

D'UN LIVRE A L'AUTRE

à la fois objet socio-culturel, objet économique et objet politique car (...) le nouveau cinéma, par sa capacité à nous mettre en présence du monde tel qu'il est réellement, à faire tomber les masques, dérangera certaines gens. Cette prise de position ne va pas sans un avertissement : il ne faut jamais confondre l'action physique (...) et l'action filmique, simple reflet d'une réalité comme mise entre parenthèse ».

Quel est donc ce nouvel art cinématographique ? L'auteur s'inter-

« Avec le tiers monde, la notion de jeune cinéma prendra toute son extension, et nous pensons en premier lieu à un pays qui est en train de se forger un outil bien à lui : le Sénégal. Sous l'impulsion d'une des plus fortes personnalités du cinéma contemporain, Ousmane Sembène, un cinéma autonome africain, d'Afrique noire, naît, cahin-caha, avec beaucoup de peine, de difficultés, mais la claire conscience que tout un public est prêt à suivre. »

Cependant le passage qualitatif de « jeune cinéma » à « nouveau cinéma » ne s'est effectué que dans des cas bien précis qui se manifestent par deux grands courants :

- le « **cinéma direct** », cinéma « d'insertion immédiate dans la réalité vécue, utilisant un équipement léger »,
- le « **cinéma concret** », cinéma « créé entièrement de la main de l'homme, parfois à même l'image, souvent image par image ».

Il y a d'un côté le réalisme : « La parole, pour la première fois, bouge, se voit, respire, occupe l'espace », de l'autre côté, l'irréalisme : « avec le déferlement des essais de l'underground, l'image triomphe (...), loin de toute narrativité, devient pur matériau ». Les extrêmes du nouveau cinéma « liquident le borborygme du naturalisme à la petite semaine ».

Dans le deuxième chapitre, de loin le plus important, L. Marcorelles analyse à fond le premier des courants du nouveau cinéma. Il fait d'abord, à travers les techniques de synchronisation, le constat d'échec du cinéma commercial qui est, « pour l'essentiel, réalisé en studio comme au début du parlant (...), où l'image reste la reine et où le son n'intervient que comme vérification que l'action décrite sur l'écran est effectivement vécue par des gens doués de parole ». Comme en contre-point, il cite des réalisateurs du cinéma concret, dont Pennebaker, qui présente ainsi son film sur Bob Dylan : « ...le film a été tourné sans script. C'est simplement une transcription de ce qui est arrivé et de ce qui a

Éléments pour un nouveau cinéma

Louis Marcorelles, Unesco, Paris, 1970.

« Il est scandaleux que le « nouveau cinéma », souvent méconnu dans les pays dits civilisés, soit encore refusé aux pays neufs, parce qu'ils sont pauvres alors que cela leur donne peut-être le privilège de pouvoir faire table rase de nos modèles périmés », écrivait en 1969 Louis Marcorelles, critique cinématographique du journal *Le Monde*, dans la conclusion de son livre « Éléments pour un nouveau cinéma ».

En effet, l'auteur ne cessera de défendre et d'illustrer, au cours des 150 pages de son étude, une conception du cinéma diamétralement opposée, et au cinéma hollywoodien, et au cinéma « théâtral ou essentiellement plastique (...) des Pagnol et des Carné de l'après-guerre, (...) tel Bergman ou Fellini ». Louis Marcorelles définit d'emblée la philosophie et le champ d'action de ce « nouveau cinéma » qui doit « témoigner, plus clairement que n'importe quel autre médium, de l'urgence d'une ouverture aux autres civilisations, (...) et parallèlement devenir l'intermédiaire privilégié entre ceux qui ont tout, pour le meilleur et pour le pire, et ceux qui ont peu ou qui n'ont rien du tout ». L'auteur invite le lecteur à garder toujours présente à l'esprit que sa réflexion se base sur « la triple nature du cinéma :

roge d'abord sur un double phénomène capital, à savoir : d'une part, l'apparition des « cinémas nouveaux » un peu partout dans le monde et, d'autre part, la formulation d'un « nouveau cinéma » qui se manifeste par les cinémas « directs » et « concrets ». Ce double phénomène est analysé à partir des données techniques et historiques.

Dans le premier chapitre, intitulé « L'avènement des jeunes cinémas », L. Marcorelles démontre que l'ère des « nouveaux cinémas » n'est venue qu'après le choc de la seconde guerre mondiale, suivi par le développement des télévisions. L'ère télévisuelle a tout changé : elle a fait découvrir aux cinéastes/spectateurs la parole et le direct. Les « cinémas nouveaux » sont venus avec le néo-réalisme italien où « la caméra, foncièrement critique envers la société, descend dans la rue, des acteurs non professionnels jouent des personnages de tous les jours, sans effets spéciaux, sans éclairages rares ». Ceci influencera la « nouvelle vague » française qui retiendra surtout du néo-réalisme la leçon de pauvreté, de tournage à la sauvette, de libre expression. Puis c'est la renaissance des cinémas tchèque, brésilien, canadien, hongrois, suisse romand, tandis que le « free cinéma » anglais renouvelle la tradition de documentalistes.

été dit. C'est aussi précis que l'oreille humaine faillible peut l'être. Ce n'est pas un substitut pour la réalité du film. (...) Le choix de l'action appartenait toujours à la personne que nous filmions. Naturellement j'ai monté le matériel comme je pensais qu'il devait l'être, mais avec l'absolue conviction que toute tentative de déformer les événements ou les remarques, d'une façon ou de l'autre, se trahirait d'elle-même, rendrait le tout suspect ».

Cette citation de D.A. Pennebaker, collaborateur depuis le début de Richard Leacock (1), contient tous les éléments d'une critique intrinsèque du cinéma direct par rapport à lui-même comme par rapport à l'ancien cinéma qui, encombré de tradition littéraire, fait tout pour plaire au public en lui permettant de s'identifier aux héros.

Le cinéma direct est tout le contraire : tout y est permis. Essentiellement anti-littéraire, essayant de respecter la réalité et de provoquer une réflexion critique sur le réel, le cinéma direct d'un Leacock entre en contact immédiat avec une réalité imprévisible. Leacock qui se définit lui-même comme « un observateur social », insiste sur la « valeur didactique » au sens fort, presque « brechtien » de son cinéma. Leacock, Pennebaker, Maysles creusent dans le cours des choses et la vie des êtres comme « ils sont réellement », selon le mot de Brecht.

De plus l'équipement léger permet à des équipes réduites, disposant de faibles budgets, de saisir l'image, le son, la parole imprévisible. Cette liberté nouvelle est obtenue grâce à la caméra de 16 mm « prise à bras le corps, sans appui solide ni contrôle autre que la force musculaire », ce qui permet « un tournage en quelque sorte physique où la participation à l'événement confère aux œuvres une qualité de présence inégalée ». La prise de son y a une importance capitale : les cinéastes utilisent des magnétophones perfectionnés, de petite dimension, des microcravates et des micros directifs

qui leurs permettent d'envisager « un travail presque plastique du son ».

L. Marcorelles analyse longuement le destin et la filmographie de deux cinéastes : Leacock, « technicien pur d'un nouveau cinéma, l'anti-Hitchcock par son rejet catégorique de la vieille grammaire cinématographique, le super professionnel du tournage en liberté dont les règles ne se trouvent consignées dans aucun manuel », de Perrault, « idéologue du nouveau cinéma, l'anti-Antonioni par son refus d'écraser les personnages dans une sorte de fatum existentiel » et de leurs précurseurs « documentaristes » Dziga Vertov, Flaherty, Robert Ivans et Grierson. L'auteur consacre ensuite plusieurs pages à Jean Rouch, représentant « achevé » de « l'art de la provocation » que Jean-Luc Godard « a hérité de lui ». Jean Rouch, premier réalisateur du cinéma dit « vérité », précurseur du cinéma ethnologique, « bien au-delà de toute vérité (...) quête des mythes film par film (...) et nous dit d'abord ses fictions ».

Louis Marcorelles passe ensuite en revue les réalisations des hommes de cinéma d'Amérique Latine, du Tiers monde et des pays de l'Est. Le cinéma direct y est devenu, pendant un laps de temps déterminé et limité « le socialisme en direct », plus particulièrement en Tchécoslovaquie et en Hongrie

avec les réalisations d'Andres Kovacs.

Le dernier chapitre, rédigé en grande partie par Nicole Rouzet-Albagli, consacré au « cinéma concret », présente dans une première partie au lecteur, le service de la Recherche de l'ORTF (devenu depuis l'Institut national de l'Audiovisuel) et son directeur d'alors, Pierre Schaeffer qui s'est consacré aux rapports son-image et musique concrète-cinéma abstrait.

La fin de cette étude vive et éclairante décrit le cinéma underground américain « la seule tentative délibérée, cohérente, pour ouvrir la création cinématographique à tous, pour la rendre aussi individualisée, subjective, concrète, que le travail du peintre, du sculpteur, du musicien ».

Voilà, la boucle est bouclée provisoirement. Le précieux livre de Louis Marcorelles nous invite continuellement à nous poser des questions, et sur le cinéma ancien et sur le cinéma nouveau, ses techniques, ses courants, ses démarches.

Vaclav NEUMANN

(1) R. Leacock, D.A. Pennebaker et A. Maysles, réalisateurs américains et P. Perrault, réalisateur canadien, sont, depuis les années 60, les pionniers de ce nouveau cinéma.

Cinéma et développement en Afrique noire francophone

Éditions Pedone, 13, rue Soufflot, 75005, Paris, 184 pages, 1974. Par Pierre Pommier, assistant à l'Université de Bordeaux III. Préface de M. Penouil, directeur de l'UER d'Études économiques de l'Université de Bordeaux I. Ouvrage publié avec le concours du CNRS.

A l'heure de sa parution (l'année dernière), cet ouvrage de Pierre Pommier (édition d'une thèse soutenue à l'Université de Bordeaux)

souffre quelque peu d'être dépassé par les événements : en effet, l'auteur (qui avait vraisemblablement rédigé son travail trois années auparavant) s'attache dans sa première partie (80 pages) à décrire et à dénoncer les faits et méfaits des deux compagnies françaises Comacico et Secma qui ont, depuis 1973, été rachetées par une autre compagnie, l'Union générale cinématographique (U.G.C.). La situation ne se présente plus exactement aujourd'hui dans les mêmes termes que

ceux qu'il énoncé. Il reste cependant que nombre de chercheurs, de cinéastes et de critiques se réjouiront de disposer enfin d'un dossier chiffré apparemment très complet sur le règne conjoint de la Comacico et de la Secma dans le cinéma négro-africain. Au fil des pages qui comprennent de nombreux tableaux, Pierre Pommier livre des bilans dont l'ensemble finit par constituer un réquisitoire implicite mais clair contre les quelques douze années de répit colonial qui ont été malheureusement accordées aux deux compagnies susdites et qui ont entravé — ou à tout le moins retardé — l'essor des cinémas au sud du Sahara. Bien que certaines données fassent encore défaut voilà en tout cas le panorama le moins incomplet qui existe sur le sujet à ce jour. Dans la seconde partie de son livre, Pierre Pommier étudie « la naissance de la production négro-africaine et l'avenir du cinéma en Afrique noire francophone ». Bien qu'on regrette ; ici encore, que l'auteur ait visiblement écrit cette analyse dans les années 1971-1972, sinon avant, on trouve néanmoins dans ces chapitres des données intéressantes dont quelques unes sont inédites. Cette partie comprend aussi une analyse fouillée du « Mandat » de Sembène Ousmane. Outre des documents annexes, la fin du livre contient un chapitre sur « l'avenir du cinéma en Afrique noire francophone » : réitérant sa condamnation des pratiques de la Comacico et de la Secma l'auteur fonde toutefois de grands espoirs sur l'un ou l'autre projet réformiste élaboré par divers organismes plus ou moins français... tout en condamnant la nationalisation ! Les lecteurs gagneront à corriger et à actualiser cette partie du livre en se référant au manuscrit de Tahar Cheriaa (1) dont nous rendons compte par ailleurs et qui montre bien les limites de la voie réformiste. En partie dépassé aujourd'hui « Cinéma et développement en Afrique noire francophone », reste cependant un ouvrage de référence utile et important dans la bibliographie, surtout économique, des cinémas africains.

(1) Cf. page 33.



Cinéma négro-africain : reflet ou distorsion de la réalité sociale africaine

« Politique culturelle en matière de cinéma en Afrique noire francophone. » Thèse d'Ayi Francisco d'Almeida. Université des Sciences sociales de Grenoble II. Institut d'études politiques. Séminaire « Développement culturel et politiques culturelles ». 115 pages, document dactylographié.

Dans ce travail sur le cinéma en Afrique noire francophone, le Dahoméen Ayi Francisco d'Almeida a le mérite de ne pas en être resté à une simple compilation mais de proposer une analyse personnelle de maints aspects des films qu'il examine. Dans un premier chapitre, il étudie « l'Histoire du cinéma négro-africain » en passant en revue le cinéma colonial, le cinéma ethnologique et le cinéma progressiste d'inspiration africaine, puis il décrit sa naissance dans des conditions socio-politiques difficiles. Dans son deuxième chapitre, l'auteur a estimé utile, non sans raison, de rappeler le contexte de la réalité sociale africaine dans lequel les cinéastes tournent leurs films : plusieurs pages sont consacrées à un calendrier des dates cruciales du continent depuis 1415 (occupation de Ceuta, au Maroc, par les Portugais) jusqu'aux indépendances des années 60. C'est dans le troisième chapitre qu'Ayi Francisco d'Almeida aborde

directement la question du reflet de la société africaine dans les films. Il distingue deux grandes tendances dans l'échantillon des œuvres qu'il a sélectionnées : les films de constat (comme **Cabascabo**, **la Noire de...**, **Saïtane** et **Kodou**) et les films critiques (comme **Borom Sarret**, **le Mandat**, **Soleil ô**, **Lambaye** et **Reou-Takh**). L'auteur se demande s'il existe des films qui soient franchement de combat. Il ne le pense pas, attribue cette carence à la censure et note que certains versent volontiers dans la moralisation (comme « **Où vas-tu Koumba** »). Ayi Francisco d'Almeida analyse alors la peinture des différentes classes sociales africaines dans les films : cette tentative reste encore sommaire, mais elle a le mérite d'être, à ma connaissance, l'une des premières du genre. L'auteur consacre par la suite un long développement à l'analyse de l'opposition entre tradition et modernité dans le cinéma africain, thème qui est en effet souvent prédominant. L'ouvrage se termine par un panorama des structures de la production et de la distribution dont le caractère néo-colonial est dénoncé et fournit en annexe diverses références utiles (...).

Monique HENNEBELLE
extrait de *Afrique Asie* n° 74
janvier 1975