

VOYAGES AUX MEILLEURS DES MONDES



PROGRAMME AUTOMNE 1983

24 octobre

- 19 h. KING KONG (Cooper/Schoedsack)
v.o. s.-tit.fr.all. USA 1933
- 21 h. NANOOK OF THE NORTH (Flaherty)
muet, moyen métrage USA 1922
NTESI NANA SHEPEN II
(Ils disaient que c'était notre terre)
(Lamothe) v.o.trad.fr. Canada 1974-76

31 octobre

- 19 h. BROKEN ARROW (La flèche brisée)
(Daves) v.o.s.-tit.fr.all. USA 1950
- 21 h. THE SALT OF THE EARTH
(Le sel de la terre) (Bibermann) v.fr. USA 1953

7 novembre

- 19 h. LE DIX-SEPTIEME PARALLELE (Ivens) France 1967
- 21 h. CHINA GATE (La porte de Chine)
(Fuller) v.o.s.-tit.fr.all. USA 1957

14 novembre

- 19 h. QUE VIVA MEXICO ! (Eisenstein)
v.o.s.-tit.fr.all. URSS 1978
- 21 h. VIVA ZAPATA (Kazan)
v.o.s.-tit.fr.all. USA 1952

21 novembre

- 19 h. LETTRE D'AMOUR DE SOMALIE
(Mitterrand) France 1982
- 21 h. COME BACK, AFRICA
(Rogosin) v.o.s.-tit.fr.all. USA/Afrique du Sud 1959

28 novembre

- 19 h. EL GRITO DEL PUEBLO (Le cri du peuple)
(von Gunten) Suisse 1977
TSHIKAINSHINUT (Notre parenté)
(Ziegler/Birraux) Suisse/Canada 1979
- 21 h. THE SEARCHERS
(La prisonnière du désert)(Ford) v.o.s.-tit.fr.all. USA 1956

5 décembre

- 19 h. DOCUMENT DE SHANGHAI (Blyokh)
muet, s.-tit.fr.all. URSS 1928
- 21 h. HOUSE OF BAMBOO (Fuller)
v.o.s.-tit.fr.all. USA 1955

12 décembre

- 19 h. THE MAN WHO WOULD BE KING
(L'homme qui voulait être roi) (Huston)
v.o.s.-tit.fr.all. USA 1975
- 21 h. THE AFRICAN QUEEN (Huston)
v.o.s.-tit.fr.all. USA 1951

19 décembre

- 19 h. BITTERS MELONS (Marshall)
v.o., court métrage USA 1952-78
- NAI, THE STORY OF A KUNG WOMAN
(Marshall) v.o. USA 1952-78
- 21 h. LES MAITRES FOUS (Rouch) 1957
- DIE MELODIE DER WELT (Mélodie du monde)
(Rüttmann) sonore, non parlant Allemagne 1929

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

AUTOMNE 1983

Où ? Auditoire Piaget, au sous-sol d'Uni II, 24, rue Général Dufour

Quand ? Séances du soir : le lundi à 19 h. 00 et 21 h. 00

Qui ? **Tout le monde** peut adhérer au Ciné-Club Universitaire

Comment ? Nous vous proposons deux formules :
Cartes d'abonnement à Fr. 12.-, valables pour trois entrées
Abonnement général à Fr. 35.-, pour tous les films
de 19 h. 00 et de 21 h. 00

??? Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous
adresser au Service des Activités Culturelles de l'Université,
4, rue de Candolle, 1er étage
tél. 20 93 33, internes 2705/2706

L'abonnement à Fr. 35.-, muni d'une photographie dûment validée par un
timbre des Activités Culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Fr. 7.-)
aux cinémas **L'Ecran** (6, rue Bartholoni), **Corso** (20, rue de Carouge), et
Classic 3 (rue des Alpes) durant la période mentionnée au verso de l'abonne-
ment.

A PROPOS DE CE CYCLE

I

Depuis ses origines, le cinéma européen et nord-américain a pris l'habitude de franchir ses frontières «naturelles» — celles du monde industrialisé — pour aller filmer, dans le but de produire des documents ou de la fiction, les peuples coloniaux, exotiques ou «sauvages». Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque le cinéma des pays industrialisés, qu'il le veuille ou non, est le cinéma de nations foncièrement colonisatrices dont l'existence même est basée sur l'échange inégal entre métropoles «fortes» et régions périphériques «faibles». Les films ainsi réalisés ne sont pas plus «colonialistes» que d'autres — point n'est besoin, pour être colonialiste, de mettre ses pieds chez l'Autre —, mais ils offrent l'avantage de faire de ces rapports inégaux leur raison d'être: ils sont, de ce fait, un champ d'observation privilégié pour qui veut savoir comment les métropoles digèrent idéologiquement et esthétiquement le fait colonial.

Martin Lienhard

N.B. Les fiches techniques non signées ont été rédigées par Martin Lienhard et par Beatriz Lienhard-Fernández.

L'Autre, l'ailleurs, les coutumes d'autres sociétés, d'autres cultures, intéressent la caméra occidentale de toutes sortes de manières. L'espace qui est accordé à l'observation de l'Autre en est la preuve. Tantôt cet espace s'élargit jusqu'à problématiser le rapport d'objectivation (cinéma ethnographique, documentaire), tantôt il se rétrécit, confinant l'Autre à certains stéréotypes, du genre «plumes et flèches» dans les westerns, chaleur tropicale et démesure dans le cinéma d'aventure. L'histoire de l'Autre dans le cinéma est l'histoire de l'alternance, de l'élargissement et du rétrécissement de l'espace accordé par l'œil occidental. Espace qui dure le temps d'une aventure, de satisfaire une curiosité, de conclure une recherche, ou de défendre une thèse.

Lorsque l'espace s'élargit, la caméra part à la recherche d'images authentiques, vraies, où l'Autre apparaît dignement. Ici commence le dilemme du documentariste. Face à des sociétés en voie de déstructuration, minées par le «contact avec l'homme blanc», la caméra doit-elle filmer, comme chez J. Rouch, les processus d'acculturation pour rester «objectif», ou doit-elle trier le matériel filmable pour sauver «l'ancienne majesté et le comportement de ces peuples avant qu'il ne soit trop tard» (Flaherty)? Quelle que soit la voie choisie par le cinéaste, il se pose un problème d'éthique. Lorsque la réalité est en jeu, le cinéma est une affaire de morale. La caméra doit «archiver», car elle sent aussi cette menace de destruction qui plane sur son centre d'intérêt. L'art du cinéaste consistera à éviter la momification de ce qu'il veut archiver. Il se fixera ainsi un but didactique (A. Lamothe), un but poético-politique (Ziegler/Birraux), un but romantique (Flaherty).

L'espace est ouvert, mais d'une tout

autre façon, dans le genre dit «cinéma-vérité», où les séquences documentaires alternent avec des reconstitutions de situations souvent vécues par les propres «acteurs». La caméra est avant tout une caméra solidaire, intéressée par l'oppression vécue par l'Autre. L'Autre n'intéresse plus dans son altérité, mais dans ce qu'il a de commun avec le cinéaste. Il n'intéresse pas comme peuple «exotique», mais comme peuple «opprimé». Plus que d'insister sur les différences, la caméra chantera les similitudes (Eisenstein, J. Ivens). Ces cinéastes ne partent pas à la recherche de survivances rituelles qui sont menacées de disparition. Ils partent à la recherche passionnée d'une Humanité luttant pour sa Liberté (*Salt of the Earth* de Biberman, *Come back, Africa* de Rogosin).

L'espace accordé à l'Autre se rétrécit parfois jusqu'à sa disparition (l'Autre comme prétexte) dans la fiction. Le cinéma n'est plus une affaire de morale, mais un moyen de donner libre cours aux fantasmes coloniaux. Liberté totale pour les reconstitutions peu scientifiques, les partis pris, les préjugés, l'indifférence. Peu importe l'Autre, tant qu'on «joue». Que nous sommes surpris quand, chose rare, les Indiens d'un western sont dignes et parlent leur langage! Westerns et films d'aventures ont réussi à incruster, jusque dans les caméras des peuples colonisés, des stéréotypes racistes: l'Inde, c'est un peuple de fakirs, le Mexique un peuple ivre de Tequila, la Chine un peuple au sourire mystérieux, etc... C'est ainsi que les métropoles ont réussi à se brosser leur histoire, au gré de leur fantaisie, en 16 ou 35 mm, en noir et blanc ou technicolor, mais toujours à la mesure de leur délire de domination!

Beatriz Lienhard-Fernández

DOCUMENTAIRE: IMAGE D'UNE AGONIE?

NANOOK OF THE NORTH (Nanouk)

U.S.A., 1922

Réalisation, scénario, photographie, montage: Robert Flaherty

Interprétation: Nanouk, sa famille et la population du Nord-Est de la Baie d'Hudson

C'est en 1920 que Flaherty s'installe sur la côte Nord-Est de la Baie d'Hudson pour filmer *Nanook of the North*. Il y restera seize mois, observant avec minutie les conditions naturelles de l'existence de Nanouk, chasseur renommé de la tribu Itivimuit, qui deviendra son acteur et collaborateur.

Le principal, pour Flaherty, ce sont les gestes quotidiens; il se méfie du geste trop significatif ou spectaculaire. Flaherty n'est pas à la recherche de l'«exotisme» ou du «pittoresque», mais d'instantanés authentiques. Cela ne veut pas dire qu'il soit à la recherche de l'objectivité intégrale. Avec sa caméra, il lui arrive de saisir sur le vif, mais la plupart du temps il procède à une recréation des conditions naturelles. La caméra ne subtilise plus scènes et regards, mais recompose par collaboration avec les Esquimaux.

Il y a dans *Nanouk* une échelle de valeurs implicite: «De l'exploration d'un monde "primitif", Flaherty se sert pour exprimer sa foi en l'humanité, fût-elle hors de la civilisation telle que nous



la concevons — surtout si elle est hors. C'est affirmer sa foi en l'innocence primitive» (1). Dans cette philosophie, Nanouk «joue le bon sauvage». Si on a parlé de Flaherty comme d'un «idéaliste» ou d'un «romantique», c'est uniquement parce qu'il a refusé dans ce film de montrer la destruction du monde esquimau à la suite des explorations de l'homme blanc: «Chaque fois que j'entreprendrai un film dans un pays que nous connaissons mal, j'aurai pour ces peuples la même sympathie, le même désir d'en rapporter une peinture exacte et favorable.»

1. Jean-Louis Bory (Robert Flaherty dans *Dossiers du Cinéma*).

DOCUMENT DE SHANGAI (Shanghaisky dokument)

URSS, 1928

Réalisation: Yakov Blyokh

Assistant d'Eisenstein lors du tournage du *Cuirassé Potemkine*, réalisateur de plusieurs films de fiction, Blyokh fait ici une incursion dans le vaste domaine ouvert par le Kino-Pravda («Cinéma-vérité») de Dziga Vertov, le montage signifiant de films à partir de matériel d'actualité. Ce matériel, ici, concerne la ville chinoise de Shangaï au cours des années 20, époque mouvementée qui «culmine» dans le massacre d'ouvriers de 1927, commis par les troupes de Chang Kai-Chek. Pour un cinéaste russe de l'époque, la Chine urbaine était sans doute beaucoup moins lointaine, moins «exotique» que bien des régions arrières, inaccessibles ou peu connues de l'Union soviétique que les cinéastes du *Sovkino* avaient alors commencé à faire apparaître sur les écrans, devant un public étonné de voir la diversité culturelle du pays (voir Dziga Vertov, *Un sixième monde*, 1926). Quant à ce *Document de Shanghai*, il combine l'intérêt ethnographique porté aux différents peuples du pays et du monde avec la nécessité de fixer sur la pellicule, pour des raisons didactiques, l'histoire quotidienne de la révolution mondiale.

LES MAITRES FOUS

France

Réalisation: Jean Rouch

Ce film — chef-d'œuvre discuté du film ethnographique et jalon du «cinéma-vérité» — montre le rituel de la secte religieuse des Hauka, qui fleurissait vers la fin des années 50 en Afrique occidentale. Les Hauka se recrutaient surtout parmi les immigrés ruraux qui commençaient à dramatiser et à actualiser leurs difficultés en milieu urbain. A Accra (Ghana), il y avait à l'époque environ trente mille Hauka pratiquants, qui entraient en transe lors de leur grande cérémonie annuelle et qui étaient possédés par les esprits de la technique et du pouvoir colonial de l'Occident. Le film de Jean Rouch fut interdit par le gouvernement colonial de la Côte d'Ivoire d'alors et, plus tard, critiqué aussi par des Africains modernes en tant qu'offense faite aux peuples africains et comme stimulant raciste. Il est vrai que l'on ne doit pas sous-estimer l'effet de choc que pourrait exercer le film sur des personnes non préparées, notamment celles qui ignorent le phénomène de transe. [...] A condition de le comprendre correctement, ce film est un document ethnographique important puisqu'il montre comment les pratiques culturelles de la transe et de la possession peuvent devenir à la fois un moyen de soumission et de mise en question de la technique, de l'économie et du pouvoir de l'Occident.

Urs Ramseyer

LE DIX-SEPTIEME PARALLELE

France, 1967

Réalisation: Joris Ivens et

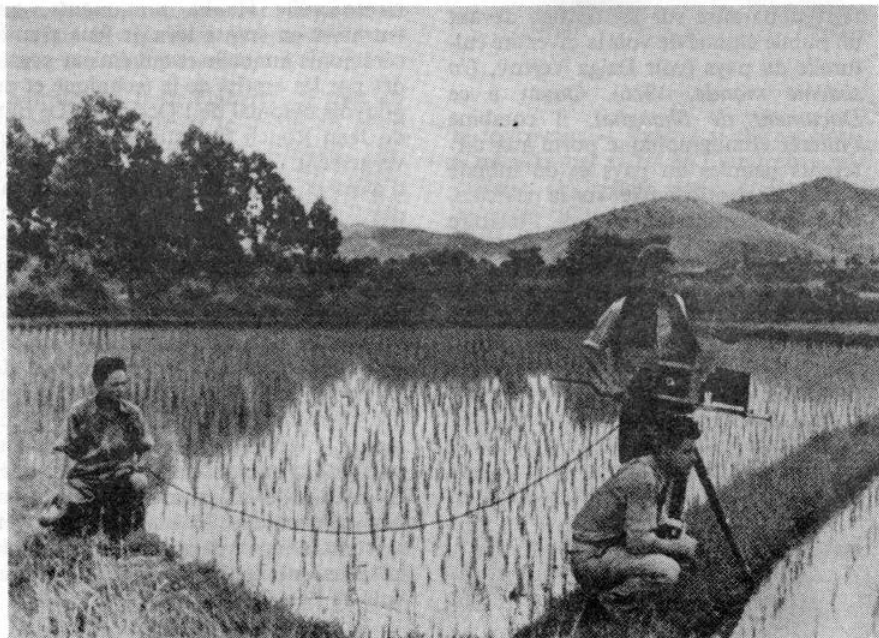
Marceline Loridan

Interprétation: population du village de Vin-Linh (Nord-Vietnam)

Production: Capi Films et Argos Films

Tourné par le grand vétéran du documentaire politique, le Hollandais Joris Ivens, *Le dix-septième parallèle*, film-témoignage, raconte la résistance anti-américaine d'un village nord-vietnamien situé justement sur le 17^e parallèle, ligne de démarcation entre le Nord et le Sud. La fascination qu'exerçait sur le cinéaste la capacité apparemment illimitée des villageois d'organiser, avec imagination et dans le calme, une vie digne

de ce nom sous les bombardements américains incessants, s'est traduite sur le plan esthétique en utopie cinématographique, utopie d'un peuple uni et invincible. Les Vietnamiens apparaissent donc un peu comme un peuple «élu», différent des autres, **exotique** en fin de compte: c'est entre autres pour corriger le tir qu'Ivens réalisera en 1969, dans une zone libérée du Laos, *Le peuple et ses fusils*, où l'importance de la localisation géographique cède le pas à un discours politique d'ambition universelle, rendu plausible par le renouveau des luttes populaires en Europe. *Le dix-septième parallèle* a sans doute contribué, dans une large mesure, à forger l'image d'un tiers monde révolutionnaire et seul capable de sauver le monde, image chère à la «génération de 68».



**CARCAJOU
ET LE PERIL BLANC
NTESI NANA SHEPEN
(On disait que c'était notre terre)**

Canada, 1974-1975

Réalisation : Arthur Lamothe

Interprétation : Marcel Jourdain, Jean-Marie McKenzie et les Indiens montagnais du Québec

Production : Les Ateliers Audio-Visuels du Québec

Ntesi Nana Shepen 2 est le troisième film de la série *Carajou... et le péril blanc* d'Arthur Lamothe. Comme dans tous ses films, Lamothe nous offre sa vision personnelle de l'homme blanc : «Je ne fais pas semblant d'être un cinéaste indien. Je suis un Blanc qui fait des films et qui pense qu'il a quelque chose à dire. Face à la culture indienne je m'efforce toujours d'être honnête, respectueux et sensible. [...] Je ne vois pas la nécessité de filmer des Indiens si l'on ne sait rien d'eux et qu'on est bourré de préjugés. Le film est une affaire d'éthique. Chaque séquence a une éthique; ça correspond d'ailleurs à la civilisation indienne. [...] On ne peut pas faire des films moraux dans une forme amoral!»

Dans *Netsi Nana Shepen 2*, nous assistons au dialogue de deux Indiens montagnais, Marcel Jourdain et Jean-Marie McKenzie. A l'arrière-fond, une voie ferrée où passe le train «Voiture de feu» qui transporte le minerai de fer extrait de leur terre. Marcel : «[...] L'Indien, c'est comme si on le déshabillait, si on lui enlevait tous ses vêtements quand on lui enlève toutes ses montagnes, toutes. La compagnie nous passe par-dessus, nous passe sur la tête avec sa machine, ses tracteurs. Et après avoir empoché l'argent, elle dit : c'est fini, j'ai gaspillé toutes les montagnes, tu ne me reverras plus. Salut Marcel!»

Ntesi Nana Shepen 2 est le film d'une dépossession, ou si l'on préfère, d'un

«ethnocide doux». Une fois de plus, le cinéaste Arthur Lamothe sait s'effacer totalement : «c'est la parole qui dicte le rythme, le montage» car «c'est dans les mots qui nomment la dépossession que prend naissance la Révolte».

Citations: Arthur Lamothe, Christian Zimmer, Volkmar Ziegler

**TSHIKAINSHINUT
(Notre parenté)**

Suisse/Canada, 1979

Réalisation : Volkmar Ziegler

Interprétation : Bibit Bacon, Murray Bookchin, Pierrette Birraux, Robert Morin

Production : Kisous Films et V. Ziegler, P. Birraux

Tshikainshinut est le résultat de la rencontre, sur sol nord-américain, d'une sensibilité radicale, fraternelle, libertaire avec une démarche cinématographique qui cherche à s'imprégner d'elle et à refléter ce qu'elle contient comme vision du monde. Rencontre avec les Indiens du Québec dont la philosophie a largement influencé le cours du film : analogies, similitudes, démarche organique — figures de la pensée sauvage — se retrouvent dans l'articulation des séquences. [...] Au-delà du commentaire, *Tshikainshinut* se veut «essai» cinématographique où se croisent poésie et politique, mémoire et pressentiment, reportage et images de l'inconscient.

Volkmar Ziegler

MELONS AMERS NAI, L'HISTOIRE D'UNE FEMME KUNG

U.S.A., 1952-1978

Réalisation: John Marshall

Interprétation: Nai, Ukxone et d'autres
représentants du peuple san ou bochiman

Au cours de plus de vingt-cinq ans, John Marshall, président de Documentary Educational Resources, organisme de production de films ethnographiques, a filmé la culture changeante ou même en voie de disparition du peuple san ou bochiman, chasseurs et cueilleurs de l'Afrique australe. C'est là une des tentatives les plus intéressantes qui aient été faites pour sortir le film ethnographique de son carcan habituel, à savoir la représentation prétendument «intemporelle» d'un peuple «isolé de tous les autres peuples». Ici, par exemple dans le récit parlé et filmé de la vie de Nai, femme Kung née en 1942 (elle apparaît sur l'écran à trois étapes différentes de sa vie), nous pouvons mesurer l'impact immédiat et à moyen terme — vingt-six ans — des ingérences extérieures, avant tout celles du colonialisme sud-africain. Par ailleurs, comme Flaherty, Marshall a choisi de centrer l'histoire sur un individu représentatif d'un peuple, sans doute pour permettre au spectateur — vraisemblablement nord-américain ou européen — une identification plus aisée **du** ou **avec** l'Autre.

EL GRITO DEL PUEBLO (Le cri du peuple)

Suisse, 1977

Réalisation: Peter von Gunten

Image: Fritz E. Maeder

Interprétation: une communauté paysanne
des hauts plateaux du Pérou, etc.

Production: Action de Carême et Pain pour
le Prochain

Fruit d'un engagement moral et social en faveur des plus déshérités, *El grito del pueblo*, tourné en 1977 dans le sud du Pérou, tente d'éviter le piège du paternalisme tiers-mondiste chrétien au moyen du rôle important accordé à la parole des protagonistes paysans et bergers de langue quechua. Contrairement aux habitudes traditionnelles du cinéma ethnographique, la caméra s'interdit tout voyeurisme intimiste. Ce «manque» est d'une certaine façon compensé par l'intégration à l'image du paysage qui a contribué à façonner ces hommes. *El grito del pueblo* traduit aussi en images ce qu'il est convenu d'appeler la «théologie de la libération», c'est-à-dire un effort tendant à convertir le message évangélique en discours subversif à l'usage des peuples opprimés du tiers monde.

SEMI-DOCUMENTAIRE: LA CAMERA SOLIDAIRE

QUE VIVA MEXICO!

Mexique, 1931-1932 / URSS, 1978

Réalisateur : S.M. Eisenstein

Montage : G. Alexandrov.

Image : E. Tissé

Interprétation : population surtout indienne de plusieurs régions du Mexique

Production : Upton Sinclair / Studio Mos-film

La nouvelle version (URSS, 1978) de ce film inachevé permet de se faire une idée plus précise de ce qu'Eisenstein était allé chercher au Mexique. Ce voyageur en quête des manifestations visuelles de la dialectique, qui avait trouvé d'abord, dans l'URSS des années 20, la **dialectique du devenir social** et ensuite, aux USA, celle du **devenir technico-matériel**, finit par palper, au Mexique,

celle de la **création du monde**. Au Mexique, disait-il, «tout respire un devenir primordial et originel en même temps qu'éternel. On dirait que tel devait apparaître l'univers organique dans les premiers jours de la création du monde». Recherche du paradis perdu ? Pas vraiment : le Mexique eisensteinien est un pays quasiment didactique où l'histoire de l'humanité peut être embrassée d'un seul regard, vu la «cohabitation géographique des stades les plus divers de la culture». L'exotique et le folklore, très présents dans ce film dont les images s'inspirent, d'ailleurs, de différentes imageries mexicaines (indienne, catholique, populaire), deviennent donc ici des signes dans le cadre de la dialectique cinématographique du réalisateur.



BROKEN ARROW (La flèche brisée)

U.S.A., 1950

Réalisation : Delmer Daves

Scénario : M. Blankfort

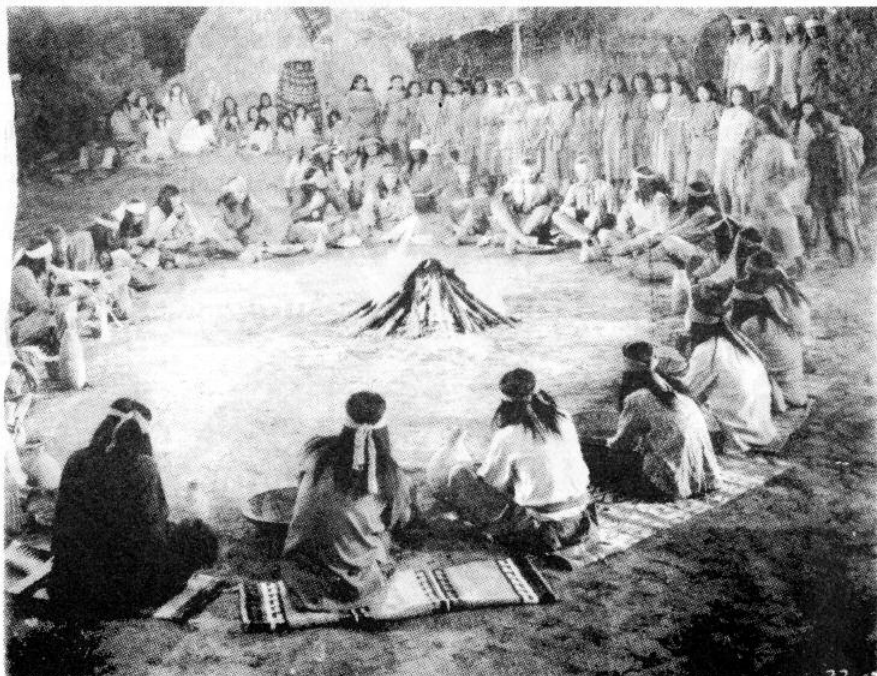
Interprétation : James Stewart,

Jeff Chandler, Debra Paget

Production : Fox

L'on connaît *La flèche brisée* sous le label de «premier western pro-indien de l'histoire du cinéma». Qu'en est-il exactement? Il est certain que ce film montre les Indiens sous un jour plus positif et moins sauvage que les westerns d'avant la guerre, mais comme tous les autres de ce genre cinématographique, il n'a pas été fait **par** des Indiens. Si les acteurs secondaires sont des White Mountains Apaches, tel n'est pas le cas

de l'acteur qui représente leur chef Cochise, interprété par Jeff Chandler. Tout cela n'a rien d'étonnant. Le but de Daves, qui connaissait relativement bien les Apaches et quelque peu d'autres groupes, était de faire passer un message anti-raciste adressé avant tout aux Blancs. C'est pourquoi, comme la voix de James Stewart le dit au début du film, «les Indiens parleront américain». Daves tenait cependant aussi à ce que les spectateurs indiens puissent dire, en se voyant à l'écran : «C'est moi.» D'après le cinéaste, les vieux Apaches s'étaient montrés satisfaits. Remarquons toutefois que l'image de la vie quotidienne et rituelle des Apaches, reconstituée sans doute avec beaucoup d'amour, reste hollywoodienne et ne résiste pas aux critères ethnographiques ou documentaires.



SALT OF THE EARTH (Le sel de la terre)

U.S.A., 1953

Réalisation: Herbert Biberman et Michael Wilson

Scénario: Michael Wilson

Interprétation: Rosaura Revueeltas, Juan Chacón, Will Geer

Production: Paul Jarrico

Salt of the Earth constitue une approche des problèmes d'une des plus importantes minorités des Etats Unis, les Chicanos. Etablis principalement dans les six états annexés par les Etats Unis en 1848, les Chicanos reçurent, par le traité Guadalupe Hidalgo, le droit de devenir «citoyens américains» et «de garder leur culture»...

C'est en plein maccarthysme que Biberman cherche à faire un film «avec de l'amour pour ces gens opprimés». Les difficultés sont immenses: «Ce qui est prodigieux, c'est que nous ayons pu terminer ce film alors que nous avions contre nous les studios, les syndicats, les organisations de surveillance gouvernementales, une partie du gouvernement, les laboratoires.» Tout ce climat de tension détermine profondément le tournage et le montage du film (impossibilité de faire développer les rushes, manque de matériel, nécessité de travailler dehors à la lumière naturelle, improvisation), mais lui donne aussi, paradoxalement, plus de force. Biberman traite avec justesse les rapports entre travailleurs américains et chicanos; et s'il montre ces derniers comme étant à l'avant-garde sociale, il leur attribue aussi une grande étroitesse d'esprit dans leur vie familiale. Biberman conçoit les Chicanos dans leur dignité, ou si l'on veut dans leur totalité, avec leurs bons et leurs mauvais côtés, leurs problèmes résolus et leurs problèmes à résoudre.

COME BACK, AFRICA (Reviens, Afrique)

U.S.A. et Union Sud-Africaine, 1959

Réalisation: Lionel Rogosin

Scénario: Lionel Rogosin, Lewis N'Kosi, Bloke Madisane

Image: Ernst Artarice, Emil Knebel

Interprétation: Zachariah, Vinah, Arnold et la population de Johannesburg

Ce long métrage fut l'un des premiers témoignages authentiques sur la condition de vie des Noirs en Afrique du Sud. Son auteur, le cinéaste américain Lionel Rogosin, réussit à tromper la surveillance de la police en prétendant s'intéresser uniquement à la musique folklorique des «natives». Combinant avec bonheur des scènes enregistrées en direct de façon clandestine et des scènes jouées ou reconstituées, il est parvenu à agencer un récit éloquent. Comme il le répètera maintes fois (voir propos recueillis par Louis Marcorelles, dans *Cinéma 60*), son but a été de décrire le plus explicitement possible «ce que cela signifie de vivre dans de telles conditions».

«J'avais affaire à la première nation raciste des temps modernes [...]. Vouloir démontrer le plus simplement et efficacement possible, j'ai limité le recours à l'improvisation. Je savais où j'allais, j'avais vu des situations honteuses, je voulais les faire revivre avec un minimum de trucage.»

Lionel Rogosin, dans *Come back, Africa*, tout comme Joris Ivens, dans *Demain à Nanguila*, est à la recherche d'une Afrique aux prises avec des problèmes économiques et politiques. Luttant contre l'image colonialiste d'une Afrique «mystérieuse et sauvage», ces cinéastes présentent, au regard européen, les entrailles d'un continent sac-cagé. Leur œuvre constitue un impressionnant témoignage de respect à l'égard des problèmes africains.

FICTION: STEREOTYPES COLONIAUX

KING KONG

U.S.A., 1933

Réalisation: Merian Cooper et Ernest B. Schoedsack

Scénario: Merian Cooper, James Creelman, Ruth Rose. D'après Edgar Wallace

Image: Edward Linden

Décors: Willis O'Brien

Musique: Max Steiner

Interprétation: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Carl Denham

Production: R.K.O.

On a souvent parlé de l'érotisme monstrueux et de l'exotisme violent de *King Kong* comme d'une «colossale machine de guerre contre le réalisme étroitement cartésien» (J.-L. Bory dans *Arts*), ou comme d'une «puissance onirique» digne de la poésie (J. Ferry dans *Midi-Minuit*), mais on ne s'est jamais trop soucié de voir comment les fantasmes de l'imaginaire colonial y prennent vie.

La Malaisie est ici un accessoire cinématographique. De ces terres, trop lointaines pour entrer dans l'étroitesse géographique et mentale de l'époque, on ne retient que l'exubérance climatique, végétale et animale.

Pour l'homme blanc des villes, coincé dans sa morale propre, l'exubérance devient synonyme de violence, érotisme, démesure, monstruosité. Les fantasmes de l'imaginaire colonial sont les seuls capables de le griser, encore faut-il pouvoir les filmer! La réalité n'étant pas assez «sauvage» pour émouvoir le spectateur, Schoedsack et Cooper ne reculent pas devant l'idée de «baroquiser», voire de surcharger l'atmosphère et le décor. Pour cela, pas de forêt vierge, un studio suffit; pas de gros singe poilu, une maquette et un automate font mieux l'affaire. C'est à la main habile de Willis O'Brien que les réalisateurs confient les décors les plus incohérents.

Avec *King Kong*, l'«ailleurs» se fait sur commande!

THE AFRICAN QUEEN

U.S.A., 1951

Réalisation: John Huston

Scénario: John Huston et James Agee d'après le roman de C.S. Forester

Image: Jack Cardiff

Lieux de réalisation: Extérieurs en Afrique, près de Biondo (Congo), studio et raccords à Londres

Interprétation: Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley

Avant même d'entrer dans le vif du sujet, on peut juger de la place qu'aura l'Afrique dans ce film tourné pour les quatre cinquièmes au Congo. Pour Rose (K.H.) et pour le Révérend Samuel Sawyer (R.M.), l'Afrique est demeurée étrange et incompréhensible même au bout de plusieurs années de mission. Pour Allnut (H.B.), elle présente des dangers qu'il a appris à apprécier autant que son gin.

On ne peut pas, à vrai dire, parler de rôle pittoresque, le décor a des teintes gris-vert, gris-bleu. Huston ne se contente pas de limiter l'existence de l'Afrique à sa faune ou à sa flore, il va plus loin en la réduisant aux conditions climatiques, à la chaleur: «Je devais absolument — déclara-t-il — faire le film sur place, en Afrique. Je voulais que les acteurs transpirent lorsque le scénario l'exige. En studio vous ne faites que donner l'impression. En Afrique au contraire, vous n'avez pas besoin d'imaginer qu'il fait chaud et c'est d'eux-mêmes que les vêtements collent à la peau [...].» L'Afrique est canicule, mais aussi obstacle nécessaire au rapprochement d'un couple blanc aussi disparate. L'Afrique fonctionne comme étreinte et c'est là son unique «rôle».

THE MAN WHO WOULD BE KING (L'homme qui voulait être roi)

U.S.A., 1975

Réalisation : John Huston

Scénario : John Huston, Gladys Hill, d'après
Kipling

Image : Oswald Morris

Interprétation : Sean Connery, Michael
Caine, Christopher Plummer, Gohmi
Larbi, Shakira Caine

Production : Allied Artists / Columbia



Rodolfo Valentino dans *Le Cheik*

L'intrigue de *L'homme qui voulait être roi* est tirée de la nouvelle homonyme de R. Kipling, remarquable conteur d'aventures au parfum colonialiste. En gros, c'est l'histoire de deux aventuriers britanniques qui se rendent maîtres d'un royaume asiatique, le Kafiristan, et qui tentent de le gouverner en le «civilisant». L'un d'eux, quelle chance ! est même considéré comme une divinité par les autochtones, mais cela n'empêchera pas une issue peu favorable aux protagonistes. Tourné au Maroc et même dans les Alpes françaises, ce film sans prétentions documentaires — c'est le moins que l'on puisse dire — évoque néanmoins une région de l'Asie centrale, non loin de l'Afghanistan. les habitants de cet Orient de pacotille sont sauvages, obscurantistes, belliqueux, incapables de se gouverner eux-mêmes : en un mot, dignes d'être colonisés, ne serait-ce que par deux charlatans. Est-ce que le fameux «humour» hustonien convertit cette histoire en satire de l'impérialisme, comme l'affirme tel critique ? L'on voudrait bien s'en convaincre, mais la représentation de l'Autre colonisé, extrêmement caricaturale, n'autorise guère une telle interprétation.

HOUSE OF BAMBOO (La maison de bambou)

U.S.A., 1955

Réalisation : Samuel Fuller

Scénario : H. Kleiner

Image : J. Mac Donald

Interprétation : Robert Ryan, Robert Stack,
Shirley Yamaguchi

D'un certain point de vue, la localisation géographique — le Japon — de ce film semble obéir au simple désir de donner, à une histoire de gangsters typiquement américaine, un décor exotique. Peut-être même l'ambition de Fuller n'allait-elle pas au-delà d'un tel projet. Pourtant, il paraît possible de voir *La maison de bambou* sous un angle plus productif, plus authentique. Le Japon, décor d'une lutte entre gangsters et policiers militaires, américains les uns comme les autres, n'est-il pas, en fin de compte, le Japon réel tel que le voyaient les Américains depuis la fin de la guerre : leur chasse gardée ? Et l'histoire d'amour, sur fond de rideau de bambou, entre le flic et sa « kimono » japonaise, ne reflète-t-elle pas l'absence de scrupules et l'ignorance de l'Autre qui caractérise le néo-colonialisme des Etats-Unis de la bombe d'Hiroshima ? Douze ans plus tard, dans le *Dix-septième parallèle* de J. Ivens, l'image du militaire américain capturé par les Vietnamiens illustrera la fragilité de cette vision d'un tiers monde à jamais fasciné par l'arrogance de ces grands gaillards « venus du ciel ».

THE SEARCHERS (La prisonnière du désert)

U.S.A., 1956

Réalisation : John Ford

Scénario : F. Nugent

Image : W. Hoch

Interprétation : John Wayne, Vera Miles,
Natalie Wood, Jeffrey Hunter

Considéré comme relativement objectif dans sa présentation des tensions entre Blancs et Indiens au Texas, ce western aux belles images montre les limites d'un tel projet. L'intrigue — la recherche d'une jeune fille blanche qui est en captivité chez les Comanches — a l'avantage de nous mettre en présence des deux communautés, pionnière et indienne. Or, la perspective cinématographique est unilatérale d'un bout à l'autre. Tout d'abord, les Indiens n'existent que vus par les Blancs (c'est, si l'on veut, une mise en abyme (sic) de la production du western); ensuite, ils apparaissent, dans le récit et dans l'image, comme l'élément perturbateur, alors que les Blancs sont de paisibles paysans : un curieux retournement de l'histoire; par ailleurs, nous connaissons les Blancs par leurs noms, alors que les Indiens ne constituent qu'une masse soumise à un chef au nom qui en dit long : Scar, « la balafre ».

PRETEXTES AU DISCOURS: POLITIQUE, AMOUREUX

VIVA ZAPATA!

U.S.A., 1952

Réalisation: Elia Kazan

Scénario: John Steinbeck

Image: Jo Mac Donald

Interprétation: Marlon Brando, Jean Peters,
Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Alan
Reed, Harold Gordon

Production: 20th Century Fox — Zanuck

Si l'on considère l'année de sa réalisation (1952: la campagne anti-communiste bat son plein aux Etats Unis) et la personnalité de son réalisateur (un immigrant arménien qui s'est signalé par la dénonciation de certains de ses collègues), l'on ne saurait s'attendre à ce que *Viva Zapata!* glorifie la révolution (mexicaine) ni à ce qu'il approfondisse la culture d'un peuple autre, encore moins quand celui-ci est en grande partie composé d'**Indiens**. Le Mexique et les Mexicains (indiens ou non) de *Viva Zapata!* ont, en effet, peu à voir avec la réalité historique ou ethnographique. Cependant, ces réserves faites, le film de Kazan, succédant à une longue série de films mexicains et nord-américains passablement comico-mélodramatiques sur le même sujet, a au moins le mérite de «défolkloriser» quelque peu la révolution mexicaine et d'en extraire des éléments d'une réflexion politique générale dont le contenu (la corruption par le pouvoir) est digne d'intérêt, quoique suspect dans un produit de Kazan-Steinbeck.



MELODIE DER WELT (Mélodie du monde)

Allemagne, 1929

Réalisation et scénario: Walter Ruttmann
Image: W. Lehne, R. Rathmann et d'autres cinéastes documentaires
Interprétation: Iwan Kowal-Samborski, Renée Stobrawa

Si *Berlin, Symphonie d'une ville* (Ruttmann, 1927) montrait à la façon d'une mosaïque en mouvement le lever, la toilette matinale, le travail, les loisirs et la nuit d'une métropole, *Mélodie du monde* est la réalisation d'un projet analogue, mais appliqué cette fois aux populations du monde entier. Cas extrême du cinéma documentaire et ethnographique, ce film, apparemment une publicité de la compagnie de navigation Hambourg-America, insiste sur la similitude et l'équivalence des comportements, habitudes, gestes, jeux, spectacles, etc. chez tous les peuples d'un monde sans frontières. C'est donc, du point de vue ethnographique, la dissolution de l'Autre au profit d'une fraternité quelque peu abstraite et, sans doute, d'intérêt beaucoup plus esthétique — «musical» — que moral ou politique. La diversité des comportements humains, presque purement formelle dans ce film monté par analogie plastique, constitue les accords de la **mélodie**. Du coup, toute problématique relevant du pouvoir inégal des différents peuples se trouve complètement gommée.

CHINA GATE (Porte de Chine)

U.S.A., 1957

Réalisation et scénario: Samuel Fuller
Image: Joseph Biroc
Interprétation: Gene Barry, Angie Dickinson, Nat «King» Cole

Fuller fut sans doute l'un des cinéastes américains les plus fascinés par les coiffes en plumes et les rideaux de bambous. Mais il n'en fut pas moins peu sensible aux aspirations de liberté des peuples du tiers monde, y compris ceux vivant sur sol des Etats-Unis. *China Gate* l'illustre tout aussi bien que *House of bamboo*, mais de façon à la fois plus habile et plus engagée. En effet, *China Gate*, film d'aventures guerrières au Vietnam, ne cherche pas à camoufler son anti-communisme, encore qu'il l'étaie par des prises de vues documentaires de la première guerre (française) du Vietnam. Celles-ci introduisent le sujet romanesque et lui donnent ainsi une sorte de caution d'authenticité. Au centre de l'intrigue, une histoire de haine et d'amour sur fond de guerre dont les protagonistes, étrangers à plusieurs titres, ne sont pas des Vietnamiens. L'on y rencontrera même le célèbre jazzman noir Nat «King» Cole chantant la chanson du film: *China Gate*.

LETTRES D'AMOUR EN SOMALIE

France, 1982

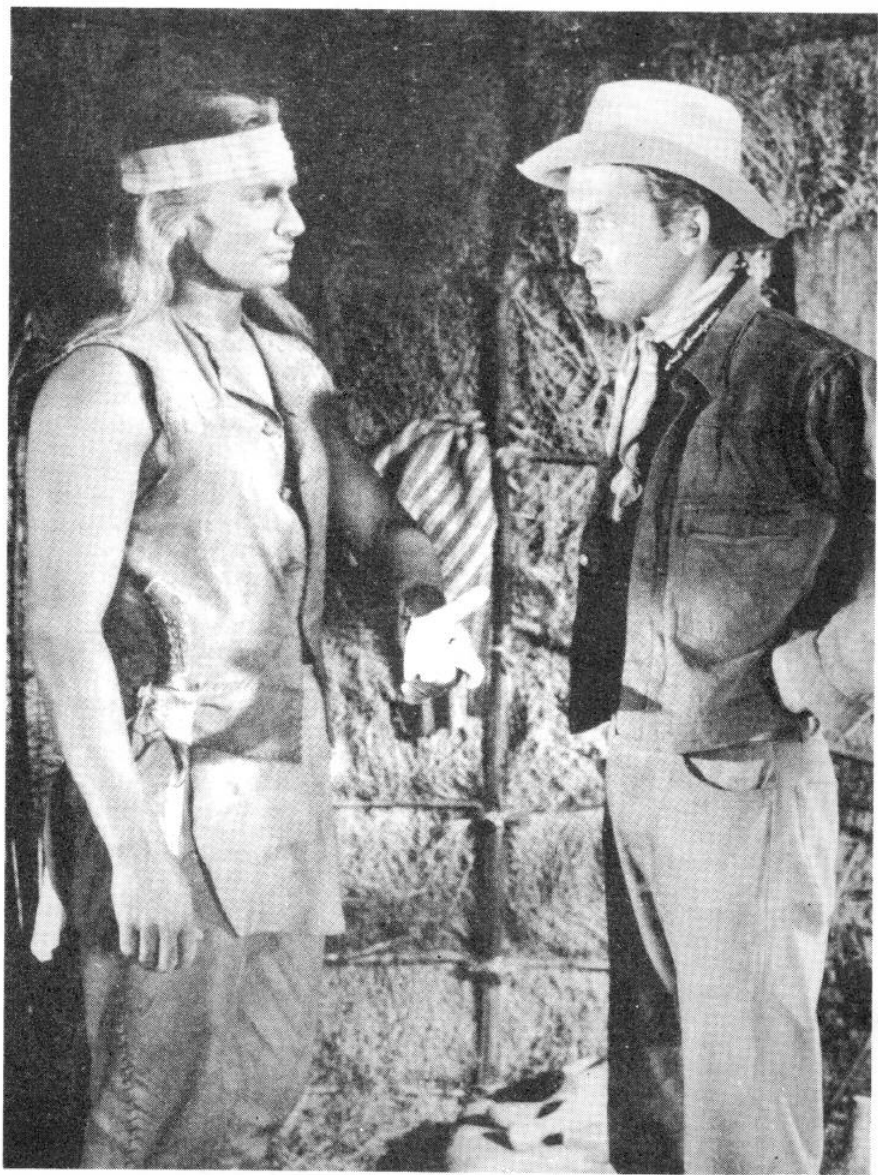
Réalisation et scénario: Frédéric Mitterrand

Image: John Cressey

Production: Les Films du Losange et FR 3

Lettres d'amour en Somalie est un journal de voyage où le narrateur «correspond», en voix off sur images de la Somalie, avec l'être qui ne l'a pas accompagné au cours de son périple. La Somalie, l'un des cinq pays les plus pauvres du monde, est ici le lieu d'une longue suite de lettres d'amour d'une grande élégance. Tout ce qui est vu, vécu, senti dans cette Somalie bien réelle renvoie immanquablement au souvenir de l'être absent. Ainsi, tout un pays devient creuset de sentiments qui se déversent dans un encrier fertile. Frédéric Mitterrand a très bien su s'en emparer en «troquant son stylo contre une caméra».

COMPOSITION ET MAQUETTE : SERGE QUELOZ



Delmer Daves: *La flèche brisée*