Mensuel ☎ 01 43 43 92 20
T.M. : 50.000 ex. L.M. : 305.000
DECEMBRE 1998
CAHIERS CINEMA
PAGE N°

Impressions de Carthage

d'une année sur l'autre, les festivals de Ouagadougou et Carthage se partagent la tâche d'« exposer » le cinéma africain et arabe. Mais avec le handicap que l'Afrique, du Nord au Sud, et d'Est en Ouest, ne produit pas assez de films pour « alimenter » deux manifestations qui ne veulent pas renoncer à jouer un rôle sur la scène mondiale. La preuve en est que plusieurs films sélectionnés lors des 17e Journées cinématographiques de Carthage (du 23 au 31 octobre) avaient déjà été montrés (et parfois récompensés) à Namur, ou même l'an dernier à Ouagadougou ; c'est le cas par exemple du beau film malien de Abdoulaye Ascofare, *Faraw ! une mère des sables*, récit tendu et sec d'un parcours de résistance d'une Mère Courage africaine - ce qui n'empêcha pas le film d'obtenir à Carthage le Tanit de bronze. Les plus beaux films africains (ceux de Cissé, de Ouédraogo ou de Kabore) racontent souvent des histoires de résistance - à la sécheresse, à la misère, à la pauvreté, ou à la solitude de l'homme africain. Mais, à eux seuls, ces trois auteurs importants ne peuvent porter sur leurs épaules tout le cinéma d'un continent aussi vaste. Les organisateurs du colloque qui réunissait quelques experts européens et africains autour du thème : *Les Cinématographies du Sud et les enjeux de la mondialisation*, s'alarmèrent de ce manque de productivité patent du cinéma africain et arabe, en rendant publique la « Charte de Tunis » qui prône l'exception culturelle, un peu sur le modèle français. Quelques cinéastes africains et arabes constituent des îlots de résistance et tentent d'imposer à leurs gouvernants la mise en place de véritables réglementations ou mécanismes de soutien au cinéma. Au même moment, l'Europe renforce sa ligne de défense face à une Amérique dominatrice. Pour des raisons historiques (coloniale et post-coloniale, mais aussi par souci d'ouverture au monde), la France aide par divers moyens la production de films africains. Mais le temps ne joue évidemment pas pour les pays pauvres, qui doivent tenter de combler leur retard, économique, technologique et culturel. Sous cet angle, le terme même de « cinématographies africaines » semble un leurre. Car s'il existe ici ou là des films africains (une quinzaine, voire une vingtaine par an, à peine davantage en incluant l'Egypte et tout le Moyen-Orient), cela n'est pas suffisant pour résister à la mondialisation économique et culturelle. La plupart des génériques arabes et africains mentionnent des sources de financement européen, qu'il s'agisse de Canal Horizon, Arte, des ministères français de la Culture et/ou de la Coopération, du Fonds Sud ou de l'Agence de la Francophonie, de tel ou tel organisme social, ou bien encore du Fonds Hubert Bals, organisme néerlandais qui aide, dès le stade de l'écriture, un grand nombre de films du Sud. C'est donc d'une vraie relation de dépendance économique et culturelle dont souffrent les films africains et arabes, qui n'ont pas la possibilité de se financer sur les seuls marchés locaux.

PRÉSENCE LIBANAISE. La programmation de deux films libanais à Carthage semble confirmer le renouveau du cinéma dans cette région du monde. Dans *West Beyrouth* (Prix de la première œuvre), Ziad Doueiri nous montre la ville coupée en deux en 1975, au plus fort de la guerre civile qui déchire le Liban. Tandis que les communautés se divisent et que le pays est vendu à ses puissants voisins, Tarek et Omar, deux adolescents déambulent et se jouent de la guerre en jouant leur vie. Ils ne pensent qu'aux filles qu'ils « matent » par le trou de la serrure. Musulmans, ils vivent dans la partie Ouest de Beyrouth. Leur copine May aussi, mais elle est chrétienne, il faut donc qu'elle cache la croix qu'elle porte autour du cou. *West Beyrouth* respire un air potache, cultive un esprit rebelle, qui n'est pas sans rappeler le cinéma de Kusturica. Dans la belle scène d'ouverture, Tarek brave son professeur de français au lycée : pendant que les élèves dans la cour entonnent *La Marseillaise*, il monte sur le toit, comme chez Vigo, pour narguer le colonialisme français. Dans une scène irrésistible au bordel, Tarek, encouragé par une superbe matrone, n'en croit pas ses yeux de voir les femmes lui tourner autour. C'est là qu'il apprend que, pour traverser la ville d'Ouest en Est sans risques, il suffit d'accrocher à l'antenne de sa voiture une culotte, comme un trophée de guerre. Tarek et Omar jouent avec une caméra Super 8 sans se rendre compte de la gravité de la guerre, qui n'est pour eux qu'un feu d'artifice, une occasion rêvée de traverser la ville d'Est en Ouest, comme dans un jeu de piste. Au bout du risque, la conquête du plaisir, donc de la liberté. La situation est autrement plus dramatique du point de vue des adultes – la mère de Tarek s'acharne à vouloir s'exiler, le père s'entête à rester malgré le siège. Le film est comme dopé par l'énergie des adolescents et leur quête du plaisir. Ziad Doueiri a été le cadreur de Tarantino, aux côtés duquel il a visiblement appris à filmer. Sa

mise en scène est euphorique, évite les temps morts, toujours en mouvement ou aux aguets. Des images d'archives ajoutent de la crédibilité à un film dénué de manichéisme, qui filme le chaos et s'en inspire, dans une vraie liberté (*West Beyrouth* sort à Paris le 9 décembre).

A l'opposé, *Beyrouth fantôme*, de Grassam Salhab, est travaillé par la mélancolie. Si *West Beyrouth* est l'œuvre d'un filmeur doué, *Beyrouth fantôme* serait davantage celle d'un auteur introverti. Les personnages fantomatiques - tel ce militant disparu, qu'on croyait mort depuis dix ans et qui revient mystéricusement au pays - ont la nostalgie du Beyrouth d'avant la guerre. Supposé mort, Khalil était devenu un martyre pour ses anciens amis révolutionnaires avec qui il avait cambriolé une banque. De retour à Beyrouth, c'est un homme muet, secret, qui a perdu ses rêves. Déroulant ses images contemplatives, *Beyrouth fantôme* s'inspire du Wenders de *L'Etat des choses*, ponctuant son récit un peu triste d'entretiens vidéo trop bavards. Il s'agit d'une fiction trop cérébrale sur la perte d'identité et de mémoire, montrant des personnages dans Beyrouth qui ont perdu le goût des choses.

LE MAROC COMME MÉTAPHORE. Le scénario des *Casablancais*, le film de Abdelkader Lagtaa (Maroc), est décousu, à cause d'une construction cahotique – trois courts métrages assemblés en un long. Un libraire reçoit dans sa boîte aux lettres une convocation de la police. Pris d'un délire paranoïaque, il s'enferme chez lui, se croit cerné (une métaphore de la vie quotidienne au Maroc). Une jeune et jolie institutrice affole les hommes de son quartier. On lui prête tous les péchés, alors qu'elle ne fait que préparer sa thèse sur la répudiation des femmes dans l'Islam, attendant son passeport pour partir à l'étranger. Elle est guettée nuit et jour par un flic libidineux (autre métaphore). A l'école, tourneboulé par l'enseignement pervers d'un instituteur intégriste, le jeune Kamel en arrive à envisager le suicide. Il court vers la mer, comme Antoine Doinel à la fin des *Quatre Cents Coups*, sauvé *in extremis* par sa copine, l'institutrice et le libraire du début (troisième métaphore : la plus directe, la plus courageuse). Le thème des *Casablancais*, c'est la faillite des mâles ou des pères : obsession sexuelle, alcool, perte d'autorité, démission devant l'éducation des enfants, tels sont les motifs d'un film qui montre courageusement comment le virus intégriste supplée habilement à cette défaillance aussi bien morale que pédagogique. Cela sauve le film de ses vraies faiblesses narratives.

L'AFRIQUE EN PANNE. Si l'on met de côté Sissako et Ascofare, le cinéma d'Afrique semble en crise ou en panne d'inspiration. *Tourbillon* de Pierre Yameogo (Burkina Faso) est cependant un petit film vite fait-pas très bien fait, qui a au moins le mérite de montrer à nu, sans aucun masque, la réalité et la violence des rapports sociaux dans son pays. *Tourbillon*, c'est du Mocky *black*, un film quasi marxiste dans sa manière de filmer les rapports de domination, à mi-chemin de la caricature et de l'innocence. Dans une ville d'Afrique, le commerce du riz, entre autres, est sous contrôle des frères Jabert, deux Libanais affairistes qui font la pluie et le beau temps en usant de passe-droit que leur accorde le ministre des Finances, surnommé « Monsieur 10 % ». Yameogo filme les files d'attente dans l'antichambre du ministre, et l'incroyable corruption qui gangrène le pays, dans sa brutalité même et jusqu'au plus haut niveau politique. Pour filmer la femme du président, qui trimballe ses lingots d'or en Suisse, il use d'un effet-gag à la Carl Zéro : la limite supérieure du plan vient couper en deux le visage de la femme, comme si le cinéaste s'autocensurait en direct, *en prenant à témoin le spectateur*. Une scène incroyable de vérité et de force se déroule dans le commissariat de la ville : on y voit une masse informe d'hommes en slip, enfermés derrière les barreaux, dans une promiscuité la plus totale. La maladresse de la mise en scène comme du dialogue n'empêche pas *Tourbillon* d'avoir un vrai culot.

3B/LA SEPT ARTE/R. ARPAJOU

■ ***West Beyrouth* de Ziad Doueiri.**

LE CAIRE, ENCORE ET TOUJOURS. Produit par Marianne Khoury, *La Sueur des palmiers* de Radwan El Kashef (Tanit d'argent) s'inscrit dans le sillon du meilleur cinéma égyptien, celui de Chahine (dont El Kashef fut l'assistant) et de Yousri Nasrallah. *La Sueurs des palmiers* est un conte oriental situé dans un village labyrinthique entouré d'une magnifique oasis, que les hommes ont déserté pour aller trouver du travail ailleurs. Seul Ahmed, encore jeune, est resté, au milieu des femmes. Dans cette gynécée de comédie orientale, tout est sensualité, érotisme, féminité et fécondité. Ce monde féerique est très bien filmé-raconté par El Kashef. Mais un jour les hommes reviennent et décident de se venger de Ahmed... El Kashef joue sur toutes les gammes du cinéma égyptien : comédie, drame, musical, danse.. Il y ajoute sa touche personnelle en se situant délibérément du côté des femmes, contre le machisme oriental. Ce choix, entre autres vertus, a celle de libérer son imagination.

LA GUERRE D'ALGÉRIE : UNE RÉVÉLATION. *Vivre au paradis*, de Bourlem Gourdjou, était sans conteste le plus beau film de Carthage (Tanit d'or). Par son image sombre, son dialogue minimal, la sobriété de ses cadrages, l'incroyable qualité de jeu de son duo d'acteurs (Roschdy Zem et Fadila Belkebla, magnifiques), ce film « melvillien » raconte la vie des Algériens du bidonville de Nanterre, en 1961-62, en pleine guerre d'Algérie. Depuis *Les Sacrifiés*, d'Okacha Touita (1982)[1], on n'avait pas vu un film aussi fort et aussi juste sur la Guerre d'Algérie vue de France, plus exactement vue des ruelles boueuses et misérables du bidonville de Nanterre. Un déroulant à la fin du film nous remet en mémoire le fait que ce bidonville n'a disparu qu'en 1970, deux ans après Mai 68, bien après que l'Algérie eut conquis son indépendance. Ouvrier dans le bâtiment, Lakdar travaille dur pour faire des économies, avec l'espoir de loger sa femme Nora et ses deux enfants, qu'il vient de faire venir en France, dans un vrai appartement (avec une vraie salle de bains !), dans une cité de la banlieue parisienne. En attendant, il leur construit une niche dans ce lieu de misère qu'est le bidonville. La vie de famille s'organise. Lakdar exige de Nora qu'elle vive cloîtrée, à l'abri du regard des autres Algériens. Durant la quasi totalité du film, Nora est muette, apeurée, jusqu'à ce qu'elle s'enhardisse au contact d'une militante du FLN. Quant à Lakdar, il travaille d'arrache-pied, fait et refait ses comptes ; il rechigne même à payer l'impôt de guerre qu'exige le FLN de chaque Algérien de France. Tandis que la communauté s'organise, puis manifeste dans Paris lors de la fameuse journée du 17 octobre 1961 (plus de deux cents morts ce jour-là : merci Papon !), Lakdar s'isole, devient amer. A force de rêver en solitaire, il se retrouve de l'autre côté de son camp, coupé de son peuple, et peu à peu de Nora. A force de vouloir gagner son droit de vivre au paradis, il risque de tout perdre. Lakdar est une figure de héros populaire mais perdant, de caïd au grand cœur, à la Carné-Prévert. Plus proche du réalisme poétique que du cinéma militant, Bourlem Guerdjou évite aussi la mémoire solennelle de faits historiques. Il a tourné son film avec peu de moyens et, paradoxalement, en Tunisie. De cette faiblesse de moyens, il fait une force en misant sur la précision et l'acuité du regard, la vérité documentaire des gestes et des plans, s'appliquant à cadrer au plus près ses personnages et son décor. Cela donne un premier film vraiment réussi, tendu et dense, dont on reparlera à sa sortie. ■

Serge Toubiana

1. Voir *Cahiers du cinéma* n°346, avril 1983, critique de Ch. Tesson.