse, intelligente. Dans les films japonais, comme dans ceux de Hong-Kong, les metteurs en scène jouent avec les clichés de la publicité, de la vidéo, ou du film de genre et les utilisent pour raconter d'autres histoires, susciter de nouvelles émotions.

L'éclosion de ces «nouvelles vagues» est sans doute liée à la réduction – et dans certains cas, à la suppression – des aides d'Etat au cinéma. Hormis les Etats-Unis, où l'industrie bénéficie d'un large marché intérieur captif, la majorité des autres pays soutenaient la production nationale. Aujourd'hui, les systèmes de subventions arrivent à épuisement et là où ils fonctionnent encore, l'argent va toujours aux mêmes. Faisons un rêve: et si les Etats favorisaient cette éclosion sauvage que l'on constate sous diverses latitudes?

Leur retrait et l'émergence des «nouvelles vagues» pourraient concourir à un autre phénomène: l'apparition de formes inédites de production – à l'initiative d'individus ou d'institutions – sans ancrage national. La plate-forme de cette autre version de la mondialisation tient en quelques mots: elle réunirait, autour de projets concrets et de nécessités ponctuelles, des gens partageant l'amour du cinéma et déterminés à voir, sur les écrans, d'autres images que celles qui sont diffusées par les grands circuits, jusqu'à l'indigestion. ■

1. D'OUEST E

l'Asie tête d'affiche

Les cinématographies asiatiques et iranienne surprennent, émerveillent. Leur vitalité assure la pérennité d'un cinéma de qualité et la résistance à l'hégémonie américaine.

ALAIN JALLADEAU

DÉLÉGUÉ DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE À NANTES,
FONDATEUR ET DIRECTEUR DU FESTIVAL DES 3 CONTINENTS.

Oui, le cinéma garde une étonnante vitalité! Aujourd'hui encore, des créateurs nous étonnent et nous enthousiasment. Dans ce mouvement, l'Asie occupe une place prééminente. La qualité des films qui nous viennent de cette immense région est en progrès constant. De nouveaux talents s'imposent face aux réalisateurs américains et européens.

L'édition 2000 du Festival de Cannes a souligné cette vitalité extraordinaire. L'Iranienne Samira Makhmalbaf avec les instituteurs errants de *Tableau noir* a évincé des films sophistiqués, comme l'ironique *O Brother where art thou?* des frères Coen. Et si le très nordique *Dancer in the Dark* du Danois Lars von Trier a remporté la Palme d'or, le Chinois Jiang Wen a raflé le Grand Prix, Tony Leung, de Hong-Kong, le prix d'interprétation masculine et le Taiwanais Edward Yang celui de la mise en scène. Cet été, le festival de Locarno a confirmé cette tendance en décernant son Léopard

d'or à *Baba* de Wang Shuo (Chine) et un Léopard d'argent à *Little Cheung* de Fruit Chan (Hong-Kong). A son tour, en septembre, la programmation de la Mostra de Venise a accordé une place de choix aux films venus d'Orient.

L'émergence de nouvelles cinématographies n'est pas un phénomène nouveau. Au début des années 60, la «Nouvelle Vague» française avait fourni la formule algébrique du phénomène. Puis en Pologne (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski...), en Tchécoslovaquie (Milos Forman, Ivan Passer...), au Japon (Nagisa Oshima, Shohei Imamura...), au Brésil (Glauber Rocha, Ruy Guerra...) par exemple, les décennies suivantes ont été riches d'insurrections créatrices.

La reconnaissance des critiques internationaux

Sous toutes les latitudes et à toutes les époques, y compris la nôtre, ces nouvelles vagues – puisque ce terme a été généralisé et mondialisé – présentent des points communs. Elles reflètent une certaine contestation menée par des artistes qui, rompant avec le passé, demandent une plus grande liberté d'expression pour échapper au carcan de l'industrie ou de la tradition. Quelques fortes personnalités entraînent d'autres; un mouvement prend forme et s'affirme.

Mais aujourd'hui, une donnée a changé: l'industrie américaine a confirmé sa position hégémonique et s'est approprié la quasi-totalité des salles de cinéma un peu partout sur la planète. Sa puissance commerciale reste inégalée même si la créativité du cinéma américain s'est singulièrement érodée au fur et à mesure qu'il conquerrait le monde. On serait désormais bien en peine de trouver l'équivalent d'un

Le réalisateur chinois
Jiang Wen recevant le
Grand Prix du festival de
Cannes 2000.

N EST

John Cassavetes, dont l'emblématique *Shadows* (1960) a nourri toute une génération de cinéastes.

Face au rouleau compresseur américain, comment les nouvelles vagues actuelles s'imposent-elles à travers le monde? Elles bénéficient d'abord de la reconnaissance des critiques internationaux, qui ont toujours été à l'avant-garde pour faire des découvertes. Historiquement, on se souvient du rôle prépondérant joué par les Français Henri Langlois, André Bazin ou Jean-Luc Godard, ainsi que toute l'équipe de «Jeunes Turcs» des célèbres *Cahiers du Cinéma*, dans la reconnaissance de nombreux cinéastes américains, japonais, indiens, soviétiques, scandinaves, etc.

Fraîcheur et simplicité: les clés du succès iranien

Les festivals (Cannes, Venise, Berlin, Londres, Nantes...), en cherchant de nouveaux talents pour étoffer leur programmation, ont aussi beaucoup fait pour imposer des artistes importants. Bien sûr, ce ne sont ni les critiques, ni les festivals qui créent de nouvelles cinématographies mais c'est grâce à eux qu'elles émergent, permettant aux artistes de continuer à réaliser des films, et parfois de s'attirer l'attention et le soutien des autorités de leur pays.

L'exemple taiwanais illustre bien le processus. En primant en 1984 et 1985 deux films de Hou Hsiao-hsien, le Festival des 3 continents a révélé un cinéaste qui allait faire l'unanimité de la critique internationale. Les responsables taiwanais décidèrent alors de soutenir les réalisateurs les plus prometteurs. Très vite, hélas, cette politique a été abandonnée. Grâce à leur renommée, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ou Tsai Ming-liang trouvent toujours des financements en dehors de Taiwan. Mais pour les jeunes, la situation est beaucoup plus dure.

Bien que l'hégémonie des Etats-Unis fassent des ravages dans certains pays d'Asie (en Indonésie par exemple, les sociétés américaines ont pris le contrôle de 99% de la distribution et étouffé la création), ce continent présente une situation contrastée mais globalement très réjouissante.

Le plus bel exemple de vitalité cinématographique nous vient d'Iran. Les films iraniens nous surprennent, nous émerveillent, nous révèlent plus d'humanité que n'importe quel film américain. Fraîcheur et simplicité sont les clés de leur succès. Ce cinéma existait bien avant l'arrivée au pouvoir des religieux en 1979. Dans les années 70, Abbas Kiarostami réalisait déjà les formidables films *Le Passager* (1974) et *Le Rapport* (1977).

Mais il a fallu attendre l'édition 1988 du Festival des 3 continents pour découvrir, hors de son pays, un film de ce cinéaste devenu célèbre, avec *Où est la maison de mon ami?* Le nouveau régime n'avait jamais rien fait pour exporter son cinéma et peu de festivals pouvaient montrer le travail des réalisateurs iraniens. De nombreuses années se sont écoulées

avant que l'on saisisse les ressorts qui leur permettent, malgré la censure, de trouver une écriture personnelle, originale et forte.

Ailleurs en Asie, un autre pays se détache du lot: le Japon. Ce dernier a toujours fait preuve d'une constance exemplaire en matière de création. Calqué, au début, sur le modèle hollywoodien avec le développement de grands studios, le cinéma japonais n'a, à mon avis, jamais obtenu la reconnaissance qu'il méritait à sa grande époque. Dans les années 50, il produisait environ 650 films par an, soit plus que les Etats-Unis. Et il pouvait compter sur de très grands auteurs (Kenji Misoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Akira Kurosawa), dont la consécration a parfois été tardive.

Avec le déclin des studios et la disparition de ces réalisateurs, une autre génération s'est imposée (Nagisa Oshima, Shohei Imamura...). Elle a manifesté une plus grande liberté d'expression en traitant des sujets plus sociaux, plus violents. Aujourd'hui de nouveau, le Japon connaît une nouvelle vague de cinéastes très intéressants: Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama, Shinya Tsukamoto, etc.

Les nouvelles cinématographies – et il en existe encore bien d'autres que celles évoquées ici, comme en Corée ou en Argentine – assurent la pérennité du septième art. Les critiques et les festivals ne les inventent pas; ils leur permettent de rencontrer un public prêt à soutenir un cinéma de qualité. Aussi longtemps que ce public existera, il sera permis de rester optimiste. ■

Le cinéma, bien sûr, est le plus international des arts. Eisenstein, cinéaste soviétique (1898-1948)

LE FESTIVAL DES 3 CONTINENTS

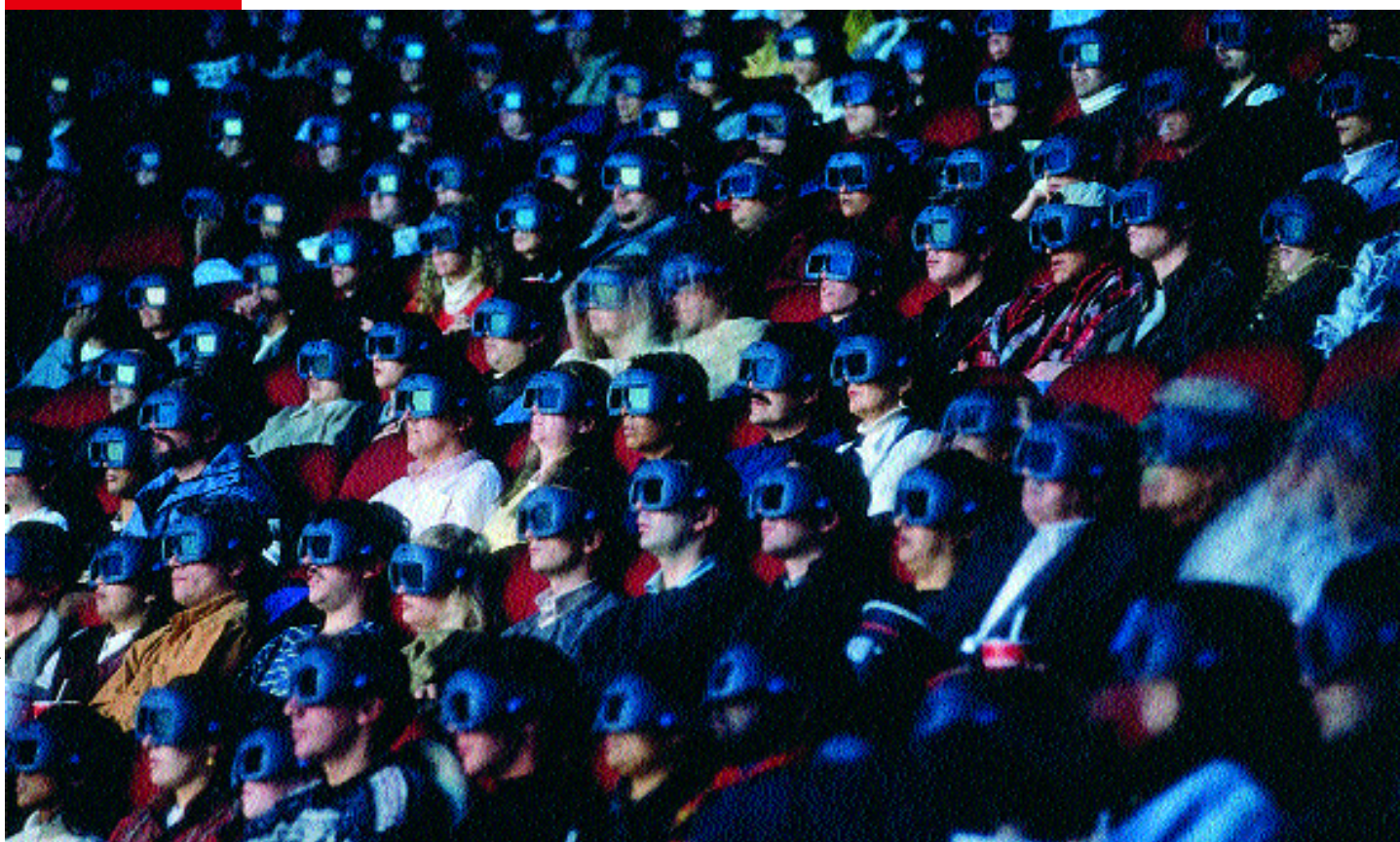
Créé en 1979 à Nantes (ouest de la France) par deux frères, Philippe et Alain Jalladeau, animés d'une passion du cinéma et des voyages, le Festival des 3 continents, premier festival au monde consacré aux cinématographies d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine a déjà présenté plus de 1 000 films. Œuvres de fiction en première exclusivité, rétrospective d'un cinéaste, hommage à un acteur ou à une actrice, présentation du cinéma d'un pays ou d'une entité culturelle, le festival multiplie les regards sur ces cinématographies. Il aura lieu cette année du 21 au 28 novembre.

La sélection se donne pour règle de refléter les réalités sociales, historiques et culturelles de ces trois continents. Le festival s'est toujours inscrit dans les perspectives d'une autre expression cinématographique. Il a découvert les premiers films d'artistes reconnus, par la suite, comme de véritables auteurs empreints d'une culture forte: le Malien Souleymane Cissé, le Chinois Chen Kaige, l'Iranien Abbas Kiarostami, les Taiwanais Hou Hsiao-hsien et Tsai Ming-liang, le Kazakh Darejan Omirbaev. Le festival de Nantes a également aidé à la reconnaissance des Indiens Satyajit Ray, Ritwick Ghatak et Guru Dutt... n

POUR EN SAVOIR PLUS:

www.3continents.com - www.cinema.diplomatie.fr

1. D'OUEST EN EST



© Gifford Benali/Camma/Liabson, Paris

Le cinéma en trois dimensions: la nouvelle génération est submergée par les images et il lui faut des sensations.

Le cinéma occidental à bout de souffle?

En Occident, dans tous les domaines, l'économie impose sa loi. Le cinéma n'y échappe pas. Soumis à la rentabilité, façonné par le modèle télévisuel, il ne veut plus que divertir. Et il ennuie.

JOAN DUPONT

JOURNALISTE ET CRITIQUE DE
CINÉMA AMÉRICAINE BASÉE À
PARIS.

Toute l'Europe des cinéphiles connaît Paulo Branco. Ce producteur portugais travaille avec Manoel de Oliveira, Raul Ruiz ou Chantal Ackerman, des auteurs exigeants, dont les efforts conjugués aident à maintenir un cinéma indépendant. Pourtant, Paulo Branco porte un regard critique sur l'ensemble de la production américaine et européenne. «*Le cinéma occidental s'est installé dans un certain confort, dit-il. Au contraire, les réalisateurs de Chine continentale, de Taiwan ou de Hong-Kong, comme ceux de Corée, doivent se battre et faire preuve d'imagination. Cela donne à leurs films un caractère incisif et audacieux.*»

Première clé d'explication: en Occident, l'absence de toute perspective, autre que la prospérité économique, aggrave le marasme de la création. À l'inverse, les bouleversements politiques, économiques et sociaux que connaît aujourd'hui l'Asie et

les tensions qui en résultent, contribuent à l'effervescence de son cinéma. «*Raconter des histoires, c'est une façon de penser les changements, affirme Piers Handling, directeur du Festival de Toronto. Rappelons-nous ce qui s'est passé en Russie après 1917, en Allemagne au lendemain de la Première Guerre mondiale, en Italie pendant la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, à Cuba après 1959 ou en France à la suite de la décolonisation, à partir de la fin des années 50: tous ces pays ont vu naître un cinéma très vigoureux. Cette énergie tend à se perdre quand tout va bien. L'âge d'or de Hollywood, dans les années 30 et 40, fut dû en grande partie à un afflux de talents venus d'Europe, qui fuyaient le communisme ou le fascisme.*»

Le critique new-yorkais Dave Kehr, membre du comité de sélection du New York Film Festival, organisé par le Lincoln Center, partage un point de

vue similaire. Selon lui, la vitalité du cinéma asiatique s'explique par la résistance que ces pays opposent à la dérision post-moderne et au second degré: «*Ils prennent au sérieux les histoires qu'ils racontent et les genres qu'ils explorent alors que l'Occident ne croit plus aux vieilles formules mais ne réussit pas à en proposer d'autres.*»

Cette année, le Festival de Cannes a décerné sa Palme d'or à *Dancer in the Dark*, du Danois Lars Von Trier, mais il a aussi récompensé trois films chinois et *Le Tableau noir*, de l'Iranienne Samira Makhmalbaf. Pourtant, Gilles Jacob, le président du festival, émet un jugement moins négatif sur l'état du cinéma occidental. «*Le cinéma français est en plein essor. Mais comment ne pas distinguer la production iranienne, si poétique et inattendue? Les films venus du continent asiatique reçoivent enfin une consécration officielle. Mais il y a déjà plusieurs années que le mouvement a commencé. Abbas Kiarostami, par exemple, a près de 60 ans.*»

Besoin de sang neuf

Après avoir méconnu les cinématographies venues d'Orient, l'Occident est aujourd'hui prêt à les recevoir. «*Longtemps, nous avons eu la prétention de nous passer de tout ce qui n'était pas américain, européen et, exceptionnellement, japonais, affirme Marco Muller, qui vient de quitter la direction du Festival de Locarno et qui a coproduit *Le Tableau noir* de Samira Makhmalbaf et *Seventeen Years* de Zhang Yuan. Nous avons tous une dette à l'égard du cinéma américain, le premier langage que nous ayons connu. Maintenant, nous découvrons les cinématographies d'autres continents. Les festivals de Cannes et de Toronto ont établi leur crédibilité. Ces films racontent des histoires, mais il y a autre chose: un univers différent a pris forme ces 20 dernières années. La réalité occidentale avait désespérément besoin de sang neuf. Cet apport est venu du reste du monde, de réalisateurs exclus par les milieux du cinéma.*»

Aux Etats-Unis, l'économie du cinéma et la toute-puissance des studios ont contribué à uniformiser la production. «*En Europe, nous sommes tous indépendants, dit Paulo Branco. Aux Etats-Unis, même Martin Scorsese, qui a commencé comme indépendant, a été récupéré par le système, même s'il sait en jouer.*»

A New York, dans le quartier de Spanish Harlem, sur le tournage de *The Shade*, de Raphaël Nadjari, la productrice française Francesca Feder a découvert qu'il n'existait pas, à proprement parler, d'auteurs aux Etats-Unis: «*Certes, des centaines de films d'élèves sont présentés par Sundance, le festival du cinéma indépendant. Mais cette institution fonctionne comme une véritable machine à vendre: tous les films qui y sont présentés ressemblent à ceux des majors, en moins riches. Miramax en achète un ou deux et le réalisateur novice intègre un grand studio.*»

Annette Insdorf, responsable des études de cinéma à la Columbia University, conteste ce point de vue. Elle souligne qu'en dépit de l'engouement actuel pour la production asiatique, les réalisateurs américains indépendants prospèrent tandis que nombre de pays – comme la Pologne, la Hongrie, le

Bésil, l'Italie ou l'Allemagne –, qui dominaient autrefois les festivals, se sont faits très discrets. «*On produit beaucoup de films indépendants aux Etats-Unis, en partie grâce à la vidéo numérique et à de nouveaux relais comme Showtime on TV. C'est l'une des raisons qui expliquent que les films étrangers ont de plus en plus de mal à percer sur le marché américain.*»

Le producteur parisien Jacques Bidou (il a travaillé avec l'Haïtien Raoul Peck pour *Lumumba* et avec le Cambodgien Rithy Panh pour *Un Soir après la guerre*) confirme: «*Par leur seul nombre, les films américains qui envahissent les chaînes de télévision et les cinémas européens empêchent la distribution d'œuvres d'autres pays. Le problème, ce n'est pas la création, mais la distribution. Les choses bougent en Chine, à Taiwan, au Japon et en Corée, ajoutez-il, des pays où les films nationaux ont un public. Mais ils ont besoin d'être distribués en dehors de chez eux. Or, en général, les distributeurs ne prennent pas de risque tandis que les télévisions n'achètent pas de films en langues étrangères.*»

Poids lourd de la production, la télévision a rogné les ailes à la création. Elle dicte sa loi au cinéma et impose même le casting.

Piers Handling, le directeur du Festival de Toronto, considère que la production occidentale se préoccupe désormais avant tout de rentabilité et de divertissement. Pis, la télévision a façonné le public à son image: «*La nouvelle génération est submergée par les images; c'est un phénomène sans précédent dans l'histoire. Du coup, pour les jeunes, une expérience visuelle forte n'est toujours qu'une pâle imitation de la vie. Cette génération ne s'intéresse pas aux histoires intimes, aux vraies personnes. Il lui faut des sensations.*» Selon Piers Handling, les nouvelles tendances du cinéma mondial dont s'occupe le Festival de Toronto proviennent de pays «*qui ne sont pas encore saturés par les médias et qui conservent une tradition littéraire ou orale.*» Il cite notamment l'Iran et la Chine qui, dit-il, «*donnent les meilleurs films.*»

Malgré l'éternel problème du financement, Gilles Jacob n'a pas abdiqué tout espoir de voir fleurir un cinéma exigeant. «*De façon générale, le cinéma est toujours dans le rouge, résume-t-il. Il faut injecter de l'argent frais dans le circuit. Nous avons besoin de gens nouveaux comme Francis Bouygues, qui a lancé *Ciby 2000.*» Ces dernières années, cette société de production française a coproduit des films de David Lynch, Quentin Tarantino et Pedro Almodovar. Et d'autres producteurs français ont, eux aussi, adopté une démarche internationale: Humbert Balsan produit les Egyptiens Youssef Chahine et Yousri Nasrallah tout comme Sandrine Veysset; Marin Karmitz travaille avec Jonathan Nossiter, réalisateur américain indépendant, comme avec l'Autrichien Michael Haneke; Michel Propper collabore avec l'Israélien Amos Gitai et avec Peter Brook. Fort de quelques succès notables, le cinéma aussi s'essaye à une autre mondialisation. ■*

La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde. Jean-Luc Godard, cinéaste français (1930-)

Un géant et un

A l'échelle mondiale, le marché du cinéma est en chute libre, avec une fréquentation des salles divisée par près de cinq pendant les dix dernières années. Exception notable: le cinéma américain progresse aux Etats-Unis et dans le monde.

LA PRODUCTION

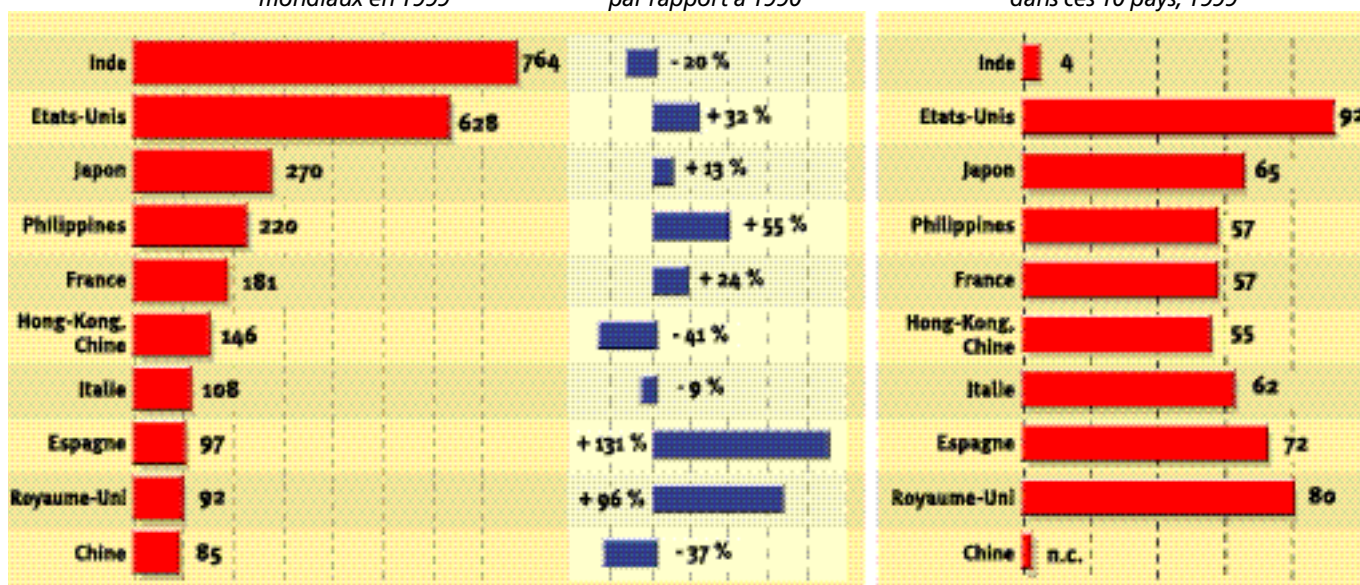
Le classement des 10 premiers producteurs mondiaux montre que l'Inde et les Etats-Unis sont désormais au coude à coude. Cependant, avec 706 longs métrages produits en 1999, l'Union européenne figure dans le

trio de tête, mais n'a conquis que 3 % de parts du marché américain. Enfin, les films américains occupent plus de la moitié du marché dans neuf des dix plus grands pays /territoires producteurs du monde.

Les 10 premiers producteurs mondiaux en 1999

Évolution en % par rapport à 1990

Parts de marché du cinéma américain dans ces 10 pays, 1999

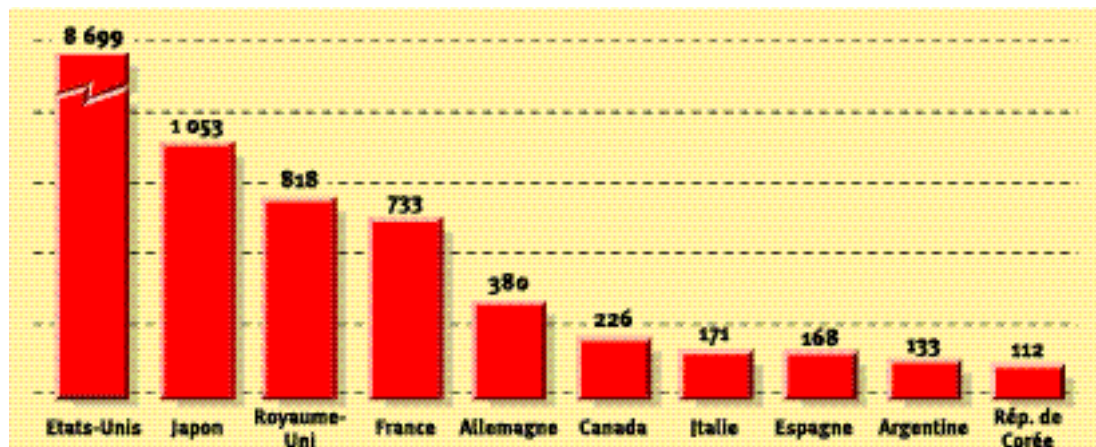


Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com)

LES INVESTISSEMENTS

Les Etats-Unis à eux seuls investissent plus dans le cinéma que l'ensemble des pays pour lesquels des statistiques sont disponibles.

L'Union européenne, avec un investissement total de 2 559 millions de dollars en 1999, arrive en deuxième position.



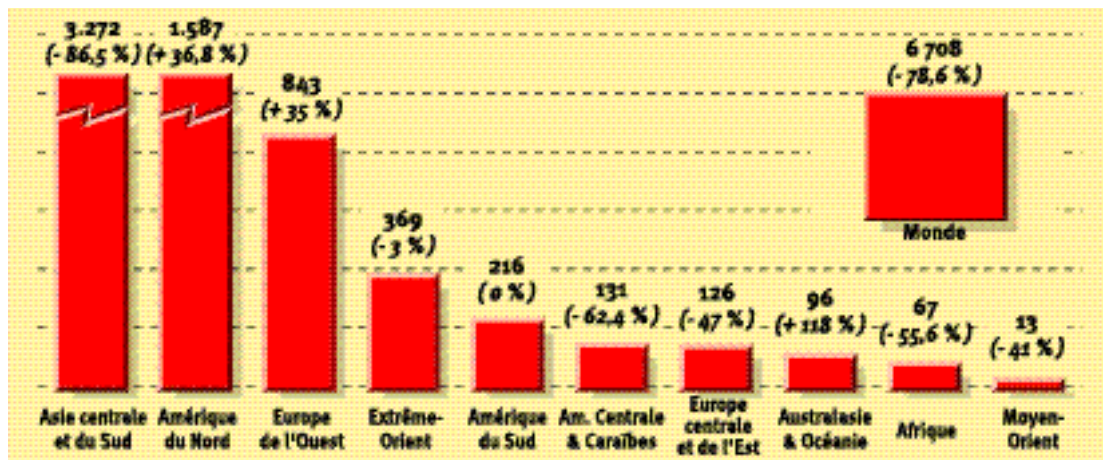
Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com)

recul général

LA FRÉQUENTATION

La fréquentation suit la même évolution que celle du nombre de salles, présentée ci-dessous. L'Amérique du Nord et la zone Australie/Nouvelle-Zélande/Iles du Pacifique sont les seules à connaître une croissance. De 1988 à 1998, le nombre annuel de spectateurs a été divisé

par plus de sept en Asie centrale et du Sud et par plus de 33 en Europe centrale et orientale. Cette chute s'explique surtout par l'effondrement de l'industrie publique du cinéma (Europe centrale et orientale ainsi que Chine) et l'explosion de la vidéo-piraterie (Asie).



Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com); Institut de statistique de l'Unesco.

LES SALLES

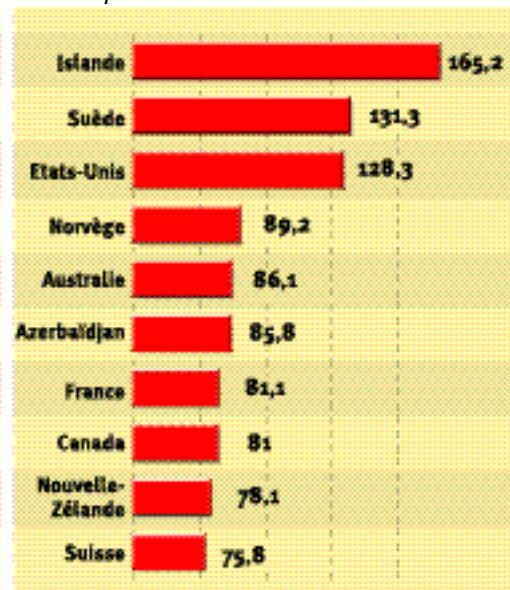
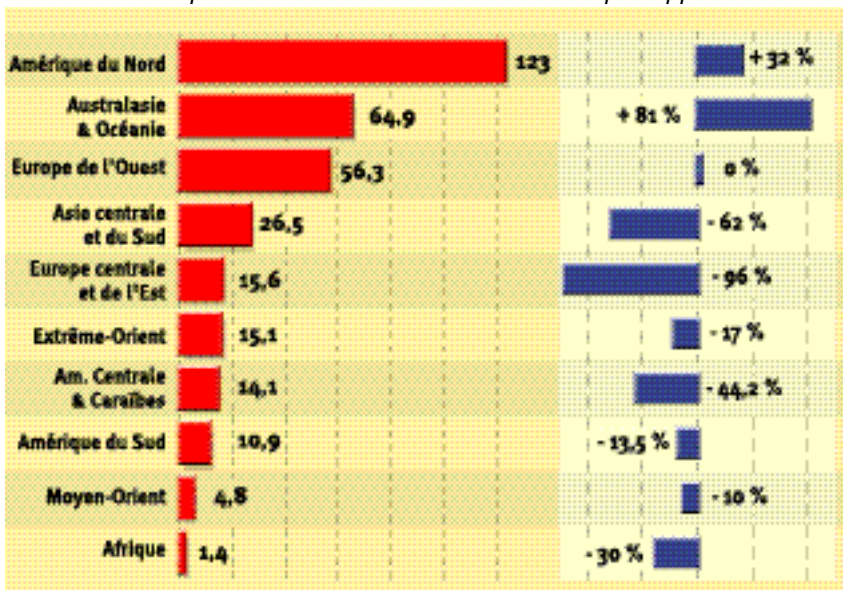
En Amérique du Nord et dans la zone Australie/Nouvelle-Zélande/Iles du Pacifique, le nombre de salles de cinéma par million d'habitants augmente.

En revanche, il chute en Asie centrale et du Sud (la région la plus peuplée du monde) ainsi qu'en Amérique centrale/Caraïbes, et s'effondre en Europe centrale et orientale. Il est stable ailleurs.

Nombre de salles de cinéma par régions par million d'habitants en 1998

Évolution en % par rapport à 1988

Nombre de salles de cinéma par pays par million d'habitants en 1998



Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com)

2. LES NOUVEL



Le réalisateur Mohsen Makhmalbaf avec sa fille cadette. Selon cet ancien partisan du régime islamique, le cinéma a changé sa vision du monde.

Le cinéma iranien emporte la révolution

La République islamique a donné droit de cité au cinéma à des fins de propagande. Mais en imposant sa propre vision, une génération de réalisateurs offre une autre image de l'Iran.

MAMAD HAGHIGHAT

CRITIQUE IRANIEN, AUTEUR DE HISTOIRE DU CINÉMA IRANIEN, EN COLLABORATION AVEC FRÉDÉRIC SABOURAUD (ED. CENTRE GEORGE POMPIDOU, 1999).

En Iran, le cinéma a conquis sa légitimité, aux yeux des croyants, avec la révolution de février 1979. Jusqu'à ce bouleversement politique, conséquence du mécontentement populaire contre le régime du chah et qui a abouti à une «république islamique» sous l'égide de l'ayatollah Ruchollah Khomeyni, le septième art était maudit par le clergé.

Le cinéma est apparu en Iran au début du ^{xx}e siècle. Dès l'ouverture des premières salles, à Téhéran en 1904, les religieux s'y sont opposés. Plusieurs cinémas ont été incendiés avec des conséquences parfois dramatiques: en août 1978 à Abadan, 400 personnes ont ainsi péri au Rex. La salle de cinéma, symbole de l'Occident athée et lieu de rassemblement populaire faisant concurrence à la mosquée, était considérée par les mollahs comme une menace directe pour leur pouvoir. Le cinéma était défini comme blasphématoire car il montrait des images de femmes

sans voile et, plus tard, des scènes de danse accompagnées de musique.

Les croyants fanatiques ne pouvaient admettre la moindre représentation iconographique d'un être humain: seul Dieu est le «Créateur» et le «Façonneur» des êtres vivants. Toute représentation figurative est absente des ornements des mosquées. Pendant des siècles, le pouvoir des MOTS a ainsi dominé la société iranienne. Sans tradition d'expression artistique visuelle (à l'exception de la miniature au ^{xiv}e et ^{xv}e siècles), les représentations «imaginatives» appartiennent aux écrivains et aux poètes.

Si le septième art a produit, entre 1930 et 1979, environ 1 100 films de fiction diffusés dans 420 salles, il n'avait néanmoins aucune légitimité aux yeux des ayatollahs. Les enfants des familles rigoristes subissaient même des châtiments corporels s'ils allaient au cinéma. Mais avec l'arrivée de Khomeyni au pouvoir, un étrange renversement s'est produit.

LES VAGUES

Du jour au lendemain, le cinéma devient l'affaire de tout le monde, y compris des religieux. Comme dans les autres domaines, le nouveau régime prend tout en main et confisque l'IMAGE. Sa propre représentation est omniprésente à la télévision, dans les journaux, sur les murs, dans les salles de cinéma. Le septième art, ainsi béni et purifié, est légitimé. Toutefois, le cinéma étranger, en contradiction avec les valeurs islamistes, est banni. De fait, la production iranienne se trouve sans rivale sur le territoire national.

Lorsqu'il était en exil en France, l'ayatollah Khomeyni avait pris conscience du rôle de l'image comme instrument efficace de propagande. A son retour à Téhéran, il découvre à la télévision le film de Dariush Mehrjui, *La Vache* (1969). Dans ce film proche du réalisme, le réalisateur évoque le quotidien difficile des paysans pauvres dans un village isolé, où l'un des personnages s'identifie à sa vache après la mort de l'animal, son unique bien. Cette fiction inspire au chef religieux un discours sur le rôle pédagogique du cinéma.

Le chef de file Abbas Kiarostami

Dès la première année de la révolution, tous les organes d'Etat se mettent au service de cet art afin de créer «un cinéma islamique», allant dans «le bon chemin». Parallèlement, un autre cinéma, qui se situe dans la tradition des films de qualité d'avant 1979, naît dans la douleur. En raison d'une censure impitoyable, certains cinéastes créent un langage qui contourne les interdits et s'inspire de la réalité quotidienne (des fictions-documentaires) et de la poésie persane. Ils s'imposent grâce à leur fraîcheur et à l'innocence de leur regard. Ils ont aussi su profiter des divergences qui apparaissent de temps à autre entre les différents organes étatiques, dont les responsables changent assez régulièrement.

Le chef de file de ce nouveau cinéma, Abbas Kiarostami, l'un des fondateurs du département de cinéma de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes créé en 1969, conteste, par la caméra, les préceptes cinématographiques de Khomeyni. Alors que l'Iran et l'Irak se préparent à une guerre particulièrement meurtrière (1980-1988), le nouveau régime, après quelques mois d'une démocratie balbutiante, se durcit. Fin 1979, dans ce contexte sombre, Abbas Kiarostami tourne *Alternative 1, Alternative 2*, réquisitoire contre la délation: il fait appel aux témoignages de différentes classes sociales, y compris à ceux des religieux, pour en démontrer l'ineptie. Un tel brûlot est interdit, et n'a d'ailleurs toujours pas reçu de visa de sortie. Mais Kiarostami, qui s'affirme réalisateur laïc, a mis en marche une machine redoutable pour le régime.

Ses films vont critiquer l'emprise des mollahs sur la société. Il s'attaque au lavage de cerveau chez les enfants dans *Les Devoirs du soir* (1990). Avec *Le Goût de la cerise* (1997), il évoque le suicide, contraire

à la loi islamique, dont il faut chercher les causes en Iran dans une certaine désespérance de la population face à une situation sans issue. Il aborde l'improbabilité de l'au-delà dans *Le Vent nous emportera* (1999).

Il n'est pas le seul à s'interroger sur la société iranienne. Bahram Beyzaï, dans *Bashu, le petit étranger* (1987) dénonce pour sa part les terribles conséquences de la guerre avec l'Irak, de même que Mohsen Makhmalbaf dans *La Noce des bénis* (1989). Amir Naderi évoque l'attitude des autorités à propos des disparus, au début du conflit. Il en donne sa lecture dans *La Recherche 2*, qui n'a jamais pu sortir. Avec *Le Coureur* (1985), ce réalisateur est le premier depuis la révolution à donner des rôles principaux aux enfants, qui deviennent les acteurs fétiches de ce cinéma. Le sujet est d'actualité car l'Iran connaît une poussée démographique spectaculaire. En 20 ans, la population a quasiment doublé et près de la moitié des Iraniens ont moins de 20 ans. Les réalisateurs constatent que les autorités ne prennent pas au sérieux cette thématique. Partant de l'adage selon lequel la vérité sort de la bouche des enfants, ils abordent par ce biais la réalité du quotidien.

D'un cinéma de rêveries inspiré en partie des séries B égyptiennes ou indiennes, le cinéma iranien se transforme en une création à mi-chemin du «néoréalisme italien» et de la «nouvelle vague française». Il bouscule les tabous et dit ce qui ne va pas. Pire aux yeux des mollahs, il ensorcelle les thuriféraires du régime. Le cas le plus spectaculaire est celui de Mohsen Makhmalbaf. Pur produit de la contestation qui marque la fin du règne du chah, il est libéré, au moment de la révolution de 1979, après quatre années de prison. Il s'engage à fond pour le nouveau régime et dirige le Centre artistique islamiste du théâtre, un lieu de propagande. Peu à peu, il bascule vers le cinéma. Makhmalbaf, qui a l'entière confiance des autorités, tourne *Le Camelot* en 1987. Le film fait sensation. Il y critique ouvertement le régime en dénonçant les «mensonges de la mosquée». Il est alors interpellé par les journalistes: «Makhmalbaf, qu'es-tu devenu? Tu es sorti de la ligne?». Réponse: «J'ai découvert le cinéma et cela a changé ma vision du monde».

Lors d'un séjour en Europe, *Les Ailes du désir*, de Wenders, le bouleverse au point qu'à son retour en Iran, il tient des propos blasphématoires «Si Dieu doit envoyer un nouveau prophète, c'est Wim Wenders»,

POUR EN SAVOIR +

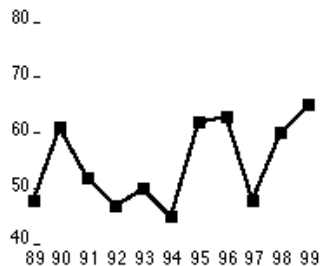
RANG MONDIAL POUR LA PRODUCTION

1999: 13e

PART DE MARCHÉ DU CINÉMA NATIONAL

1998: 95%

NOMBRE DE FILMS PRODUITS



POPULATION (millions)

1988: 51,9

1998: 65,8

NOMBRE D'ÉCRANS

1988: 279

1998: 285

Les statistiques sur les entrées et les investissements dans la production ne sont pas disponibles.

Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com); Institut de statistique de l'UNESCO.

2. LES NOUVELLES VAGUES

déclare-t-il. Dans la foulée, il tourne un film qui bouscule certains dogmes de la nouvelle société. *Le Temps de l'amour* (1990) raconte l'histoire de la liaison entre une femme mariée et son amant. Contre toute attente, ce film, montré au festival de Téhéran la même année, attire une foule de spectateurs en quelques séances (il n'obtiendra pas de visa de sortie). Cet événement coûte en partie son poste au ministre de la Culture de l'époque, l'actuel président Mohamad Khatami.

1990 marque une nouvelle étape. L'Occident découvre avec étonnement, lors des festivals, une autre image de l'Iran. Ce cinéma parle de choses simples: l'amitié, la tolérance, la solidarité. Dès lors, commence le temps des honneurs. «*L'Iran exportait jadis du pétrole, des tapis, des pistaches. Maintenant il faut y ajouter des films. L'Iran exporte sa culture, ce qui est bien*», déclare Kiarostami qui obtient la Palme d'or à Cannes en 1997 pour *Le Goût de la cerise*. En 2000, à Cannes toujours, le cinéma iranien obtient trois récompenses: l'une est attribuée à la fille de Makhmalbaf, Samira, 20 ans, la plus jeune lauréate de l'histoire de ce festival pour *Le Tableau noir*, et la Caméra d'or à Bahman Ghobadi (*Un Temps pour l'ivresse des chevaux*) et Hassan Yektapanah (*Djomeh*).

L'Iran dispose d'une véritable pépinière de cinéastes. Aujourd'hui, une vingtaine d'artistes talentueux, comme Kiarostami, Makhmalbaf, Jalili,

Mehrjui, Beyzaï, Forozesh, Naderi, Panahi..., réalisent 15% des 60 films que l'Iran produit annuellement. On ne connaît pas encore les limites de ce cinéma qui fait voler en éclats les derniers interdits.

Pour la première fois, une fiction, *Le Cercle*, qui a obtenu le Lion d'or au Festival de Venise 2000, traite de la prostitution, un thème totalement tabou jusqu'à ce jour dans la République islamique. Jafar Panahi, âgé de 40 ans (et déjà Caméra d'or à Cannes en 1995 pour *Le Ballon blanc*), a réalisé ce film exceptionnel sans soumettre le scénario à la commission de censure. Cette volonté de toujours aller plus avant se retrouve aussi chez les écrivains, les journalistes, dont certains ont été assassinés ou emprisonnés en 1999. Les arrestations se poursuivent depuis le début de l'année.

Avec difficulté, les réalisatrices ont, elles aussi, trouvé leur place derrière la caméra pour traiter de la condition de la femme: Rakhshan Banni-Etemad, Tahminé Milani et une dizaine d'autres s'affirment dans cette société «macho-islamiste».

L'Iran a adopté cette image contemporaine qu'est l'image cinématographique. Réelle ou de fiction, elle s'est libérée et fait désormais partie du quotidien de la population. Tous les Iraniens sont envoûtés par l'image que «*ce soit une image juste ou juste une image*», selon l'expression de Jean-Luc Godard. ■

Japon: jeunes réalisateurs en toute indépendance

Avec peu de moyens, les jeunes cinéastes ont imposé un ton nouveau, souvent pessimiste, alors qu'agonisent les grands studios hérités de la prospérité économique.

BRICE PEDROLETTI

JOURNALISTE FRANÇAIS BASÉ À TOKYO.

Le bar minuscule du quartier de Shinjuku à Tokyo n'a pas changé depuis l'après-guerre. Des rangées de flacons de whisky en tapissent les murs. La gardienne de ce temple veille jalousement sur les bouteilles qui portent les noms de cinéastes du monde entier. Ils les retrouveront intacts lors d'un prochain passage dans la capitale japonaise.

Ce bar est l'escale favorite de Masaki Tamura, qui s'y arrête entre deux tournages. Ce chef opérateur renommé a travaillé avec les grands noms du documentaire et de la fiction dans les années 70 et 80. Un jour, au début des années 90, il est engagé par un réalisateur connu. En plein tournage, il craque. «*J'en avais marre de l'ancienne méthode. Je n'ai*

plus tourné pendant trois ans. Je croyais que c'était fini.» Jusqu'à ce qu'il rencontre le jeune cinéaste Shinji Aoyama et signe l'image de son premier film, *Helpless*. «*Sur ce genre de tournages, tout le monde est capable de tout faire. On est obligé, avec des budgets aussi bas. C'est un miracle d'arriver à faire un film de trois heures en cinémascope avec si peu d'argent!*», assure Masaki Tamura.

A 61 ans, avec sa moustache et son casque de cheveux gris, l'homme aux traits fins et à la même voix posée qu'un personnage d'Ozu raconte sa conversion: «*Au début, je ne comprenais pas le langage du cinéma que ces jeunes me tenaient. Leur manière de travailler était nouvelle pour moi. Les idées fusent de partout. Tout le monde a quelque*





Bullet Ballet, de Shinya Tsukamoto, montre sans complaisance la dérive de la jeunesse japonaise.

© Collection Cahiers du Cinéma, Paris

chose à dire, on réfléchit tous ensemble. Je me suis adapté et maintenant je parle aussi ce langage». Depuis 1995, il ne travaille plus que pour cette nouvelle génération dont l'énergie créatrice a redonné vie à une cinématographie sinistrée.

Ils ont entre 20 et 40 ans, réalisent leurs films d'auteur avec des bouts de ficelles dans la ville la plus chère du monde. Ils viennent parfois de la télé, de la publicité, ou de la bande dessinée, et multiplient les allers et retours entre divers jobs pour joindre les deux bouts. Souvent intimistes, leurs histoires de déviance ou de crimes gratuits fouillent la malaise diffus d'une génération qui rejette les idéologies passées d'enrichissement, de sacrifice à l'entreprise et d'harmonie sociale.

Exclus des grands circuits, ayant pour tout horizon de distribution un ghetto de salles d'art et d'essai où la concurrence est rude, les films du jeune cinéma japonais ne peuvent jamais rapporter gros. Leur financement est donc un chemin de croix. Les budgets varient entre 100 000 dollars et un million. Dans la majorité des cas, il n'y a même pas d'inter-négatif de la pellicule (qui permet de faire des copies sans endommager le master), une économie typique du court métrage sous d'autres cieux.

«Souvent, je dois m'endetter pour les premières dépenses. On commence le tournage. L'équipe travaille gratuitement, elle sera éventuellement payée après. Ensuite, je montre les rushes à des éditeurs vidéo pour essayer de les convaincre d'investir», explique Shinya Tsukamoto. Homme-orchestre d'un cinéma fantastique à la Méliès, il est à la fois réalisateur, caméraman, décorateur, acteur et producteur. A 40 ans, il a porté à bout de bras six films en indépendant (il en a réalisé deux autres pour des majors). Il aura mis huit mois pour terminer *Bullet Ballet*, son septième et avant-dernier long métrage, tourné, pour les scènes de rue, quasi clandestinement. Comme *Tetsuo* et *Tokyo First*, ses premiers films, *Bullet Ballet* respire,

halète au rythme de l'effort du réalisateur et montre une jeunesse en équilibre au bord de l'abîme – celui d'une violence dont on ne revient pas.

De même que dans les années 70, certaines majors, telles que Nikkatsu, s'étaient reconverties dans la série B et le «roman porno», où beaucoup de cinéastes firent école, les réalisateurs contemporains passent par le *pinku eiga* (film érotique) ou le film de gangsters, mais avec des moyens encore plus réduits que leurs aînés. Tournés en vidéo ou en 16 mm, les films sont destinés directement au marché de la vidéo.

Kiyoshi Kurosawa continue de réaliser en 16 mm des films noirs pour la vidéo, tout en leur insufflant une dimension philosophique inattendue. Les deux opus de la série *Revenge II*, *Eyes of the Spider* et *Serpent Path*, en 1998, ont été tournés l'un à la suite de l'autre, en deux semaines chacun, avec la même équipe et les mêmes acteurs. Le thème est commun – la vengeance – mais traité différemment. «Ça ne me déplait pas de tourner de cette manière. En fait c'est un luxe de pouvoir faire deux versions d'une même histoire», admet-il.

Takeshi Kitano, grand frère de la génération actuelle, avait déjà débuté ainsi: parce qu'il lui était impossible de combiner son emploi du temps d'acteur avec celui des réalisateurs qui le faisaient tourner, Kitano a décidé de passer lui-même derrière la caméra. Aujourd'hui, l'Office Kitano produit ses films en toute indépendance, même si son gagne-pain reste la télé.

Rarement nouvelle vague aura tant fait de nécessité vertu, tissant son propre réseau de débrouille avec une liberté jamais égalée dans l'histoire du cinéma japonais. Car la nouvelle vague des années 60, faute d'alternative, était restée très dépendante des financements des majors. Tant que le cinéma attirait les foules, les indépendants et les grands studios trou-

Il n'y a pas de cinéma national mais des cinéastes. Youssef Chahine, cinéaste égyptien (1926-)

2. LES NOUVELLES VAGUES



Eureka, de Shinji Aoyama: le film phare de la nouvelle génération de cinéastes japonais.

venu du documentaire, a envoyé pendant cinq mois ses assistants recueillir en vidéo les «meilleurs souvenirs» de quelque 500 personnes âgées. Puis il a analysé les rushes, fait son casting et contacté les personnes choisies pour apparaître dans son film. Nobuhiro Suwa, le réalisateur de *M/Other*, a construit en trois longs métrages, un style très personnel basé sur l'improvisation et le plan très long (parfois de plus de cinq minutes). *H Story*, son troisième film, décrit le tournage d'un remake (imaginaire) d'*Hiroshima mon amour*, dans lequel Béatrice Dalle reprend le rôle d'Emmanuelle Riva.

Eureka de Shinji Aoyama exploite un thème récurrent du cinéma japonais des années 90, celui de la nouvelle vie, du passage à un nouveau stade de l'existence après un traumatisme. Ce long métrage montre trois rescapés d'une prise d'otages sanglante, un homme et deux enfants, qui tâtonnent, tout au long du film, pour sortir d'un labyrinthe d'angoisses. Par sa maturité technique, stylistique et narrative, *Eureka*, tourné en cinémascope et en noir et blanc, se distingue du reste de la production indépendante qui, malgré toute sa vitalité, semble parfois excessivement portée sur l'introspection ou l'expérimentation, avec une réalisation laborieuse. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si c'est l'un des premiers films produit par la nouvelle société de Takenori Sentoh, Suncent Cinema Works.

Quand les vassaux supplantent les seigneurs

Sentoh, 38 ans, est pour beaucoup dans les premières victoires du jeune cinéma nippon. En 1992, il rejoint la nouvelle chaîne cryptée Wowow et donne leur chance à des débutants comme Shinji Aoyama. En tout, Sentoh produit, pour Wowow et d'autres, plus de 35 films en huit ans, dont les révélations festivières de ces dernières années. En 1999, il crée sa propre maison de production, Suncent Cinema Works. Même si la distribution au Japon reste très difficile, les succès de Sentoh à l'étranger et la percée commerciale de Takeshi Kitano, ont galvanisé les autres pôles de la production indépendante (dont font partie, ironie du sort, les ex-majors Daiei et Nikkatsu). Des partenaires d'abord occasionnels du jeune cinéma nippon (éditeurs vidéo, agences de publicité, radios et télévisions) sont désormais plus volontiers coproducteurs, ainsi qu'une myriade de sociétés du multimédia (Little More, Uplink, Gaga...).

En même temps, la décomposition du système des grands studios s'est accélérée. En quasi-faillite, la Shochiku a vendu ses studios d'Ofuna. «*Cela rappelle le gekokujo*», remarque le directeur d'une école de cinéma, en référence à la période du XV^e et XVI^e siècles, qui vit les vassaux supplanter les seigneurs dans le Japon féodal. Takenori Sentoh, qui pour sa nouvelle maison de production a recruté des cadres issus de l'industrie ou de la banque à la condition qu'ils soient cinéphiles, opine: «*Je me suis toujours demandé si, dans l'industrie cinématographique japonaise, qui-conque avait jamais aimé le cinéma!*».

POUR EN SAVOIR +

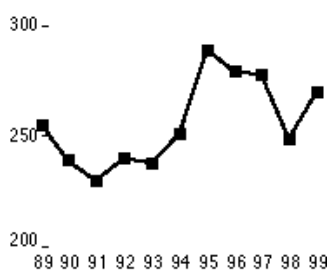
RANG MONDIAL POUR LA PRODUCTION

1999: 3e

PART DE MARCHÉ DU CINÉMA NATIONAL

1998: 32%

NOMBRE DE FILMS PRODUITS



POPULATION (millions)

1988: 122,6

1998: 126,3

NOMBRE D'ÉCRANS

1988: 2 005

1998: 1 993

NOMBRE D'ENTRÉES (millions)

1988: 144,8

1998: 153,1

INVESTISSEMENTS DANS LA PRODUCTION (millions de dollars)

1999: 1 053,2

Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screen Digest.com); Institut de statistique de l'Unesco.

vaient toujours un *modus vivendi*.

Mais le déclin de la fréquentation, puis l'explosion de la bulle financière ont fossilisé l'industrie. Soucieuses de rentabiliser leurs salles en y projetant des films étrangers (70% des revenus de distribution), des dessins animés (une vingtaine de dessins animés ont été produits en 1999) ou des films de leur crû, les trois dernières majors (Toho, Toei et Shochiku) ont ignoré les nouveaux venus.

La nouvelle vague des années 90 a donc dû construire ses écoles, au propre et au figuré, dans un pays où la formation est longtemps passée par les majors. Exemple: l'Eiga Bi Gakko, créée il y a deux ans par le producteur Kenzo Horikoshi, où l'enseignement est souvent assuré par les jeunes cinéastes dont deux films sont ainsi produits chaque année. Akihiko Shiota a tourné plusieurs *pinku eiga* avant de réaliser en 1999 le remarquable *Doko made itte mo* (en français, «Marchons, marchons, marchons encore»), qui suit l'éveil de trois enfants dans une ville de banlieue, et que l'école a produit pour à peine 200 000 dollars.

«*On fait des films sans aucune relation avec le système des grands studios*», affirme Hirokazu Kore-

Eda, réalisateur de *Wonderful Life*. Parce qu'ils ne doivent rien à personne, les jeunes réalisateurs innovent en toute liberté. Pour *Wonderful Life*, Kore-Eda,

Corée du Sud: la liberté ou l'amour!

L'instauration de la démocratie et la mobilisation du public en faveur des quotas ont favorisé l'explosion d'un jeune cinéma. Il a trouvé son audience, même à l'étranger.

I MYUNG-HEE

CRITIQUE SUD-CORÉENNE BASÉE À PARIS, CONSULTANTE POUR
DE NOMBREUX FESTIVALS DE CINÉMA.



Seom de Kim Ki-duk confirme l'ébullition de la nouvelle génération.

Un esprit de résistance anime le cinéma sud-coréen. Les professionnels du septième art s'opposent au rouleau compresseur hollywoodien, qui s'efforce de supprimer tout obstacle à l'hégémonie du cinéma américain. Et ces résistants n'ont pas le dos au mur: leur vitalité culturelle est appuyée par l'adhésion massive des citoyens, qui défendent bec et ongles leur nouvelle génération de réalisateurs.

«La richesse de l'imaginaire et le succès commercial de nos jeunes cinéastes méritent des félicitations. Ils savent ce qu'ils veulent dire. C'est un phénomène nouveau», affirme Lee Doo-yong qui, à 58 ans, a réalisé plus de 50 films

Le jeune cinéma coréen affiche des performances économiques étonnantes. En 1999, il a enregistré 37% de part de marché, contre 25% en 1998 et 18% en 1997. Ce résultat s'explique en partie par le nombre record d'entrées (6,5 millions) réalisé par le film *Shiri* (par comparaison, *Titanic* n'avait fait que 4,3 millions d'entrées).

Fort de cette manne providentielle, son auteur, Kang Je-gyu, a décidé de produire de jeunes réalisateurs, de rénover le réseau de distribution et de jeter les bases d'une coopération entre pays asiatiques. De nouveaux producteurs se tournent également vers les cinéastes en herbe. Et des groupes financiers ou des sociétés d'investissement prennent la relève des grands groupes industriels – les chaebols (conglomérats économiques) – qui se sont retirés du cinéma au moment de la crise économique de 1997-1998.

Le cinéma émerge à la fin des années de plomb

C'est dans ce climat de dépression que les Etats-Unis avaient lancé leur offensive contre la politique des quotas en vigueur en Corée depuis 1985. Cette mesure, qui garantit l'excellente santé du cinéma local, prévoit de projeter des films coréens sur les écrans nationaux pendant au moins 100 à 146 jours par an. La mobilisation des professionnels du septième art, soutenus par la France dans leur volonté de préserver cette disposition, a fait reculer Washington.

Malgré la chute de la production après la crise économique, on comptait en 1998 18 premiers longs métrages (sur un total de 43), dont sept figuraient parmi les 10 films les plus vus. En 1999, 22 premiers films et 10 seconds films ont été produits (sur 53), pour un coût moyen de 10 millions de FF.

L'émergence de ce jeune cinéma remonte à la deuxième moitié de la décennie 80, qui a marqué la fin des années de plomb inaugurées en 1961 par la longue dictature de Park Chong-hee puis de Chun Doo-hwan. Jusqu'en 1971, le cinéma coréen avait toutefois connu un premier âge d'or, avec une production d'environ 200 films par an. Malgré la dictature militaire et les effets pervers de la guerre froide qui sclérosaient la vie culturelle, la société était alors en ébullition.

2. LES NOUVELLES VAGUES

La Parade des imbéciles (1975) de Ha Kil-jong symbolise cette période. Cette œuvre est le film fétiche du jeune cinéma et a inspiré l'œuvre emblématique de la nouvelle vague *La Déclaration des imbéciles*, de Lee Jang-ho. Il décrit une jeunesse

innocente et rêveuse mais fragilisée par le contexte politique, qui aspire à la liberté et à la démocratie. «*Tout le cinéma coréen sans exception a souffert de la brutalité des censeurs, se souvient Lee Doo-yong. En 1980, un petit fonctionnaire a coupé sous mes yeux une demi-heure de mon film, Le Dernier Témoin, auquel je tiens tout particulièrement. Quel temps fou de travail de création perdu! A un moment, j'ai même envisagé d'arrêter ce métier.*»

Après la libéralisation de la production en 1985 et la suppression de la censure sur scénario deux ans plus tard, un cinéma jeune et différent est apparu vers 1988. *Une Etincelle* (1996) de Park Kwang-su et *Un Pétale* (1996) de Jang Sun-woo, films de deux aînés de cette «nouvelle vague» marquent l'apogée de l'intérêt du public pour le cinéma libéré. Ils abordent deux épisodes clés de la vie politique qui étaient longtemps restés occultés: l'interdiction du mouvement syndical et le massacre de Kwang-ju en 1980 (200 victimes selon le régime de Chun Doo-hwan et 2000 selon les témoins).

L'impact du film collectif *La Veille de la grève* (1990) a été tout aussi déterminant pour le cinéma indépendant, alors militant et contestataire. A l'époque, pour voir dans les universités (seuls lieux de projection possibles) ce film mineur d'un strict point de vue esthétique, mieux valait se chauffer de baskets et savoir courir: un jour, lors d'une de ces projections, les autorités ont mobilisé jusqu'à 1 700 agents et un hélicoptère pour s'emparer de la copie. Mais malgré tous leurs efforts, le film, qui n'avait pas de visa de sortie, a été vu par plus

d'un million de jeunes spectateurs.

Les producteurs et les réalisateurs de ce film, comme plusieurs autres (Lee Eun, Lee Yong-bae, Chang Dong-hong, Jang Yun-hyun), ainsi que le critique Lee Yong-kwan, appartenaient à un courant qui défendait le rapprochement entre le monde du cinéma et le mouvement ouvrier. Ils occupent aujourd'hui des postes importants, y compris à la

KOFIC, la nouvelle structure chargée de dynamiser la création cinématographique sur le modèle du CNC (Centre national du cinéma) français.

En 1993, *La Chanteuse de Pansori* sera à l'origine d'une autre révolution, celle de la fréquentation. En y exaltant cet art du chant traditionnel longtemps resté dans l'ombre, Im Kwon-taek, un réalisateur comptant plus de 90 films à son actif, revisite l'histoire douloureuse du pays depuis l'occupation japonaise. Avec plus d'un million de spectateurs, il bat tous les records, et distance *Jurassic Park* de Spielberg.

Depuis, l'engouement pour la production nationale s'est confirmé. Alors que la fréquentation des salles ne cesse d'augmenter, les premiers films dépassent souvent la barre du million d'entrées. Mais l'intérêt du public s'est déplacé. Les 17-25 ans – la majorité des spectateurs – assurent le succès commercial du cinéma. Or ce dynamisme de l'industrie, lié au rôle croissant des investisseurs financiers, ne profite pas à tous les réalisateurs.

Par exemple, *Chunhyang*, dernier opus d'Im Kwon-taek et premier film coréen présenté en compétition officielle à Cannes en 2000, a connu un échec commercial. De même, la génération des quinquagénaires – Lee Doo-yong avec *L'Amour* (1999) ou Bae Chang-ho avec *Le Cœur* (1998) – se heurte aux pires difficultés pour finir ses films «indépendants» à petit budget. A 75 ans, le vieux maître Sin Sang-ok n'arrive pas non plus à achever *La Visite*.

Le principal point de repère de la culture coréenne

Le vent souffle donc principalement en faveur du jeune cinéma inspiré des formules hollywoodiennes et des scénarios de jeux vidéos, même si le cinéma d'auteur indépendant n'a pas rendu les armes. Plusieurs œuvres issues de ce courant ont même réussi à franchir les frontières, comme *Spring in my Hometown* (1998) de Lee Kwang-mo ou *Peppermint Candy* (1999) de Lee Chang-dong. Simplement, depuis l'instauration de la démocratie, il a changé de bannière: après «la liberté ou la mort!», il proclame, comme s'il se référait à Robert Desnos, «la liberté ou l'amour!».

Le plus connu de ces jeunes réalisateurs indépendants, Hong Sang-su, auteur du *Jour où le cochon est tombé dans le puits* (1996), affiche son optimisme: «*Je suis persuadé que le cinéma coréen restera très intéressant pendant une dizaine d'années au moins.*» Il constate que les facultés de cinéma attirent des étudiants doués, que de nombreux courts-métrages trouvent leur public et que les sites Internet consacrés au septième art se multiplient. «*Le cinéma va devenir le principal point de repère de la culture coréenne dans toute sa diversité, ajoute-t-il. Et c'est passionnant.*» La sortie en septembre du film *Joint Security Area* du jeune Park Chan-ook, qui a enregistré un million d'entrées dès les trois premiers jours, montre que le thème actuel de la réconciliation avec la Corée du Nord lui fournit un nouveau et puissant ressort. ■

POUR EN SAVOIR +

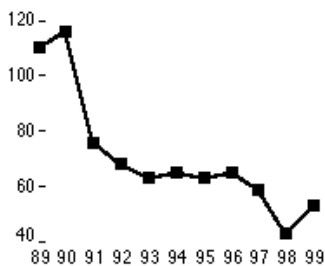
RANG MONDIAL POUR LA PRODUCTION

1999: 14e

PART DE MARCHÉ DU CINÉMA NATIONAL

1998: 25%

NOMBRE DE FILMS PRODUITS



POPULATION (MILLIONS)

1988: 42

1998: 46,1

NOMBRE D'ÉCRANS

1988: 696

1999: 528

NOMBRE D'ENTRÉES (millions)

1988: 52,2

1998: 45,8

INVESTISSEMENTS DANS LA PRODUCTION (millions de dollars)

1999: 111,7

Source: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com).

Le néoréalisme est une position morale d'où l'on regarde le monde.

Roberto Rossellini, cinéaste italien (1906-1977)

Le casse-tête chinois

Des films et des réalisateurs de langue chinoise prospèrent malgré la censure et l'indifférence du public.

© Collection Cahiers du Cinéma, Paris



Yi Yi du réalisateur taiwanais Edward Yang: une confrontation entre tradition et modernité.

JACOB WONG

RESPONSABLE DE LA PROGRAMMATION DU CINÉMA ASIATIQUE AU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE HONG-KONG DE 1997 À 2000.

Si remporter des prix dans les plus grands festivals est un signe de bonne santé, le cinéma de langue chinoise se porte à merveille. A Cannes cette année, la Chine aussi bien que Taiwan et Hong-Kong figuraient au palmarès – respectivement avec *Devils on the Doorstep* de Jiang Wen, *Yi Yi* d'Edward Yang et *In the Mood of Love* de Wong Kar-wai. Quant à *Tigre et Dragon* de Ang Lee, qui passait hors compétition, il a été ovationné par les festivaliers.

Pourtant, chez eux, aucun de ces films n'a été distribué – à l'exception du très consensuel *Tigre et Dragon*. *Devils on the Doorstep*, qui a provoqué l'ire du Bureau chinois du film lorsqu'il est sorti à l'étranger sans être passé par les circuits officiels, devra sans doute surmonter bien des obstacles avant de revoir son pays d'origine. Dans le cas de *Yi Yi* et de *In the Mood of Love*, les difficultés sont plutôt d'ordre commercial: les distributeurs, qui ne croient guère à leur succès, traînent les pieds. Au total, la terre qui a donné naissance à ce cinéma de qualité semble nourrir à son égard une étrange réaction de rejet. Et de fait, tous ces films, à l'exception de *Devils*, sont des coproductions internationales.

Jusqu'à ce jour, la République populaire, crispée sur l'idée que «le cinéma doit être au service du peuple», a gardé la haute main sur cette industrie. Mais ce dogme s'accommode mal de l'obsession de la Chine moderne pour son glorieux destin historique. Les cinéastes de la «cinquième génération», comme Chen Kaige et Zhang Yimou, se sont glissés dans la brèche en faisant appel à l'Histoire pour exposer les échecs du présent. Apparus dans le sillage de l'insurrection de Tiananmen, les cinéastes de la «sixième génération» se réclament, eux, d'une tout autre esthétique. Leurs premiers films, réalisés sans l'accord des autorités, comme *Mama* de Zhang Yuan (1991) et *Red Beads* de He Jianjun (1993), brûlent d'une rage intérieure suscitée par la rési-

gnation de la société de l'après-1989. Les thèmes de la folie, des dysfonctionnements familiaux et, surtout, de l'aliénation occupent une place centrale dans ce cinéma. Pour ces artistes indépendants, le plus dur est de voir leurs films triompher dans les festivals tout en restant inconnus en Chine.

Ces deux styles – historique et contemporain – semblent se rejoindre dans le nouveau film de Jia Zhangke, *Platform*. Cette œuvre très riche raconte la vie et les amours de jeunes musiciens de province précipités dans l'univers de la «modernisation». Le film, qui dure trois heures pour moins d'une centaine de plans, est sans précédent en Chine continentale.

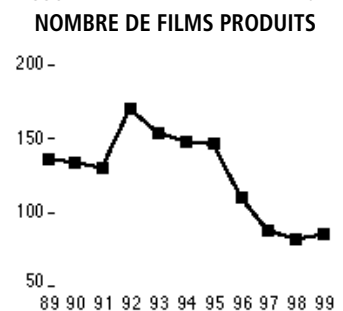
Au même moment à Taiwan, le cinéma gagne une reconnaissance internationale alors que l'industrie est en plein déclin. Bien que la production, tombée à 20 films par an, soit financée par l'Etat ou par des fonds étrangers, l'île continue à produire, envers et contre tout, des cinéastes qui comptent parmi les meilleurs du monde – les Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Tsai Ming-liang. Sans oublier Ang Lee, réalisateur plus populaire que ses pairs, et dont la filmographie emprunte autant à la comédie légère (*Salé, Sucré*) qu'à l'adaptation de romans classiques (*Raison et Sentiments*), ou encore au style guerrier traditionnel.

A Hong-Kong, patrie des réalisateurs à sensation comme Fruit

POUR EN SAVOIR +

RANG MONDIAL POUR LA PRODUCTION DE LA RPC
1999: 10e

PART DE MARCHÉ DU CINÉMA NATIONAL
1998: n.d.



POPULATION (MILLIONS)
1988: 1 121,9
1998: 1 255,7

NOMBRE D'ÉCRANS
1988: 161 777
1998: 65 000

NOMBRE D'ENTRÉES (millions)
1988: 18 730
1998: 121

INVESTISSEMENTS DANS LA PRODUCTION (millions de dollars)
1999: 34,7

Sources: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com); Institut de statistique de l'UNESCO.

2. LES NOUVELLES VAGUES

KAZAKHSTAN: UNE AVENTURE ÉPHÉMÈRE

À la fin des années 80, le cinéma est le premier art à profiter, au Kazakhstan, du vent de liberté apporté par la perestroïka de Gorbatchev. Une dizaine de jeunes réalisateurs sont alors formés au VGIK, la prestigieuse école de cinéma de Moscou, et reviennent au pays en 1987. Parmi eux, certains seront bientôt primés dans les grands festivals: Serik Aprymov, Darejan Omirbaev, Amir Karakoulov, Talgat Temenov...

Cette aventure cinématographique a commencé avec *L'Aiguille*, tourné en 1988 par Rachid Nougmanov. Le film, qui connaît un énorme succès dans toute l'URSS, est l'un des premiers à briser le tabou de la toxicomanie. Vient ensuite le film d'étude de Serik Aprymov, *Terminus*, œuvre-manifeste qui dépeint l'absurdité de la vie quotidienne dans un village kazakh.

Le ton est donné. Les films qui sortent alors, souvent autobiographiques, sont de la même veine réaliste et se réclament de la nouvelle vague française. Le cinéma devient une sorte d'exutoire, où la réalité est dépeinte de façon quasi documentaire, sans artifice.

Les années qui suivent la perestroïka et l'indépendance en 1991 sont relativement propices à la création. Le gouvernement continue à financer le

cinéma, alors que plus d'une trentaine de studios privés voient le jour. Mais peu d'entre eux survivront aux difficultés économiques. En 1994, le Kazakhstan (16 millions d'habitants) produit une dizaine de films, mais plus que quelques-uns en 2000.

Les conditions de travail sont difficiles: il n'y a pas de cadre législatif facilitant la production privée, les équipements des studios sont vétustes, les réseaux de distribution sont quasi-inexistants et le public se paupérise. Les cinéastes ont également perdu de leur prestige. L'homogénéité de ton et de thématique qui les caractérisait à leurs débuts s'estompe peu à peu. Du coup, les films américains ravissent le haut de l'affiche.

Chacun s'accommode à sa façon de cette nouvelle réalité. Les plus chanceux, comme Omirbaev ou Aprymov, trouvent des coproducteurs étrangers (français ou japonais), d'autres réalisent des films publicitaires ou hypothèquent leur appartement. ■

CLOÉ DRIEU

CHERCHEUSE ET ASSISTANTE FRANÇAISE DE DAREJAN OMIRBAEV.

► Chan et Stanley Kwan, les problèmes financiers s'accumulent également. C'est peut-être ici que les relations sont les plus fréquentes entre les productions commerciales et indépendante: Chan et Kwan sont sortis des «écuries» du cinéma commercial dans les années 80, quand l'industrie vivait son âge d'or, mais doivent aujourd'hui aller chercher des fonds ailleurs.

Comme la République populaire ne semble pas près de relâcher son contrôle, ni Hong-Kong de défendre des projets peu porteurs sur le plan commercial, le cinéma de langue chinoise pourrait bien s'orienter vers le modèle taïwanais: l'internationalisation du financement. Il sera alors passionnant d'observer les conséquences de ce processus sur les cinématographies nationales chinoises. ■

Un cinéma argentin en chantier

Descendre dans la rue, filmer le réel, aimer ses personnages: dans le nouveau cinéma argentin, la simplicité est une arme.

DAVID OUBIÑA

PROFESSEUR D'UNIVERSITÉ,
COLLABORATEUR
DEREVUES SPÉCIALISÉES ET AUTEUR
DE
PLUSIEURS OUVRAGES SUR LE
CINÉMA.

Le présent est une conséquence absurde du passé, lance le jeune cinéaste Pablo Trapero. A 50 ans, le personnage principal de mon film, Rulo, doit tout recommencer à zéro. Comme un gamin. Et cela, c'est absurde. Cette situation crée une tension dont je me sers pour raconter son histoire. » *Mundo Grua* (en français, «Monde-Grue»), le premier long métrage de Pablo Trapero, sorti en 1999, met en scène un ouvrier qui lutte pour sa subsistance.

Un jour, Rulo a connu 15 minutes de gloire alors qu'il jouait dans un orchestre. Mais il ne cultive pas la nostalgie de ce moment de grâce et accepte avec fatalisme son travail d'ouvrier.

Confronté au chômage, il apprend à conduire une grue mais un poste de grutier lui échappe à cause d'un problème médical. Rulo part alors manier la pelle mécanique à des centaines de kilomètres de Buenos Aires, loin de sa famille et de ses amis. Il supporte tout mais finit par comprendre qu'il tourne en rond et rentre chez lui, malgré l'avenir incertain. Il se raccroche au peu qu'il possède: l'affection sincère et profonde de son entourage. C'est minuscule, mais admirable.

Pablo Trapero, 28 ans, a étudié le cinéma à l'université avant de réaliser quelques courts métrages. Le tournage de *Mundo Grua* s'est étiré sur un an, car il travaillait seulement quand il avait de l'argent

pour se procurer du matériel et réunir une équipe technique. Ces interruptions lui ont permis de commencer le montage et de modifier le scénario au vu du résultat. Dans un style proche du documentaire, il parvient à donner une vision dramatisée du quotidien. «*La grue est pour nous tous l'emblème de la construction du futur. Rulo veut une place dans ce futur, mais on ne lui en donne aucune*», résume le réalisateur. Présence du quotidien, empathie pour les personnages, style austère du récit et recours aux circuits de production indépendants: *Mundo Grua* partage ces caractéristiques avec d'autres films récents, tous influencés par John Cassavetes, le néo-réalisme et les «nouveaux cinémas» des années 60.

Leur source d'inspiration locale est la «génération de 1960», un groupe de cinéastes formés par la fréquentation des ciné-clubs et la pratique du court métrage. Mais les objectifs ont changé: dans les années 60, on voulait rompre avec la notion de genre cinématographique, le star system et le «divertissement». La génération des années 90 s'empare, elle, des discours standardisés de la télévision et des autres médias pour mieux les subvertir. Comme le montre le succès de *Mundo Grua* auprès de la critique, du public et dans les festivals, les résultats sont prometteurs.

Les jeunes réalisateurs ne sont guère encouragés

L'enthousiasme rénovateur du cinéma argentin des années 60 fut éphémère, mais il inspira deux cinéastes de premier ordre: Leonardo Favio, qui s'efforça de donner un contenu politique à ses films en utilisant les procédés du cinéma populaire et du feuilleton, et Hugo Santiago, un réalisateur d'un formalisme plus exigeant. Après le coup d'Etat militaire de 1976 et le brusque coup d'arrêt donné à la production, ils sont longtemps restés sans héritiers.

Mais dès le retour de la démocratie, en 1983, quelques films évoquent l'horreur passée, comme *Las veredas de Saturno* (Les Trottoirs de Saturne, 1985) d'Hugo Santiago, ou *Bodas secretas* (Noces secrètes, 1988) d'Alejandro Agresti. Dans l'ensemble pourtant, la production flatte la bonne conscience du pays et entretient la conviction largement partagée que les exactions de la junte se sont déroulées dans l'ombre, sans que personne n'en sache rien.

L'Histoire officielle (1984) de Luis Puenzo, oscar du meilleur film étranger, est représentatif de ce cinéma opportuniste et amnésique. Une femme soupçonne que sa fille adoptive est un enfant de disparus: le ressort dramatique n'est pas le sort de la fillette, ni celui de ses parents torturés et tués, mais la crise d'identité de l'héroïne, condamnée au doute.

Plus dérangeant, le «nouveau cinéma» qui perce aujourd'hui n'est guère encouragé. En 1994, une loi sur le cinéma crée deux nouveaux impôts – sur les cassettes vidéo et sur la diffusion par la télévision – qui s'ajoutent à la taxe sur les entrées en salle. Or, elle accorde

les aides a posteriori, non en fonction de la qualité des films, mais de leur rentabilité. A peine promulguée, la loi est victime de la crise économique et le fonds de soutien réduit au tiers de sa valeur. Quant aux clauses visant à aider le cinéma d'auteur, elles n'ont jamais été appliquées. Résultat, *Manuelita* (1999) a reçu, grâce à ses deux millions de spectateurs, une subvention bien supérieure à celles de *Mundo Grua* ou de *Silvio Prieto* (respectivement 68 000 et 14 000 entrées).

Malgré ces difficultés, ce nouveau cinéma parvient à s'imposer. Tout commence en 1995 avec la diffusion dans le circuit commercial de *Historias breves* (Histoires brèves), regroupant des courts métrages primés par l'Institut national du cinéma et des arts. La formule est reprise et permet de lancer quelques jeunes réalisateurs dont l'enthousiasme rompt avec l'académisme où se sont enfermés Raul de la Torre, Eliseo Subiela ou Juan José Jusid.

Ces dernières années, la production argentine a oscillé entre 20 et 30 titres par an. Le marché intérieur ne suffit pas à amortir des films qui ont coûté un à deux millions de dollars, mais les cinéastes consacrés ne veulent pas renoncer à ce type de budget. Le jeune réalisateur Martin Rejtman les juge d'un œil critique: «*Je ne dis pas qu'ils ne doivent pas faire de cinéma commercial mais ils doivent*

POUR EN SAVOIR +

RANG MONDIAL POUR LA PRODUCTION	
1999:	19e
PART DE MARCHÉ DU CINÉMA NATIONAL	
1998:	13%
NOMBRE DE FILMS PRODUITS	
1989:	15
1990:	12
1991:	21
1992:	10
1993:	13
1994:	10
1995:	12
1996:	13
1997:	32
1998:	23
1999:	35
POPULATION (millions)	
1988:	31,6
1998:	36,1
NOMBRE D'ÉCRANS	
1988:	647
1998:	810
NOMBRE D'ENTRÉES (millions)	
1988:	28,4
1998:	32,4
INVESTISSEMENTS DANS LA PRODUCTION (millions de dollars)	
1999:	133,3

Source: Screen Digest (contact: David.Hancock@screendigest.com).



Garage Olimpo, de Marco Bechis: un retour sur la dictature des militaires argentins.

2. LES NOUVELLES VAGUES

cesser de ne penser qu'à ça». La stratégie des jeunes passe par la création de coopératives, des tournages morcelés qui ont lieu le week-end, le choix de décors naturels, d'acteurs amateurs et d'équipes techniques composées d'étudiants en cinéma.

«Pendant cinq ans, il faudrait réaliser des films dont le budget ne dépasse pas 400 000 dollars. C'est déjà beaucoup pour des Argentins désargentés», avance Adrian Caetano. Associé à Bruno Stagnaro, un autre

auteur de *Historias breves*, il a réalisé *Pizza, birra, faso* (Pizza, bière et cigarettes, 1997) en respectant ces contraintes budgétaires. L'accueil enthousiaste réservé à son film a ouvert la voie à une tendance qui se dessinait depuis un certain temps à travers une série d'œuvres: *Picado fino* (1996) d'Esteban Sapir combine les expériences de Jean-Luc Godard et les innovations de la vidéo expérimentale; *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis porte un regard lucide et douloureux sur les prisons pendant la dictature; *Mala época* (1998) de Mariano De Rosa, Nicolas Saad, Rodrigo Moreno et Salvador Roseli, entrelace des récits qui ont pour cadre un paysage urbain hostile où personne ne trouve sa place et *Darsena sur* (Dock sud, 1997) de Pablo Reyero raconte l'histoire des laissés-pour-compte de la mondialisation.

Ces cinéastes ne forment pas un véritable mouvement. Ils partagent quelques exigences esthétiques, résumées d'une phrase par Esteban Sapir: «Il faut réaliser des films sur la vie quotidienne, aller chercher la dureté dans la rue. Il faut transformer le cinéma en poétisant la réalité». Tous racontent l'histoire douloureuse du pays, portent l'empreinte de leur génération, utilisent les mêmes moyens de production, rejettent toute rhétorique et s'intéressent à l'identité. Ils évoquent souvent, sans pitié mais avec passion, l'Argentine d'Alfonsín et de Menem, l'après-dictature et les ravages de la libéralisation économique. *Mundo Grua* a eu du succès parce qu'il brosse un portrait mélancolique de ceux qui résistent à la tentation de perdre leurs illusions. De ce mélange de mélancolie et de résistance est née une entente profonde entre Rulo et son public. ■



© Collection Cahiers du Cinéma, Paris

Mundo Grua, de Pablo Trapero: film-manifeste du nouveau cinéma argentin.

BRÉSIL: UNE RENAISSANCE MENACÉE

En 1992, lorsque le président Itamar Franco est élu, le cinéma brésilien est au bord de l'extinction. Mais dès l'année suivante, la nouvelle loi sur l'audiovisuel offre aux entreprises qui investissent dans la production de déduire ces sommes de leurs impôts (à hauteur de 3% du total au maximum), tout en engrangeant les éventuels bénéfices de leur placement. Résultat, la production passe de deux films en 1992 à 33 en 1999. Cette renaissance s'accompagne d'une rénovation des thèmes abordés et d'une décentralisation. De nouveaux talents apparaissent à Rio mais aussi à Sao Paulo, dans le Nordeste et dans le sud du pays.

Les longs métrages des années 90, qui traitent surtout de la violence, de la dictature et de l'histoire du Brésil, présentent un trait commun. Le même paysage y revient comme un leitmotiv: le Sertao, la lande du nord-est du pays, qui avait servi de cadre aux grands classiques du cinéma novo des années 60.

Comme l'explique le critique José Carlos Avellar, «les nouveaux films brésiliens portent la marque d'un dialogue entre le cinéma novo et la télévision, qui s'est affirmée avec la forte production dramaturgique des années 70 et 80». Mieux que tout

autre, *Central do Brasil* de Walter Salles, Ours d'or au Festival de Berlin en 1998, illustre cette alliance. Cette histoire mélodramatique d'un enfant qui cherche son père à travers le Sertao n'est rien d'autre que la métaphore d'un cinéma en quête de son père mythique.

Mais aujourd'hui, la crise économique qui pèse sur les entreprises affecte le financement du cinéma. «Mon nouveau film n'a pas bénéficié d'un seul sou tiré de la loi», affirme Walter Salles, qui tourne, toujours dans le Sertao, une adaptation du roman de l'Albanais Ismaïl Kadaré, *Avril brisé*.

La principale insuffisance de la loi tient à la répartition des fonds: en cinq ans, 368 millions de reals (184 millions de dollars) ont été alloués à la production contre 25 millions à la distribution (12,5 millions de dollars). Une paille face aux poids lourds de l'industrie américaine.

PEDRO BUTCHER

JOURNALISTE AU QUOTIDIEN JORNAL DO BRASIL

La création en exil

Tous les cinéastes n'ont pas la chance de pouvoir travailler dans leur pays. Trois réalisateurs étrangers vivant en France, le Cambodgien Rithy Panh, l'Argentine Alejandra Rojo et le Mauritanien Abderrahmane Sissako, racontent leur parcours et leur différence.

PROPOS RECUEILLIS PAR SOPHIE BOUKHARI

JOURNALISTE AU COURRIERDE L'UNESCO.



Abderrahmane Sissako (à droite) dans *La vie sur terre*.

Comment êtes-vous venu(e) au cinéma? **Rithy Panh:** Je n'ai pas choisi. C'est le cinéma qui est venu à moi suite à l'exil et à ce qui m'était arrivé au Cambodge. Si j'y étais resté, je ne serais sans doute pas devenu cinéaste. Là-bas, ce n'est pas un métier! Mais j'ai toujours été conscient de la puissance de l'image. Au Cambodge, j'habitais à côté d'un studio, où j'épiais les tournages.

Le génocide khmer rouge est un génocide sans image, hormis des photos. Du coup, tout reste imprimé dans les consciences. Ce que vous avez vu et vécu n'arrête pas de défiler. C'est la mémoire qui m'a amené au cinéma. Mon désir de faire des films est venu ici, en France. Quand je suis arrivé en 1979, je savais que mon travail aurait forcément un rapport avec ce qui s'était passé au Cambodge. Après une guerre, soit vous vous taisez, soit vous essayez de reconstituer ce qui s'est brisé. J'ai tâté de la peinture, de l'écriture. Puis un jour, on m'a prêté une caméra, à l'occasion d'une fête dans un lycée

professionnel, où je faisais de la menuiserie. Certains ont préparé des gâteaux; moi, j'ai tourné un petit film. A 20 ans, je savais que j'en ferai mon métier. J'ai suivi les cours de l'IDHEC [une école de cinéma réputée] et j'ai fait mon premier documentaire *Site 2* sur un camp de réfugiés cambodgiens.

Alejandra Rojo: Quand j'étais petite, je voulais être peintre. Pourtant, je ne vivais pas dans un milieu artistique mais très politisé: un père avocat et une mère psychanalyste. Vers 15 ans, ce désir m'est passé. J'ai eu mon bac et j'ai commencé des études scientifiques. Mais au bout de deux ans, après un été en Argentine, j'ai tout arrêté et je me suis dit que j'allais faire des films. J'ai étudié le cinéma et je me suis lancée.

Abderrahmane Sissako: Après une enfance au Mali, je suis retourné en Mauritanie pour finir mon lycée. Tout de suite après, je suis parti pour l'URSS, comme des milliers d'étudiants africains: il était plus facile d'aller là-bas qu'en France. J'ai eu une bourse pour faire des études de cinéma et j'ai commencé à tourner.

Les films sont comme une carte balisant le terrain émotionnel et intellectuel pour indiquer comment éviter la douleur.
John Cassavetes, cinéaste américain

Dans quelles circonstances êtes-vous arrivé(e) en France?

R. P.: A cause des Khmers rouges. J'avais 17 ans. Une grande partie de ma famille a été tuée; les autres se sont réfugiés en France.

A. R.: Je suis arrivée à 12 ans. Exilée. Mon père était défenseur de prisonniers politiques. Toute la famille a dû quitter l'Argentine. C'était l'époque des escadrons de la mort; 22 000 disparus... Apparemment, on était sur la liste.

A. S.: Je suis venu en 1993 parce que mon film *Octobre* avait été sélectionné à Cannes. On m'a proposé de continuer mon travail d'artiste ici. J'ai passé 12 ans en Russie; aujourd'hui, je suis en France. Pour combien de temps?



L'Argentine Alejandra Rojo

© Maïmon Barbel, Paris

2. LES NOUVELLES VAGUES

Quels sont les inconvénients et les avantages de l'éloignement vis-à-vis de votre pays d'origine? Influe-t-il sur votre manière de faire du cinéma?

R. P.: Quand on connaît l'exil, on n'a plus réellement d'identité. Au Cambodge, en France, je suis bien partout et mal partout. Loin de tout et proche de tout. Cette distance m'intéresse. Elle permet d'avoir du recul, de voir plus loin, de distinguer la forme. Le moindre mal pour un exilé, c'est d'arriver à l'exploiter.

A. R.: L'exil, c'est un changement de destin. Forcément un arrachement. Mais moi, la moitié de ma famille n'a pas été assassinée ou dans des camps. J'ai fait un voyage en bateau qui a duré 15 jours et ensuite, j'ai connu le déclassement social. On était quelqu'un chez soi et tout d'un coup, on n'est plus personne. Au fond, ce n'est pas si mal. On est moins à la merci de son milieu social.

Le fait de travailler dans une autre langue que la sienne crée un

style par manque de conformité, d'adéquation totale avec la chose dite. Je suis tout le temps consciente de la différence: ce qui est comme ça ici serait autrement là-bas. C'est le lot de beaucoup d'immigrés, cette impression de double vie. Mais mon statut d'artiste passe au-dessus.

L'exil est moyennement intéressant à vivre mais passionnant sur le plan cinématographique. Il crée de la nouveauté, une source de fictions. Aujourd'hui, notre planète où tout le monde circule rappelle ces populations intergalactiques de science-fiction qui démenagent, ces grands exodes. Quand je me mets à écrire, je ne me dis pas que je vais raconter des histoires d'exilés. Mais ça vient tout seul, d'un endroit profond, inconscient.

A. S.: L'exil est toujours un handicap. Mais l'éloignement permet de voir son pays, son passé, son histoire, avec un regard un peu étranger. Quand on parle de chez soi, on hésite, on tâtonne. C'est une démarche fragile, qui à tout moment peut nous échapper. On a peut-être plus de tendresse. On choisit parfois le silence, de laisser place à l'interprétation.

Quels sont vos liens avec votre pays d'origine?

R. P.: Je viens de réaliser mon premier tournage en France, un téléfilm sur la communauté cambodgienne. J'ai aussi tourné une fois au Mali.

Tous mes autres films, je les ai faits au Cambodge. Ce qui m'intéresse, c'est d'aller vivre avec les gens. A la limite, le film passe en second. Ici, je suis fatigué, stressé. Là-bas, ces gens qui se battent me donnent leur force.

Les survivants se sentent toujours coupables. Pour sortir de ce sentiment étrange, j'ai besoin d'être avec les autres. La caméra me permet de le faire, de dire que j'ai une parole, un imaginaire, une pensée, que je fais bien partie du monde. Le cinéma m'a aidé à retrouver une certaine dignité.

Au Cambodge, j'aide aussi depuis 10 ans à former des cinéastes et des techniciens, en collaboration avec le ministère de la Culture.

A. R.: Je ne retourne pas souvent en Argentine. La dernière fois, j'ai eu l'impression de vivre dans une colonie des Etats-Unis. En France, on ne réalise pas à quelle vitesse la mondialisation avance. Les pays du Sud deviennent des colonies, des camps de vacances ou des camps militaires du grand empire américain. Il y a un film à faire là-dessus.

Je retournerais bien en Argentine pour travailler, c'est tout. C'est lié à un certain rejet de ma famille. Je ne vois rien de très passionnant à être argentin. Il est très difficile de sentir une identité culturelle dans ce pays. C'est une espèce de patchwork récent dont je suis une parfaite illustration. Ma grand-mère maternelle était lithuanienne et son mari égyptien de langue yiddish. Mon grand-père paternel, qui était un Espagnol catholique, avait épousé une Russe allemande protestante.

A. S.: Je vais souvent au Mali et en Mauritanie, en moyenne deux fois par an, souvent pour des repérages. C'est un va-et-vient. Chaque voyage enrichit et transforme l'histoire; chaque casting donne une nouvelle direction au film.

Avez-vous envie de vivre dans votre pays d'origine?

R. P.: Très envie. Mais il n'y a pas d'économie du cinéma au Cambodge. Il est plus facile de chercher de l'argent en France.

A. R.: Je pense qu'il y a quelque chose en Amérique latine qui vaut la peine d'être approfondi, mais que je ne l'ai pas rencontré.

A. S.: Je sais que je rentrerai un jour. Je suis en France pour des raisons économiques. Je commence à être connu, à recevoir des propositions intéressantes, d'un producteur, d'une chaîne de télé, selon les cas. Il est très difficile de travailler dans nos pays. Les cinéastes sont isolés. Il n'y a pas d'argent, pas d'industrie locale, pas d'école de cinéma. L'Afrique a toujours connu cette sécheresse de production et les choses ne font qu'empirer. Le continent fait au maximum 10 films par an.

Quels sont vos projets?

R. P.: Outre des fictions et des documentaires, j'ai surtout le projet de créer un fonds audiovisuel sur le génocide au Cambodge. Dans 20 ans, les témoins auront disparu ou leurs souvenirs seront déformés. Nous vivons dans une société de l'image. Si on ne fabrique pas ses propres images, on n'existe plus. Après avoir été pillés économiquement, les pays du Sud crèveront de ça, aussi.

A. R.: Je travaille sur l'histoire d'une femme qui se dédouble. Un robot qui remplace une femme.

A. S.: Mon prochain film parlera de l'exil. Je vais essayer de raconter la vie de candidats à l'émigration en attente de voyage. Je voudrais montrer que l'exil est antérieur au voyage lui-même. Mon cinéma est souvent lié à ma vie; j'essaierai de raconter comment je suis venu au cinéma. ■

J'ai fait du cinéma pour que ma mère, qui n'est pas allée à l'école, puisse lire mes images. Safi Faye, cinéaste sénégalaise (1943-)



© John Vink/Magnum, Paris

Le Cambodgien Rithy Panh.

«La technique n'est jamais l'ennemie de l'artiste»

Les nouvelles technologies? Tous les réalisateurs peuvent en tirer avantage, affirme le cinéaste égyptien. Le danger serait qu'elles bouleversent les circuits de distribution.

YOUSRI NASRALLAH

CINÉASTE ÉGYPTIEN. SON DERNIER FILM, *LA VILLE*, A REMPORTÉ LE PRIX SPÉCIAL DU JURY AU FESTIVAL DE LOCARNO (SUISSE) EN 1999.

J'ai tourné mon quatrième long métrage, *La Ville*, en vidéo numérique, dans les rues du Caire et à Paris. J'étais le premier cinéaste égyptien à réaliser une fiction avec cette nouvelle technique. Après le parlant, la couleur et l'apparition de la télévision, beaucoup de gens voient, dans la vidéo numérique, la quatrième révolution dans l'histoire du cinéma. Déjà, elle a trouvé des propagandistes de talent avec Lars von Trier et les cinéastes danois qui adhèrent à son manifeste, *Dogma*. Leurs préceptes? Tourner caméra à l'épaule, sans éclairage artificiel, au plus près du réel. L'idée ne pouvait naître que dans un pays riche, là où les artistes ont besoin de s'imposer des contraintes pour créer. Nous, nous avons des régimes autoritaires et une censure pesante, merci! Si j'ai délaissé la caméra 35 mm, ce n'est pas par esprit de dogme, mais, au contraire, par pragmatisme. Mes contraintes budgétaires ne me laissaient pas d'autre choix.

Il n'existe pas d'image facile

Le pragmatisme consiste d'abord à ne pas se lamenter sur le film qu'on aurait pu tourner. Il faut le réaliser! Par tous les moyens. Je me fixe une seule limite: garder mon indépendance. Pour mon premier long métrage, *Vols d'été*, en 1988, je voulais confier à une vedette du star system égyptien le rôle d'une femme de propriétaire terrien, dans les années 50, qui détestait Nasser. Elle n'a jamais accepté. Son public, disait-elle, n'aurait pas compris! Modifier mon scénario, c'était perdre mon indépendance. J'ai donc tourné avec des non professionnelles: une architecte, une guide touristique, une journaliste...

Qu'il s'agisse de comédiens amateurs ou de vidéo numérique, une fois acceptées les contraintes que je n'ai pas choisies, je dois résoudre les problèmes qui en découlent. Et c'est cela qui m'excite. La création commence là.

La technique n'est jamais l'ennemie de l'artiste. Un peintre va essayer la gouache, l'huile, le lavis... Avec le chef-opérateur, nous voulions tirer le meilleur de notre caméra. Contrairement au film 35 mm, la vidéo ne définit pas de profondeur de champ: du plus proche au plus lointain, l'image est nette. Pour recréer des plans, du relief, nous avons essayé d'ajouter autant de couleurs que possible, grâce aux murs peints, aux habits vifs. Et nous avons défini le style visuel du film, en accord avec l'histoire de ces



Scène de *Dancer in the Dark* (Lars von Trier) tournée avec une centaine de caméras

gens qui se guettent d'un balcon à l'autre.

Quand une nouvelle technologie apparaît, on commence par se poser de mauvaises questions: le moindre coût de la vidéo numérique va-t-il banaliser la création? La réponse est sans doute négative: l'apparition du crayon n'a pas standardisé la création littéraire. Les jeunes réalisateurs doivent comprendre qu'il n'existe pas d'images faciles, mais seulement une façon plus économique d'aborder un problème. La crainte de la normalisation par la technique reste toutefois un souci légitime. Avec la vidéo numérique, un effet de mode est apparu: parce que les caméras sont légères, il faudrait courir dans tous les sens. Mais souvenez-vous de *La Grande Valse*, de Julien Duvivier. La caméra, aussi grosse qu'une armoire, virevolte avec une légèreté incroyable, parce que le film l'exige. Tout comme un film en vidéo peut exiger des plans fixes.

Si les nouvelles technologies soulèvent une inquiétude, elle concerne la distribution: on parle de diffuser les films en salles par satellite. Pour les grosses productions, projetées dans des milliers de cinémas, le procédé se justifie. Mais les géants des télécommunications cherchent à s'assurer un monopole sur ce marché. Que deviendraient alors les «petits» films des pays du Sud?

L'empire des technologies trouve toujours ses limites. Pendant longtemps, la télévision nous a isolés. Tous: spectateurs, réalisateurs, scénaristes. Regardez les génériques des films de Fellini ou de Youssef Chahine dans les années 50. Les auteurs étaient nombreux. Ces gens avaient envie de se rencontrer, de discuter de la vie, du cinéma. C'était magnifique. Et un peu partout, aujourd'hui, des jeunes cinéastes s'associent, travaillent ensemble, combattent l'isolement. Le même désir se manifeste. Chez moi aussi: pour chaque film, je voudrais mobiliser le plus de gens possible. ■



Des gens célèbrent une exécution devant une prison de Huntsville, au Texas.

© Andrew Lichtenstein/Agence, Paris

ETHIQUES

La peine de mort, pilier moral de l'Amérique?

Absente de la campagne présidentielle qui s'achève, la question de la peine de mort est relancée par les abolitionnistes. Qui se gardent bien de placer le débat sur le terrain éthique.

IVAN BRISCOE

JOURNALISTE AU COURRIER DE L'UNESCO.

Tout au long de son procès, Gary Gilmore avait répété qu'il préférerait la mort à la prison à perpétuité. Le 17 janvier 1977, ce cambrioleur sans envergure, condamné pour crime passionnel, était conduit devant le peloton d'exécution et ligoté à une chaise par un câble de nylon. Puis les coups de feu transpercèrent la cible de carton placée sur sa poitrine. Le bruit des armes franchit les murs de sa prison de l'Utah: la peine capitale, tombée en désuétude 10 ans plus tôt, était de retour aux Etats-Unis.

Depuis ce jour, 663 personnes ont été exécutées, par électrocution, inhalation de

gaz ou injection létale. Cette sentence, exceptionnelle il y a 30 ans, quand elle ne frappait que quelques condamnés malchanceux, est devenue fréquente. Et son application ne suscite aucun débat dans la classe politique, malgré les protestations de l'Union européenne, d'Amnesty International et d'autres organisations de défense des droits de l'homme.

Dans ce domaine plus que dans tout autre, la conduite de l'Amérique tranche avec les choix de l'ensemble des pays démocratiques, dont elle se veut pourtant le chef de file. Seuls l'Iran, l'Irak, ou d'autres Etats que Washington montre

du doigt pour leur manque de principes, exécutent leurs condamnés à un rythme comparable (la Chine, quant à elle, affiche des chiffres encore beaucoup plus importants). En avril 1999, par exemple, les délégués américains de la Commission des droits de l'homme des Nations unies votaient avec les représentants de 12 autres pays, dont Cuba, la Chine, le Pakistan et le Soudan, contre un moratoire international sur la peine de mort. Face à ce dernier bastion, 108 Etats, dont récemment le Turkménistan et l'Ukraine, ont aboli la peine capitale ou en ont abandonné l'usage.

Pour la classe politique américaine, la peine de mort est une solution, pas un problème. Al Gore, l'actuel vice-président et le candidat démocrate à l'élection présidentielle du 7 novembre, en est partisan, tout comme son adversaire républicain, George W. Bush. Gouverneur du Texas depuis cinq ans, ce dernier n'a accordé la grâce qu'à un seul condamné; 144 autres ont été exécutés

Selon un sondage récent, qui a permis de mesurer l'impact de la dernière campagne nationale des abolitionnistes, plus de 60% de l'opinion américaine est encore favorable à la peine capitale, contre 80% au début des années 90. «Rationnelle ou non, la peur du crime est le lot commun d'une majorité d'Américains», explique Robert Bohm, professeur en criminologie à l'Université de Floride centrale. *Ils veulent une justice exemplaire. Et c'est la peine de mort qui leur paraît s'en rapprocher le plus.*»

Les abolitionnistes changent de stratégie

Des philosophes aussi respectables que Saint-Thomas d'Aquin ou Jean-Jacques Rousseau ont contribué à associer justice sans concession et châtement suprême. De plus, malgré l'absence de preuves, ses défenseurs mettent en avant son faible coût et son effet dissuasif. La peine de mort protégerait la société, y compris contre les juges «laxistes» tentés de relâcher des assassins prêts à récidiver. Selon Dudley Sharp, du projet Justice For All, ces derniers seraient responsables de 10 000 meurtres depuis 1971. «*En tuant un criminel*, disait Rousseau, *nous détruisons moins un citoyen qu'un ennemi.*»

En face, une nouvelle génération d'abolitionnistes a appris à ravaler son indignation morale. Ils ne se demandent plus si la vie d'un tueur en série mérite d'être préservée mais ont plutôt appris à frapper les esprits et à utiliser les médias. Ils dénoncent les erreurs judiciaires, soulignant les inégalités raciales qui entachent l'administration de la justice et les risques de voir des innocents condamnés.

Richard Dieter, directeur du Centre d'information sur la peine de mort, en est persuadé: cette stratégie peut convaincre l'Américain moyen qui se prononce pour la peine de mort sans grande conviction. «*Condamner des innocents, s'exposer aux protestations internationales, risquer de nouvelles injustices raciales... Cela fait beaucoup. Le jeu en vaut-il la chandelle?*», demande-t-il. En janvier dernier, le gouverneur républicain de l'Illinois, partisan convaincu de la peine capitale, a renoncé à l'appliquer dans son Etat en invoquant le risque d'erreur judiciaire.

Aujourd'hui, 3 600 prisonniers sont dans les couloirs de la mort. Miguel Angel Martinez en fait partie. Selon son avocat, cet adolescent qui s'appretait à intégrer l'Air Force a «*joué un rôle secondaire*» dans le triple assassinat à l'arme blanche pour lequel un tribunal texan l'a condamné à mort, en 1992. Il avait 17 ans. Depuis sa cellule de Terrell (Texas), «*un enfer sur Terre*», écrit-il, il place ses derniers espoirs dans la campagne abolitionniste. Et il confie: «*Les gens sont littéralement conditionnés pour accepter cette sanction, alors qu'il y a d'autres possibilités... Nous avons tous en nous une part de sadisme et de masochisme.*»

Plus que toute autre considération, cette cruauté inutile rebute de nombreux observateurs étrangers. Pourtant, les pays qui bannissent aujourd'hui ce châtement ont un jour tenu en haute estime la corde, la guillotine ou la hache du bourreau. Au XVIII^e siècle, selon la loi britannique – qui a exercé une influence considérable sur le droit pénal de ses colonies –, 222 crimes étaient passibles du gibet, dont le vol d'un lapin de garenne ou l'abattage d'un arbre.

**«Condamner des innocents,
s'exposer aux protestations
internationales,
risquer de nouvelles
injustices raciales...
Cela fait beaucoup.
Le jeu en vaut-il la
chandelle?»**

Les exécutions publiques étaient un spectacle très couru. En 1807, à Londres, la pendaison d'un assassin célèbre avait rassemblé 40 000 curieux. A tel point qu'un mouvement de foule avait provoqué la mort d'une centaine de personnes

Après la Seconde Guerre mondiale, l'importance accordée aux droits de l'homme a conduit un grand nombre de pays à réformer leur code pénal. L'abolition était en marche. Mais pas aux Etats-Unis. Cependant, de 1967 jusqu'à l'exécution de Gary Gilmore 10 ans plus tard, les tribunaux et les Etats, reflétant un changement de mentalités, se sont abstenus de prononcer la peine capitale. En 1972, la Cour suprême, appelée à prendre position sur une sentence rendue en Géorgie, a qualifiée la loi de cet Etat sur l'application de la peine de mort de «cruelle et inhabituelle», et donc contraire au huitième amendement de la Constitution. Elle a ainsi contraint les législateurs d'autres Etats à modifier leur cadre légal pour répondre à ces nouvelles orientations. Mais la «machinerie de la mort», selon l'expression d'un

juge de la Cour suprême, n'a jamais été réellement démantelée.

Puis les années 70, marquées par la récession, ont connu une augmentation sensible du nombre de crimes violents. De nombreux tribunaux ont immédiatement invoqué des textes tombés en désuétude pour redonner une nouvelle jeunesse à la peine capitale. De nos jours, ce châtement est inscrit dans le code pénal de 38 Etats sur 50. Et 3% environ des prisonniers condamnés pour meurtre attendent la mort.

Punir le meurtre par la mort relève de la loi du Talion

Pour l'opinion, justice et peine capitale vont souvent de pair. En particulier dans les huit Etats du Sud (Alabama, Arkansas, Caroline du Sud, Floride, Louisiane, Oklahoma, Texas, Virginie) où 90% des exécutions récentes ont eu lieu. En 1998, Alan Wolfe, professeur de sciences politiques de l'Université de Boston, s'est rendu au Texas. Il y a enquêté sur l'exécution de Karla Faye Tucker, une détenue de 38 ans qui s'était repentie après avoir retrouvé la foi. Or, la plupart de ses interlocuteurs n'exprimaient aucune commiseration à son égard: elle avait assassiné son ex-amant avec une pioche; elle méritait d'être punie. «*Ils exprimaient une vision très basique de la société*, estime Wolfe, *qui préexiste à tout sentiment politique ou religieux. C'est un sens immédiat de la justice. Payer pour ses péchés, c'est rétablir un équilibre: une vie a été prise, il faut en prendre une autre.*»

De nombreux partisans de la peine de mort partagent ces vues. En 1996, le proche parent d'une victime, autorisé en vertu d'une nouvelle loi à assister à l'exécution de l'assassin, au Texas, rapportait: «*J'aurais voulu le voir humilié. On aurait dû l'amener et l'attacher devant nous.*» Au cours de certaines émissions de radio, des auditeurs appellent pour que les assassins soient «grillés», qu'ils aillent «rejoindre Hitler».

Paradoxalement, cette conception primaire de la justice s'oppose à d'autres traits saillants de la culture américaine. La religion de la majorité, le christianisme, insiste sur l'importance du pardon. Quant à la télévision populaire, elle multiplie les émissions «thérapeutiques» où les gens avouent leurs fautes pour accéder à la rédemption. Pourtant, sanctionner le meurtre relève toujours, dans le Sud surtout, de la loi du Talion.

Au cours des deux dernières décennies, la croissance exponentielle du nombre de meurtres (500 000 victimes en 20 ans, 17 000 assassinats par an actuellement) a encouragé le développement de cette ►

frustré philosophie et placé la victime au centre du système répressif. Il suffit pour le comprendre de voir les proches de la victime appelés à la barre juste avant le verdict, ou d'écouter les hommes politiques. «*Dans ces conditions, il nous est impossible de lancer un débat: pour ou contre la peine de mort*», explique Richard Dieter. Autant demander aux gens s'ils sont pour l'assassin ou pour la victime.»

Au Royaume-Uni et en France aussi, une majorité de l'opinion soutenait la peine de mort au moment de son abolition. Ce qui n'a pas empêché les responsables politiques de la décider, et ce, sans provoquer d'opposition massive. Jusqu'ici, la classe politique américaine n'a pas voulu ou n'a pas pu tenter la même

On ne s'oppose pas impunément à la peine capitale. En 1988, Michael Dukakis, le candidat démocrate à l'élection présidentielle, avait été interrogé: comment réagirait-il si sa femme et ses enfants étaient assassinés? En confirmant qu'il resterait opposé à la peine de mort, il avait endossé une réputation d'indulgence coupable à l'égard du crime. Les politiques ont retenu la leçon: quelle que soit leur position personnelle, ils ont intérêt à se montrer intraitables. De même, pour être élus, les candidats aux postes de procureurs (district attorneys) doivent surenchérir. «*C'est un moyen rapide de passer à la télévision et d'avoir son nom dans le journal*», déplore Michael Mears, membre du Conseil de

En revanche, les statistiques indiquent de manière évidente que la peine capitale est en grande majorité prononcée (dans 80% des cas) lorsque la victime est blanche. D'autre part, souligne Michael Mears, un seul district attorney est noir sur les 159 que compte l'Etat de Géorgie. De nombreux abolitionnistes, conclut Robert Bohm, assimilent la peine de mort à «*une nouvelle forme de contrôle social remplaçant l'esclavage*».

Les erreurs judiciaires ont terni le châtiement suprême

Mais revenons-en à Miguel Angel Martinez. D'origine mexicaine, issu d'un milieu pauvre, il comptait parmi ses complices le fils d'un juge local, ce qui n'a pas joué en sa faveur. Son procès a été un modèle de mauvaise justice: le tribunal a siégé cinq jours avant de rendre son verdict, ses complices présumés ont été libérés et de nombreux collaborateurs du district attorney ont depuis lors été démis de leur fonction pour corruption. «*C'était comme une partie d'échecs opposant un joueur de haut niveau à un néophyte*», dit-il en évoquant son affaire.

Les partisans d'un moratoire sur la peine de mort tablent sur ce genre de cas. Les erreurs judiciaires ont terni le châtiement suprême et d'autres méthodes pourraient se révéler plus efficaces dans la lutte contre le crime. Mais cette stratégie ne satisfait pas tous les abolitionnistes: les sceptiques craignent qu'elle n'aboutisse qu'à réinventer la «*machinerie de mort*» sous une forme plus acceptable, plus «*juste*». Tous partagent cependant une certitude: il serait illusoire d'entreprendre une révolution morale pour faire triompher leurs vues. Comme l'explique Alan Wolfe: «*Pour autant qu'on laisse de côté tout argument moral, je crois que les Américains envisageraient d'un bon œil d'en finir avec la peine capitale. Ou du moins d'y recourir avec parcimonie*». ■



Manifestation contre la peine de mort à Houston, au Texas.

© Howell Liaison/Gamma, Paris

démarche. La génération de la lutte pour les droits civiques aurait pu entreprendre ce combat, mais le sort a voulu que ses principales figures – les Kennedy, Martin Luther King... – meurent jeunes

En outre, la diversité des attitudes, des mentalités et des politiques pénales, selon les Etats, rend difficile un débat national sur la question, tout comme le peu de crédit des propositions sur la réduction de la pauvreté ou le contrôle des armes à feu, écartées à cause de leurs coûts ou de la pression des lobbies. Plus encore, certaines caractéristiques de la démocratie américaine – la faiblesse des partis, la multiplication des consultations électorales et l'hypersensibilité aux sondages d'opinion – poussent les candidats à caresser les électeurs dans le sens du poil.

défense des pauvres de Géorgie.

Dans ce contexte, où les victimes tiennent le haut du pavé moral et où les hommes politiques sont otages des sondages, la nouvelle stratégie des abolitionnistes prend tout son sens. Déjà, ils semblent avoir convaincu la majorité des Américains sur un point: avec la peine de mort, les erreurs judiciaires sont irréparables. Le Centre d'information de Richard Dieter a établi une liste de 87 condamnés grâciés tandis que des tests ADN sont en cours afin d'établir de façon scientifique, l'innocence de condamnés exécutés à tort.

Les abolitionnistes bénéficient d'un autre argument solide: l'iniquité des tribunaux à l'égard des minorités raciales. En réalité, les meurtriers noirs ne sont pas plus condamnés à mort que les autres.

POUR EN SAVOIR +

- www.miguelangelmartinez.com (site Web de Miguel Angel Martinez)
- www.knoware.nl/users/annegr/deadman/talking.htm (articles de Dean Carter, détenu dans le quartier des condamnés à mort)
- www.prodeathpenalty.com (site en faveur de la peine capitale)
- www.deathpenaltyinfo.org (Centre d'information sur la peine de mort)

La danse, une «locomotive» pour l'Afrique

Pour le chorégraphe et chercheur ivoirien Alphonse Tiérou, la danse, composante majeure de la culture africaine, représente un facteur du développement économique et social.

**PROPOS RECUEILLIS
PAR JASMINA SOPOVA,**

JOURNALISTE AU COURRIER DE L'UNESCO

Votre dernier ouvrage est intitulé *Si la danse bouge, l'Afrique bougera. Qu'entendez-vous par là?*

Le développement économique et social d'un pays ne dépend pas uniquement du capital et du travail, comme le suggèrent les économistes et la tradition libérale. La culture est tout aussi déterminante. Dans *La Société de confiance*, paru en 1995, l'académicien français Alain Peyrefitte expliquait justement que les grandes théories qui plaçaient au centre du développement les ressources économiques (matières premières, capitaux, main-d'œuvre, production, investissement, taux de croissance...) étaient dépassées. Selon lui, les facteurs d'ordre culturel, relégués au rang de «menus satellites», devaient être considérés comme le moteur essentiel du progrès.

En effet, les éléments intangibles et immatériels de la culture conditionnent les mentalités. C'est pourquoi ils représentent une véritable locomotive pour la société. Si on les néglige, si on ne les situe pas au cœur de la problématique du développement, ils risquent de se transformer en obstacles insurmontables.

Quels sont les facteurs culturels qui peuvent constituer des obstacles au développement en Afrique?

Les tabous, la superstition, la polygamie, le tribalisme... Comment une femme peut-elle s'épanouir quand elle est constamment obligée de lutter contre ses rivales pour garder l'affection de son mari? Comment peut-on élever comme

on l'entend ses propres enfants, quand on doit se plier à la volonté des aînés? Comment prendre du recul et réfléchir à tête reposée, quand la coutume vous oblige à vivre à 10 ou à 20 sous le même toit? Cette pratique représente à mon sens un abus des valeurs traditionnelles de fraternité et de générosité, car elle freine tout projet individuel. Vous ne pouvez pas économiser votre argent, ni faire des projets personnels, car vous êtes soumis aux exigences du groupe. Cette perception «grégaire» de l'homme, qui prend racine dans la culture traditionnelle, ne conçoit pas l'existence de l'individu en dehors de la communauté. Or, c'est précisément dans l'individualité que réside la source du progrès.

Mais de tous ces problèmes, le plus grave est sans doute le complexe d'infériorité, qui a atteint en Afrique des proportions énormes. Il génère une culture d'assistance au détriment de la culture de responsabilité, il paralyse et asphyxie tout le continent, il détruit le fondement du lien social. Je suis convaincu que la cause majeure du sous-développement de l'Afrique est le manque de confiance en soi.

Que voulez-vous dire?

L'Africain ne fait pas confiance à l'Africain. Il suffit d'être un Blanc pour bénéficier de plus de considération et de moyens qu'un Noir. Voici un exemple personnel. En 1987, au cours d'une tournée de conférences en Afrique noire, ►

Un théoricien de la chorégraphie africaine

Issu des grandes «familles» héritières des masques de sagesse de l'Ouest africain, le chorégraphe et chercheur indépendant Alphonse Tiérou, 43 ans, a très tôt baigné dans le milieu des grands chefs coutumiers et des hauts dignitaires. Après une formation traditionnelle en dialectique et rhétorique africaine, il a fait ses études à l'Institut national des arts d'Abidjan, alors capitale de sa Côte-d'Ivoire natale.

Son premier livre, paru en 1977, est consacré à la civilisation orale, *Le Nom africain ou langage des traditions*. Un an plus tard, paraît son ouvrage sur les masques africains, *Vérité première du second visage africain*. En 1983, il publie *La Danse africaine c'est la vie*, suivi de son principal ouvrage sur la chorégraphie traditionnelle, *Dooplé: loi éternelle de la danse africaine*, qui a connu trois éditions depuis 1989. Son premier roman, *Ségoulédé*, est sorti en 1992. La prochaine parution, toujours chez le même éditeur parisien, Maisonneuve et Larose, aura pour titre *Si la danse bouge, l'Afrique bougera*. Alphonse Tiérou est également l'auteur de l'exposition itinérante, présentée en juin 2000, au Musée de l'Homme à Paris: «De la danse à la sculpture: un autre regard sur l'esthétique africaine».

Actuellement, il dirige le Centre Dooplé de ressource, de pédagogie et de recherche pour la création africaine, à Paris. Pour plus d'informations, appeler le (33 1) 44 73 42 01.



A la huitième assemblée du Conseil mondial des Eglises (décembre 1998), Nelson Mandela a fait honneur à la danse.

© Howard Burditt/Reuters/MaxPPP, Paris

j'ai été arrêté dans un pays et traduit devant le ministre de la Jeunesse, des Sports, de la Culture et de la Recherche Scientifique, qui avait jugé suspect mon discours sur la culture africaine. Au terme d'un interminable interrogatoire, un Blanc est entré dans le bureau. Il est intervenu en ma faveur. Le ministre a aussitôt changé de ton. En quelques coups de téléphone, il m'a ouvert les portes de tous les médias et a mis à ma disposition la plus belle salle de conférence de la capitale, celle de l'unique parti politique de son pays. Des situations semblables surviennent tous les jours dans nos pays.

Ce complexe d'infériorité s'observe aussi dans le rapport à la danse traditionnelle. Il arrive que des artistes africains ayant acquis un vernis de formation en danse occidentale en viennent rapidement à dénigrer leurs racines. De même qu'au lieu de faire leur propre analyse, des intellectuels africains se contentent de répéter tout ce que disent et écrivent à propos de leur culture certains pseudo-spécialistes étrangers. Le problème est que le discours de ces derniers a souvent tendance à enfermer la danse africaine dans un ghetto et à nier au continent le droit à l'évolution, à la modernisation: ils voient l'Afrique comme un muséum vivant des traditions du passé.

La danse peut-elle changer cette mentalité?

J'en suis convaincu. L'acte créateur est fondamental pour l'émancipation de l'in-

dividu, on le sait. Mais il l'est davantage encore dans le contexte africain où l'individualité, source du progrès, est trop souvent étouffée par la pression de la conformité au groupe.

C'est à ce niveau-là que la danse peut intervenir comme facteur de développement. Elle est capable d'arracher les vieilles souches, de détruire les causes du mal, profondément implantées dans le subconscient humain, de donner à l'individu la possibilité de s'appartenir, de se retrouver, de s'épanouir. C'est ainsi qu'elle peut faire bouger la société. Car seule une société constituée d'individus libres et sûrs d'eux-mêmes peut trouver des solutions appropriées à ses difficultés.

Composante majeure de la culture africaine, la danse mobilise une somme considérable d'énergie qu'il faudrait davantage canaliser. En Afrique, tout le monde danse: les pharaons, les reines et les rois, les saints, les masques de sagesse, les femmes enceintes, les bébés, les vieillards, les juges, les généraux, les chefs d'Etats... Souvenez-vous de Mandela!

Les pouvoirs publics en Afrique devraient davantage tenir compte de l'aspect émancipateur de la danse et donner aussi bien aux créateurs qu'aux chercheurs les moyens de poursuivre leur mission avec plus d'efficacité. Ils ne doivent pas oublier que le fait même de nous interroger sur nos danses, qui conditionnent toute notre existence, c'est consentir enfin à nous accepter nous-mêmes, à nous libérer de nos complexes, à être bien dans

notre peau et notre tête, à faire preuve de confiance en nous-mêmes, en tous les Africains et au reste du monde.

Comment la danse africaine contribue-t-elle à établir des liens avec le monde?

La création chorégraphique est un produit culturel «exportable». Programmée à grande échelle, elle pourrait devenir un atout pour la modernité africaine. Depuis que la danse africaine s'est répandue à travers le monde, elle a fait plus pour le rapprochement de la jeunesse du Nord et du Sud que toutes les politiques, aussi bonnes et généreuses fussent-elles. La danse reste le chemin le plus court d'un homme à l'autre. Elle est passion et séduction. A l'époque de la colonisation, les Occidentaux l'avaient bien compris et s'interdisaient de danser avec les autochtones.

Ces dernières décennies, grâce à la diaspora africaine et aux multiples stages de danse organisés aussi bien dans le Nord que dans le Sud, la vapeur a été renversée. Des échanges vrais se sont établis, des amitiés sincères et profondes se sont tissées, dans la confiance, la dignité et le respect.

L'intérêt croissant pour la danse africaine exige une réponse adéquate de la part de ses dépositaires, afin que l'offre se développe aussi rapidement que la demande. Car, pour reprendre la formule du philosophe français Albert Jacquard, sur une piste de danse, «le seul combat qui vaille n'est pas de dépasser les autres, mais

La danse met l'Afrique en mouvement

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE DOOPLÉ

ALPHONSE TIÉROU

CHORÉGRAPHE ET CHERCHEUR IVOIRIEN

En Afrique, danse et économie sont intrinsèquement liées: le dooplé, premier des 10 mouvements de base de la danse africaine, prend racine dans le va-et-vient du pilon.

Le grand poète et président sénégalais Léopold Sédar Senghor disait qu'en employant le mot «pas», les Européens faisaient de la danse un jeu d'abstraction «pour enlever l'homme de la terre et le projeter dans le ciel». Les Africains préfèrent l'expression «mouvement de base», car elle sous-entend l'adhésion du danseur à la terre. Un célèbre vers du même poète exprime parfaitement cette symbiose entre l'être humain et la terre: «Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur».

Le premier des 10 mouvements de base, que j'ai pu observer dans toutes les régions et chez tous les peuples africains, est le *dooplé*. C'est un mot composé, emprunté au ououlou, langage secret des *glaé* du peuple wèon, qui vit dans l'ouest de la Côte-d'Ivoire. *Gla* (singulier de *glaé*) désigne le masque au sens africain du terme, c'est-à-dire qu'il englobe aussi bien le costume et les accessoires, que l'homme qui les porte. J'ai choisi la langue de cette communauté de masques de sagesse car elle est sacrée, spirituelle, divine et, par conséquent, n'appartient à aucun peuple en particulier. En outre, les Wèon (connus également sous le nom de Guéré) sont dépositaires de l'unique prière des *glaé*, dont le contenu exprime clairement les aspects à la fois spirituels, techniques et structurels de la danse.

En ououlou, *doo* signifie mortier et *plé*, pilon. Ce sont des ustensiles de cuisine communs à tout le continent africain, qui occupent une place de choix dans la vie quotidienne. La gestuelle d'une personne qui pile constitue le fondement de la danse africaine. D'une part, le contact du pilon et du mortier produit des sons, des percussions, une cadence, un rythme, bref,

une musique. D'autre part, le va-et-vient du *plé* dans le *doo*, le met en mouvement, le fait trembler, vibrer, bouger... donc, danser. Ainsi le *doo* devient un instrument de musique, le *plé*, un objet dansant et la personne qui pile, un compositeur.

La danse véhicule notre vision du monde et conditionne toute notre existence. Ses mouvements de base sont tous porteurs d'une forte charge symbolique. Ils expriment le rapport de l'homme à la Terre, à Dieu, à la communauté des vivants, à celle des morts... Par ailleurs, chaque geste a une signification précise: danser plié en deux, les deux bras croisés sur le plexus est un symbole de haute initiation; marteler le sol sur place est la manifestation d'une très grande joie; se cogner front contre front est un acte de communion... Langage codé, la danse permet ainsi d'établir un

**Le contact du pilon
et du mortier produit
des sons,
des percussions,
une cadence,
un rythme,
bref,
une musique**

dialogue entre les danseurs et les spectateurs, qui connaissent son symbolisme sous-jacent. Ce qui implique qu'elle ne peut pas être mesurée à l'aune occidentale, comme on a souvent tendance à le faire. Dans la danse africaine, par exemple, présenter les deux mains ouvertes est un signe d'honnêteté, de conscience tranquille et d'hospitalité. Dans la danse contemporaine, ce même geste symbolise la densité physique de l'air que l'artiste épouse ou repousse avec ses mains. Joindre les mains paume contre paume est un signe de prière dans le monde chrétien. Pour l'Africain, c'est une façon de concentrer toutes les énergies de son corps, la main droite ayant une polarité négative et la gauche, une polarité positive.

Le symbolisme de la gestuelle est enraciné dans un contexte éthique, esthétique et social, qu'on ne peut pas ignorer si l'on veut saisir le sens profond de la danse africaine. Et, à plus forte raison, si l'on veut la juger. ■



Le danseur en dooplé est debout, genoux fléchis, pieds posés bien à plat, écartés l'un de l'autre par une distance égale à la largeur des épaules. Légèrement penché en avant, les poings fermés, il évoque une personne qui pile.



© Mark Edwards/Sail Pictures, Londres

© Documentation Alphonse Tiérou, Paris

Bibliothèques: dans la Babel numérique

L'informatique devait faciliter la conservation des archives; elle multiplie les obstacles. Le front numérique avance trop vite pour que l'intendance puisse suivre. Explications.

**SARAH GOULD ET
MARIE-THÉRÈSE VARLAMOFF**

RESPECTIVEMENT, CHARGÉE DU PROGRAMME DE L'IFLA (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS DE BIBLIOTHÉCAIRES ET DES BIBLIOTHÈQUES) SUR L'ACCÈS UNIVERSEL AUX PUBLICATIONS; ET CONSERVATRICE-EN-CHEF À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DIRECTRICE DU PROGRAMME DE PRÉSERVATION ET DE CONSERVATION DE L'IFLA.

L' image tremblante des premiers pas de Neil Armstrong sur la lune reste gravée dans toutes les mémoires. Mais la plupart des données recueillies par la mission Apollo XI sont aujourd'hui perdues: il semble que la NASA n'ait pas pensé à garder les ordinateurs et les logiciels qu'il faut pour les lire. Quand le fléau de l'obsolescence inflige des pertes irréparables à la plus grande agence spatiale du monde, on imagine ce qui attend les bibliothèques nationales, censées préserver le patrimoine numérique de l'humanité.

Il y a à peine quelques années, les archivistes accueillaient le numérique comme le messie. Quand le courrier électronique et Internet se sont développés, les experts, unanimes, ont décrété la fin du support papier, même si tous n'étaient pas d'accord sur la durée de l'agonie. Les bibliothèques qui en avaient les moyens ont commencé à numériser leur fonds. Plutôt que de confier leurs précieux originaux à des érudits «papivores», prêts à se rompre l'échine sur de vieux manuscrits, les bibliothécaires pouvaient leur tendre une paire de CD-ROM extra-plats que l'on peut survoler en quelques minutes.

Hélas, dans cette frénésie numérique, de précieuses richesses ont sans doute été

dilapidées. Certaines institutions sœurs ont entrepris de numériser des copies des mêmes collections alors qu'en coordonnant leurs efforts, elles auraient pu sauvegarder une sélection plus large de leur fonds. D'autres, avec un zèle de nouveaux convertis, ont jeté prématurément leurs collections de journaux et de vieux papiers. Enfin, des bibliothèques prestigieuses, fières d'exposer leurs trésors sur Internet, ont vite réalisé qu'elles tombaient dans un traquenard: alléché par ces chefs-d'œuvre virtuels, le grand public s'est mis à réclamer l'accès aux originaux. Aujourd'hui, des joyaux comme la Magna Carta, premier document constitutionnel de l'Angleterre du XIII^e siècle, sont menacés de devenir de véritables attractions.

Dans la bataille pour conserver les archives, le numérique, qui passait pour le chevalier blanc, semble se révéler aussi imprévisible qu'un mercenaire. Comment

estimer, par exemple, la longévité du support CD-ROM? L'évolution rapide de la technologie constitue une menace permanente. Comme le résume le futurologue américain Stewart Brand, «*au grand créateur s'est substitué le grand effaceur*». Nous sommes capables de lire un manuscrit vieux de 2 000 ans, mais nos archivistes ont perdu les clés permettant de déchiffrer des documents qui n'ont pas 20 ans.

Souvenez-vous de la disquette souple. Il n'y a pas si longtemps, tous les ordinateurs en étaient équipés. Si, par miracle, une bibliothèque possède encore une de

ces machines, les probabilités de trouver les pièces ou les techniciens qu'il faut pour la faire marcher sont à peu près nulles. Aujourd'hui, les logiciels à «compatibilité descendante» – conçus pour lire des documents créés sous de précédentes versions – ne remontent généralement qu'à une ou deux «générations», ce qui est dérisoire quand on sait que la durée de vie moyenne d'un logiciel est de 18 mois. Ainsi, aux États-Unis en 1998, sur les 36 institutions partenaires du Research Libraries Group, 15 admettaient ne plus pouvoir accéder à certains documents numérisés. Dans l'attente d'une solution, les archi-

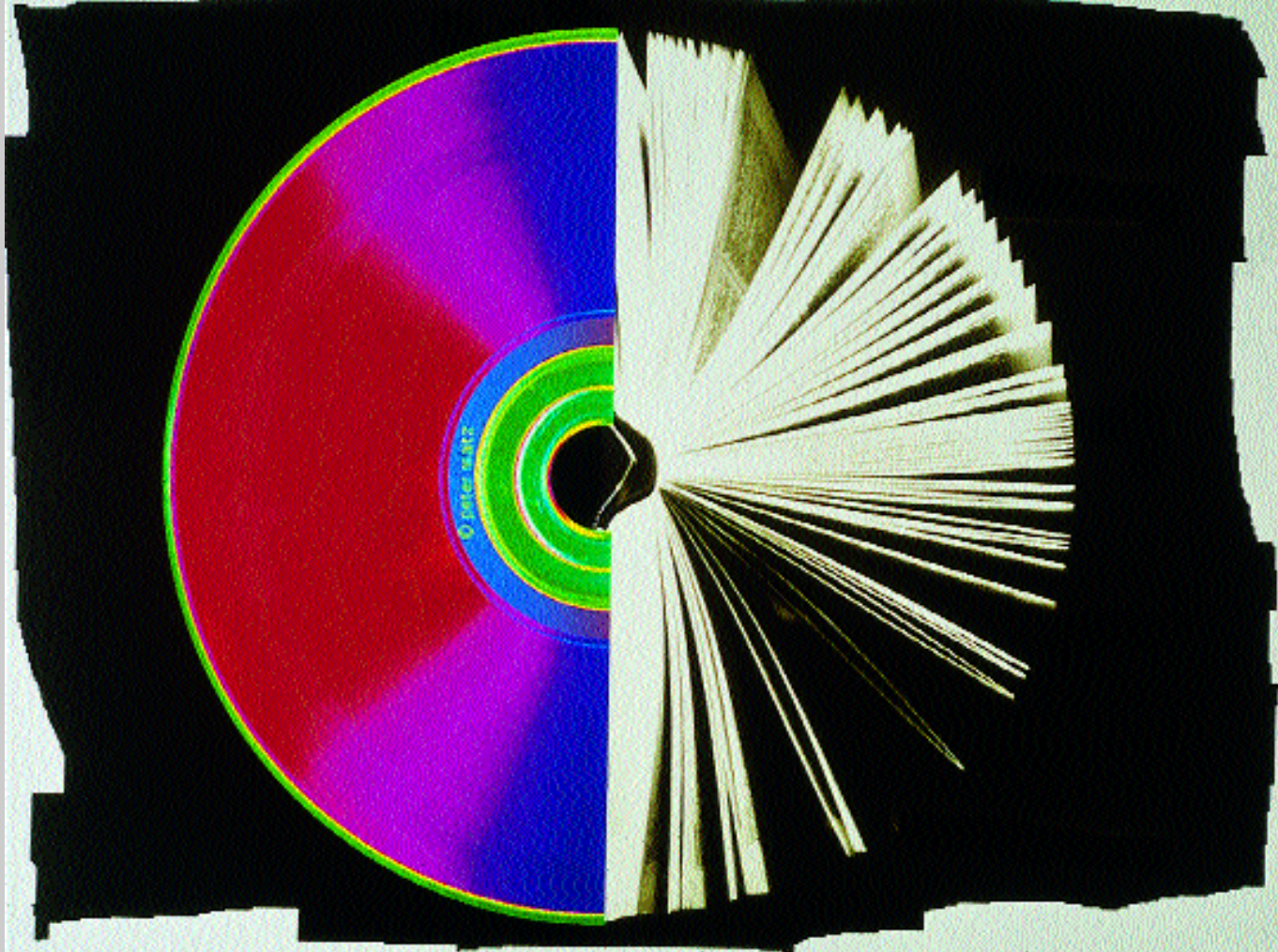
vistes se rabattent sur le bon vieux microfilm. Mais cette vénérable relique ne peut rien pour les documents électroniques comme les sites Web.

Faut-il préserver les versions successives des documents en ligne, mis à jour en permanence? Pour les chercheurs, les diffé-

rents états d'un texte sont précieux. Les splendides manuscrits de Victor Hugo sur papier bleu pâle, avec leurs marges remplies de vigoureux dessins de l'auteur, sont des trésors. Dans un proche avenir, les historiens de la littérature seront bien dépités de découvrir des «manuscrits» sur CD sans rature, sans notes et sans gribouillis.

Même problème avec le courrier électronique. Il y a un siècle, les écrivains célèbres relataient leurs voyages, leurs découvertes, leurs états d'âme, dans des lettres destinées à leurs proches. Mais

**Dans la bataille
pour conserver les
archives, le numérique,
qui passait pour
le chevalier blanc,
semble se révéler
aussi imprévisible
qu'un mercenaire**



Il y a quelques années, les bibliothèques nationales qui en avaient les moyens ont commencé à numériser leur fonds.

© Peter Maltz/SJS, Paris

dans nos ordinateurs, conserver le courrier électronique est une charge qui ralentit le système. La mémoire des géants de la littérature devra-t-elle s'incliner devant la mémoire informatique? Et que faire de tous ces liens qui renvoient à d'autres sites Web? L'ivresse de l'internaute surfant sur le Net tourne au vertige chez les archivistes voués à sauvegarder cette masse d'informations.

Les bibliothèques nationales expérimentent deux types d'approche. Confrontés au volume extraordinaire du matériel disponible sur le Web, des conservateurs australiens constituent leurs propres «portails». Ils sélectionnent le matériel qu'ils jugent le plus important en vue d'un archivage numérique national. Pour mériter d'entrer dans ce dépôt, l'information doit concerner le pays. Ou l'intéresser de près. Ou encore être l'œuvre d'un Australien dont l'autorité est reconnue. Si cette approche a le mérite de la commodité, elle se révèle trop sélective. En 1810, après le pillage des archives du Vatican par Napoléon, la France décidait de ne conserver que les documents dignes d'intérêt... pour elle-même.

L'autre méthode consiste à sauvegarder le domaine électronique d'un pays dans son intégralité. Les Suédois s'y sont attaqués. Grâce à un robot qui prend régulièrement des «clichés» de l'Internet, ils ont déjà stocké plus de 58 000

références, publications en ligne, actes de colloques et autres.

L'une et l'autre de ces méthodes rencontrent deux obstacles majeurs: les droits d'auteur et le coût. Dans certains pays – comme la France – les éditeurs sont tenus au dépôt légal. S'ils acceptent de déposer des œuvres «finies» comme les CD-ROM, les ouvrages éphémères comme les journaux électroniques échappent, en pratique, à la loi.

Des enjeux financiers considérables

En s'abonnant à ces publications, bibliothèques et particuliers n'achètent pas un «exemplaire» mais un droit d'accès au contenu. Peuvent-ils le diffuser? Et que se passe-t-il si la bibliothèque résilie son abonnement? A-t-elle le droit de donner accès aux numéros en sa possession? Entre les bibliothèques et les éditeurs, de nouvelles règles de partenariat sont nécessaires. Les enjeux financiers sont considérables. Les éditeurs rechignent à se charger de la conservation, mais ils ne veulent pas non plus que leurs documents disparaissent.

Quant aux archivistes, ils découvrent que l'acquisition d'une publication électronique est beaucoup plus coûteuse qu'une autre. La National Library of Australia, par exemple, estime qu'il faut une

journée entière à l'un de ses employés pour archiver la première version d'une publication en ligne, cinq fois plus de temps que pour archiver un imprimé. Selon la British Library, le coût de gestion et de conservation d'une «e-publication» sur 25 ans est 20 fois plus élevé que pour un imprimé.

Une partie de ce coût vient de la remise à jour des documents électroniques. Tous les cinq à dix ans, ils doivent être «adaptés» à un nouveau système informatique. Au passage, la présentation des pages peut être altérée ou certaines parties supprimées. Mais faut-il absolument conserver la forme d'un site Web, ou doit-on se contenter de sauver son contenu?

Pour certains archivistes, cette migration n'est qu'une étape provisoire avant une future époque bénie, celle de «l'émulation»: la technologie devrait en effet bientôt permettre à un ensemble de machines et de logiciels de mimer le comportement de systèmes d'exploitation obsolètes. En d'autres termes, l'objectif consiste à développer des programmes qui rappelleraient leur passé aux ordinateurs. Malheureusement, les virtuoses de l'informatique n'en sont pas là et les clés qui permettront de mettre en lieu sûr nos documents numériques restent à trouver. En attendant, il faudra bien redéfinir les relations entre bibliothèques et éditeurs. ■ ►

Tuenjai Deetes

porte-parole des minorités de Thaïlande



Tuenjai Deetes (à gauche), dans un village autochtone du nord.

En Thaïlande, on accuse les minorités ethniques du Triangle d'or de tous les maux: trafic d'opium, déforestation, pollution des eaux. Depuis 25 ans, la militante se bat contre ces idées fausses.

Au début des années 70, quand de nombreux Thaïlandais regardaient les tribus des montagnes¹, dans le nord, comme un risque pour la sécurité du pays, vous avez commencé à travailler avec elles. Pourquoi?

J'étais étudiante à Bangkok et j'entendais toutes sortes d'histoires. On accusait les tribus de trafic de drogue, de prostitution, et, à cause de leurs cultures sur brûlis, de détruire les forêts. Certaines d'entre elles avaient fui les difficultés et les conflits ethniques de la Birmanie, du Laos, de la Chine et du Cambodge voisins. J'ai voulu voir par moi-même et j'ai rejoint un programme d'enseignement de la langue thaïe, organisé par l'université et assuré par des étudiants volontaires. J'ai vite compris que ces allégations ne reposaient sur rien.

J'ai d'abord séjourné chez les Lizus dans la province de Chiang Rai. Née à Bangkok, j'étais une fille de la ville. Je n'avais jamais fait de montagne. Je n'oublierai jamais le soulagement qu'on

éprouve, après des heures de marche, en atteignant un village paisible perdu au milieu de l'immense forêt. J'ai découvert que les montagnards menaient une vie simple et traditionnelle, en harmonie avec l'environnement. Je ne comprenais pas leur langue, mais je savais, je sentais que leur cœur était pur. Leur esprit m'a inspiré. J'ai voulu comprendre et partager leur philosophie, leur mode de vie. J'étais charmée par les chants et le folklore, grâce auxquels les anciens transmettent leur savoir aux jeunes.

Le chef du premier village où j'ai résidé s'est comporté avec moi en véritable père. Il m'a invitée à rester, a offert de me bâtir une hutte, en échange des leçons de thaï que je donnais aux enfants et aux adultes. Du fait de leur isolement, très peu de Lizus parlent thaï. On s'est mis d'accord: jusqu'à ce qu'ils maîtrisent la langue, je leur servais d'intermédiaire avec les autres tribus, le gouvernement et la société en général.

Quels problèmes rencontraient alors les tribus ?

La moitié environ n'avaient pas la nationalité thaïlandaise, alors qu'elles vivaient dans le pays depuis des générations. C'était le cas des Lizus. Résultat, elles n'avaient aucun droit légal sur les terres qu'elles cultivaient. A cause de la déforestation, le gouvernement tentait de protéger des régions entières en créant des réserves naturelles, ce qui provoquait des différends.

Aucun service public n'existait dans les montagnes: ni routes, ni écoles, ni hôpitaux... Environ 90% de la population était analphabète. Le taux de natalité était presque trois fois plus élevé que dans le reste du pays et la mortalité infantile deux fois plus. Bref, les montagnards comptaient parmi les plus défavorisés. Et pourtant, ils ne se considéraient pas comme tels. A leurs yeux, la nature pourvoyait à tous leurs besoins, y compris les remèdes.

Ne les accusait-on pas de cultiver l'opium ?

Depuis des générations, les Lizus, les Hmongs et d'autres tribus cultivaient l'opium. Les anciens fumaient durant les réunions familiales et les fêtes de village. L'opium entre aussi dans la composition de nombreux remèdes traditionnels. Là-haut, il faut compter sur ses propres ressources. Mais jamais une tribu ne s'est enrichie avec le trafic d'opium!

La situation a changé quand la demande des pays de l'Ouest a explosé. La zone frontière entre la Thaïlande, le Laos et la Birmanie a été mise en coupe



© Barry Lewis/Network/Agphoto, Paris

Près de la frontière myanmar, des Akhas pratiquent la technique du brûlis.

réglée par les trafiquants d'opium (d'où l'on tire l'héroïne) et rebaptisée le «Triangle d'or». Mais c'est les tribus que l'on a rendu responsables. Les Nations unies et le gouvernement ont décidé de substituer à l'opium des cultures de fruits et légumes. Ces projets, très nuisibles à l'environnement, n'ont pas favorisé l'amélioration du niveau de vie des tribus, ni leur dignité.

Les Hmongs ont été très durement touchés. Pour accroître les rendements des cultures de légumes, ils ont dû utiliser des engrais et détourner l'eau des rivières. Du coup, ils sont entrés en conflit avec les fermiers thaïlandais qui vivaient en aval.

Et la déforestation? Les tribus n'ont-elles pas été accusées, en défrichant et en utilisant la technique du brûlis, d'endommager la forêt?

Les tribus pratiquaient la culture sur brûlis de façon limitée pour produire leur nourriture, sans plus. Mais, après l'introduction des cultures commerciales, pour répondre à la demande, elles ont surexploité les capacités naturelles des sols, déjà dégradés. Les Akhas, par exemple, ont commencé à cultiver le riz dans des zones escarpées, ce qui a accéléré l'érosion. Ils essaient maintenant d'autres méthodes.

Quoi qu'il en soit, la culture sur brûlis n'est pas la seule cause de déforestation. C'est aux compagnies forestières venues du sud qu'incombe la plus lourde responsabilité. Le développement de la Thaïlande exige sans doute l'exploitation de la forêt. Mais à quel prix? Aujourd'hui, ce problème ne suscite, hélas, aucun débat public.

Vous avez commencé comme «porteur de parole» des tribus. Comment votre rôle a-t-il évolué?

J'ai d'abord gagné leur confiance, en étudiant leur langue, leur histoire, et leur système de parenté. Cela m'a permis de démarrer avec eux des projets d'éducation de base. Le programme initial, mené sur un an par des volontaires de l'Université Thammasat de Bangkok, a conduit à la création de la Fondation pour le développement de la zone des montagnes (HADF, voir encadré). Depuis, avec l'aide de diverses agences d'aide internationale et du gouvernement thaïlandais, nous avons établi des écoles pour les enfants, comme pour la formation des adultes.

Notre objectif essentiel, c'est que les enfants des montagnes puissent réintégrer les structures de l'éducation formelle. Mais, au préalable, il faut les aider à acquérir un vrai sentiment de fierté à l'égard de leur histoire et de leurs valeurs. Sinon, ils risquent d'assimiler aveuglément la culture dominante au lieu d'évoluer positivement, sans se perdre. Dans les écoles dirigées par la Fondation, nous combinons le programme scolaire national avec un enseignement qui porte sur le savoir des tribus.

Par ailleurs, nous nous efforçons d'offrir une formation à des méthodes agricoles durables adaptées à la montagne, comme la culture suivant les courbes de relief. Ces nouvelles techniques peuvent remplacer l'agriculture sur brûlis. Elles évitent l'érosion et régénèrent les sols.

Je ne mets pas en cause le combat des écologistes contre la déforestation. C'est le gouvernement qui a mal réagi: il a voulu expulser les tribus des zones



« Tuenjai Deetes, porte-parole des minorités de Thaïlande »



forestières au lieu de leur proposer des solutions. Notre but à nous n'est pas simplement d'introduire des techniques nouvelles ou étrangères; nous voulons aussi adapter et revitaliser des pratiques traditionnelles. Les Karens, par exemple, observent encore un système de rotation ancestral. Ils se contentent de couper les branches au pied des arbres puis ils alternent les cultures, ce qui permet au sol de se régénérer.

Ces projets visent aussi à désamorcer les conflits. Pouvez-vous nous parler des tensions entre les gens des montagnes et les paysans de la plaine?

Dans les pays tropicaux comme la Thaïlande, les forêts drainent les eaux de pluie vers les rivières. C'est un processus naturel complexe et fragile. Si vous détruisez la forêt, l'eau ruisselle sur les pentes et n'alimente plus les rivières. Elle est gâchée. Il faut donc absolument faire quelque chose pour préserver l'équilibre de la zone de ruissellement des eaux, qui abrite de surcroît de nombreux et précieux écosystèmes.

Malheureusement, on fait peser l'entière responsabilité de la préservation de la forêt sur les tribus des montagnes, pendant que ceux qui vivent en contrebas, dans les campagnes ou dans les villes, ne font rien pour changer leurs habitudes. En fait, ils utilisent plus d'eau que les montagnards. Il est donc tout à fait injuste, de la part des autorités, d'imposer des restrictions aux tribus et de les contraindre à quitter leur région, comme cela se produit encore aujourd'hui.

Préserver l'environnement est le

devoir de chacun: nous ne voulons pas que les tribus des montagnes exploitent la forêt? Alors, proposons-leur d'autres solutions. Il faut absolument trouver un terrain d'entente entre toutes les parties concernées.

Ces dernières années, le gouvernement a investi dans le développement du nord. Avec quels résultats?

Les infrastructures – routes, réseau électrique – ont été améliorées. Mais on a peu investi dans l'éducation ou dans la conservation de l'environnement, parce que les hommes politiques n'en tirent guère de bénéfices immédiats. En revanche, quand une société remporte un marché pour construire une nouvelle route, l'élu concerné reçoit en général une commission.

Ce type de développement a conduit les tribus et la population de la plaine à multiplier les contacts. D'où de nouveaux problèmes. Lorsqu'elles étaient isolées, les tribus avaient une vision du monde commune, fondée sur l'harmonie avec la nature. Maintenant elles sont confrontées au matérialisme. Les jeunes veulent porter des jeans, conduire une moto ou une voiture, comme les gens des villes. Travailler la terre ne les intéresse plus; ce qu'ils veulent, c'est faire de l'argent. Ils sont nombreux à émigrer vers les villes, quitte à se prostituer. Ils reviennent dans les montagnes avec des maladies, comme le sida.

Si cela continue, j'ai peur que ces cultures tribales ne disparaissent à jamais. Tribus, ONG, gouvernement... nous devons trouver ensemble les moyens d'améliorer les conditions de vie des gens et de leur assurer des droits similaires à ceux des habitants des plaines, tout en conservant leur identité.

Beaucoup de ces gens n'ont même pas la nationalité thaïlandaise. Pourquoi?

Depuis des siècles, de nombreuses tribus venues des pays voisins se sont installées en Thaïlande. En général, les peuples indigènes ne s'arrêtent pas aux frontières. Ils bougent au gré des conflits politiques qui les opposent et de leurs besoins environnementaux.

Jusqu'en 1992, il était relativement facile d'obtenir des papiers d'identité si vous étiez né en Thaïlande. Après les grandes migrations qu'a connu la région, pour des raisons économiques et politiques, le gouvernement a changé la loi.

Aujourd'hui, les candidats à la nationalité doivent prouver que non seulement eux mais aussi leurs parents sont nés en Thaïlande. Or, en pratique, les tribus ne savent pas à quoi ressemble un acte de naissance.

Quant aux autres, ceux qui ne sont pas nés dans ce pays, comment les renvoyer en Birmanie, où il n'y a pas de justice? Le problème est complexe. Le gouvernement thaïlandais ne peut pas offrir la nationalité à tout le monde. Compte tenu des circonstances, il fait de son mieux. Les migrations frontalières créent aussi des tensions dans les tribus. Les Hmongs, par exemple, manquent d'espace pour leurs propres familles. Aussi, lorsque des conflits ont commencé à chasser les Hmongs du Laos, les Hmongs thaïlandais leur ont dit qu'ils devraient retourner dans leur pays une fois la situation stabilisée.

Les tribus des montagnes constituent une attraction touristique. En ont-elles bénéficié?

L'écotourisme et le tourisme culturel devraient aider des gens d'horizons différents à mieux se comprendre. Mais l'industrie touristique exploite les tribus sans même s'en rendre compte. Le gouvernement encaisse les revenus et très peu d'argent est réinvesti dans la région. Seuls les voyagistes et quelques intermédiaires en profitent.

De leur côté, les touristes ont tendance à traiter les peuples indigènes comme des attractions exotiques. Ils devraient apprendre à respecter ces populations et leur culture, au lieu de se borner à prendre des photos. Dans les villages lahus et karens, sur les bords du Mékong, les enfants se ruent vers les bateaux, dans l'espoir que les touristes leur jettent des chocolats ou de l'argent. Les amateurs de tourisme sexuel s'aventurent aussi dans les montagnes. La communauté internationale devrait prendre des mesures sérieuses pour bannir ces pratiques.

En quoi consiste le travail d'une ONG qui défend la cause des peuples indigènes de Thaïlande? Entretenez-vous des relations avec des organisations étrangères, et à quel sujet?

Beaucoup de gens remettent en question les organisations non gouvernementales et leur travail, ou considèrent qu'elles ne sont là que pour s'opposer aux gouvernements. En Thaïlande, certains journaux accusent les ONG de vendre la misère du pays à l'extérieur

UNE ÉLUE POUR LES MONTAGNARDS

pour obtenir des financements. Pour moi, le rôle essentiel d'une ONG, dans un pays comme le mien, est de donner une voix aux plus défavorisés: en faisant entendre un point de vue différent de l'opinion dominante, nous ouvrons des perspectives nouvelles à notre société. La plupart des militants associatifs réalisent, j'en suis persuadée, qu'ils ne peuvent venir seuls à bout de leur mission. Ils ont besoin des autres secteurs de la société.

J'ai beaucoup appris en travaillant avec des groupes indigènes du reste du monde, notamment grâce au Réseau d'action pour les forêts tropicales. Par bien des aspects, en Malaisie, aux Philippines, ou même au Nigeria, nous menons le même combat: les autochtones ont besoin de faire reconnaître leurs droits sur les terres et sur les autres ressources, leur droit à vivre décemment. Ils ont besoin de protection contre les multinationales

Tuenjai Deetes a 48 ans. Vive et menue, elle ne se départit jamais de son calme. Inlassablement, elle continue à parcourir les montagnes. En 2000, sa popularité lui a valu d'être élue au sénat thaïlandais. Candidate indépendante, elle se présentait à Chiang Rai, capitale de la province où vivent les tribus montagnardes.

Ses premiers contacts avec ces populations ont lieu dans un contexte troublé. En 1973, des manifestations monstres sont organisées par les étudiants pour appeler au renversement de la dictature militaire. A cette époque, toutes les initiatives sortant des universités, y compris l'alphabétisation des tribus autochtones, sont étroitement surveillées. Malgré plusieurs tentatives d'intimidation, Tuenjai Deetes, installée à Baan Pangsa, un village des montagnes, poursuit sa mission. En 1976, la situation politique en Thaïlande est dramatique. En octobre, les militaires reviennent au pouvoir après un coup d'état. La répression est particulièrement dure. Tuenjai Deetes est inquiétée comme des milliers d'autres étudiants.

Quand les autorités viennent frapper à sa porte, elle se rappelle avoir dit: «Je crois à la paix et à la non-violence et je veux continuer mon travail avec les tribus». Sa détermination paye. Un an plus tard, elle obtient le soutien du ministère de l'Éducation. Tout au long de son combat, elle a la prudence de ne pas prendre parti dans les conflits qui opposent les tribus aux paysans thaïlandais et d'éviter toute confrontation directe avec les seigneurs

de la drogue, dans cette zone frontalière sensible.

En 1994, son engagement lui vaut le Goldman Environmental Prize, remis chaque année à des défenseurs de l'environnement. En 1997, lors du vingt-cinquième anniversaire du Programme des Nations unies pour l'environnement, elle est citée parmi les «25 personnalités féminines» ayant le plus fait pour la protection de la planète.

Tuenjai Deetes, mariée et mère de deux enfants, a créé la Fondation pour le développement de la zone des montagnes (HADF) en 1986. Cet organisme aide les autochtones à gérer leur environnement et à accéder à l'éducation. Aujourd'hui, la HADF travaille dans 27 villages, le long des rivières Mae Chan et Mae Salong, sur la frontière birmano-thaïlandaise. Elle assure la formation de volontaires et s'efforce de mettre en place, avec d'autres ONG, un réseau régional d'aide au développement. «Seule, je ne vais pas changer la marche du monde. Mais des petits groupes sont capables d'influencer les grandes orientations, d'indiquer la bonne direction», estime Tuenjai Deetes de sa voix douce. ■



Une Akha fait ses courses à Chiang Rai.

© Barry Lewis/Network/Rapho, Paris

remèdes des peuples indigènes. En Thaïlande, c'est arrivé à plusieurs reprises. Les tribus n'obtiennent rien en retour et nous, nous ne pouvons rien contre ces abus, étant donné l'imbroglio juridique où sombre systématiquement ce genre de problème.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur les politiques publiques de gestion des ressources. Il arrive par exemple que des pays créent des zones protégées dans certaines régions forestières en ignorant les droits des peuples indigènes qui vivent là depuis plusieurs siècles. Jusqu'à récemment, les grandes organisations de défense de l'environnement et les conventions internationales tenaient cette question pour quantité négligeable. Au début des années 90, les Nations unies ont certes proclamé la Décennie internationale des peuples autochtones du monde (1995-2004), mais les résultats sont insignifiants. Seuls quelques pays ont pris des mesures

en faveur de la reconnaissance de leurs droits.

Cette initiative a tout de même un aspect positif. Les groupes coordonnent leurs efforts à l'échelle mondiale et apprennent ainsi de leurs expériences respectives. Mais le temps est venu de s'asseoir autour d'une table, avec les institutions internationales comme la Banque mondiale et l'Organisation mondiale du commerce, et de discuter sérieusement de l'avenir du monde. ■

ENTRETIEN AVEC ETHIRAJAN ANBARASAN

JOURNALISTE AU COURRIER DE L'UNESCO.

1. Les tribus montagnardes de Thaïlande compteraient près d'un million de personnes. Environ 65% d'entre elles appartiennent à deux groupes ethniques: les Hmongs et les Karens. Les autres se répartissent entre Lahus, Akhas, Miens, H'tins, Lizus, Lawas et Khamus.

qui pillent leurs ressources, que ce soit le bois, le pétrole ou les minerais.

Au nom de la recherche scientifique, ces sociétés gagnent des fortunes en brevetant les savoirs traditionnels et les

Dans le prochain numéro:



Toutes les voix d'un seul monde

Dossier:

- Le mariage de l'éducation et de l'économie: une vieille histoire
- Les parents américains en veulent pour leur argent
- Le gouvernement sud-africain face à l'explosion de l'université virtuelle
- La triple alliance des entreprises de logiciels, de communication et des universités
- Nouvelle-Zélande: le sévère bilan d'une libéralisation totale
- L'école entre éducation et emploi
- Enseignement mondialisé et identités locales

Le dossier du numéro de novembre 2000:

**L'École
risque-t-elle
de devenir
un grand
commerce?**

Et dans les rubriques:

- Les centres commerciaux, nouveaux espaces de loisirs
- Protection de l'Amazonie: l'opinion brésilienne bascule
- L'école renaît au Timor
- Football sans frontières: le racisme persiste et change
- Le prix unique du livre sert-il le lecteur?
- Pourquoi la «real TV» captive une audience mondiale
- Maryse Condé et Elizabeth Nunez: le dialogue de deux écrivains des Caraïbes

Vous pouvez consulter l'intégralité du Courrier de l' UNESCO sur Internet à l'adresse suivante



www.unesco.org/courier

Publié en 27 langues