Document generated on 04/24/2024 4:32 p.m.

24 images

C’est à dire

Number 28-30, Fall 1986

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22056ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(1986). C’est à dire. *24 images*, (28-30), 4–5.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

C'est à dire

Élie Castiel

À PROPOS DES JOURNÉES DU CINÉMA MAROCAIN

Contrairement aux autres cinématographies maghrébines (Algérie, Tunisie), celle du Maroc semble être la moins répandue en territoire occidental et encore moins en sol nord-américain. Faute d'appuis financiers de la part des autorités gouvernementales, ce pays n'a produit qu'environ 50 longs métrages depuis son indépendance en 1956 jusqu'à aujourd'hui.

À l'exception du film ***Les mille et une mains*** (Alf yad wa yad) de Souheil Ben Barka, qu'un nombre restreint de «cinéphiles» a pu voir il y a quelque temps à la Cinémathèque, cette cinématographie nationale nous est totalement inconnue ici. ***Les journées du cinéma marocain*** nous ont donné l'occasion de combler cette lacune, d'autant plus que toutes les œuvres sélectionnées datent d'après 1980, offrant donc une perspective plus actuelle des tendances cinématographiques.

À en juger par les huit films que nous avons pu voir au cours de cet événement, nous pouvons, d'ores et déjà, compter sur un cinéma marocain hautement représentatif de la vie culturelle du pays. Les cinéastes marocains, du moins ceux présents à ces journées, semblent opter pour un cinéma sociologique. Trois films témoignaient de la condition féminine. ***Poupées de roseau*** (1981) de Jilali Ferhati dénonce farouchement l'injustice faite aux femmes dans une société encore féodalisée. Le drame de cette jeune femme, veuve et mère de trois enfants peut parfois transmettre des accents mélodramatiques, mais il n'en reste pas moins que la sobriété de la mise en scène et le jeu naturel des comédiens font de ce film un récit attachant. Mohamed B.A. Tazi suit le même parcours avec ***Lalla Chaffia*** (1982), mais ici, il laisse à l'héroïne la liberté de choisir son destin — elle quitte le village et part pour la ville. Cette ville devient une autre réalité pour Mustapha Derkaoui. Avec ***Les beaux jours de Shéhérazade*** (1982), il démystifie une certaine croyance selon laquelle on nous laisserait supposer que dans un milieu urbain, la femme serait plus libre de ses actes et de ses choix. Et pourtant, tel n'est pas le cas. À la campagne, elle se trouve tyrannisée par des lois séculaires et féodales; à la ville, elle reste assujettie aux pressions bourgeoises.

Dans ***Le grand voyage*** (1981), Mohamed Abderrahmane Tazi a filmé avec une justesse remarquable le long itinéraire initiatique d'un jeune routier remontant du Sud vers le Nord, deux points cardinaux culminants, véritables métaphores du bien et du mal, de la candeur et de la fourberie: à mesure que le personnage avance, il se laisse déposséder et ne fait rien pour s'en sortir. À la fin, il devra apprendre à survivre. Tazi évite toute tendance manichéenne au profit d'un cinéma purement stylisé qui n'est pas sans rappeler celui de Wenders (panoramiques et travellings au niveau du procédé filmique, thème de l'errance dans le choix narratif). Cette dépossession est également dépeinte de façon néo-réaliste par Mohamed Reggab dans ***Le coiffeur du quartier des pauvres*** (1982): dans un quartier populaire de la ville, nous assistons au dépouillement graduel moral et matériel d'un coiffeur malchanceux par un patron féodal et ambitieux.

Rembetiko de Costas Ferris

Avec ***44 ou les récits de la nuit*** (1982), Moumen Smihi tente de raconter une partie de l'histoire de son pays, mais il ne réussit pas tout à fait. Par son côté esthétique, ce film nous fait parfois penser à ***Adieu Bonaparte*** de Youssef Chahine. Par contre, Smihi en met trop et se perd souvent dans des voies de garage. En outre, il y a erreur monumentale de casting, sans doute à cause des exigences des lois rigides de la co-production: Pierre Clémenti, Marie-France Pisier et Christine Pascal, ailleurs de très convaincants comédiens, semblent ici totalement égarés.

La Braise / El Jamra (1984) de Farida Bourquia est le seul film de ces journées réalisé par une femme. Ici, elle a choisi de raconter une fable sur les bannis de la société. Mais Bourquia filme de façon statique, une caractéristique évidente des œuvres destinées au petit écran.

Transes/Al Hal (1981) est un documentaire de Ahmed El Maanouni sur un important groupe musical marocain, «Nass El Ghiwane». Une profonde chaleur humaine se dégage de ce groupe dynamique de chanteurs et de musiciens qui nous parlent de l'amour et de l'amitié, mais aussi de nos frustrations et de notre révolte quotidienne.

En huit films, les journées du cinéma marocain nous auront permis de nous familiariser avec un cinéma national qui n'a rien à envier aux cinématographies étrangères.

LE NOUVEAU CINÉMA GREC. UNE RECHERCHE CONSTANTE DE L'EXPRESSION NARRATIVE

Les sept films inscrits dans le cadre de la *Semaine du cinéma grec* organisée par le Conservatoire d'Art cinématographique du 24 au 30 mai, étaient le reflet d'une nouvelle tendance cinématographique amorcée par les cinéastes de ce

pays au début des années 70. Et pourtant, ce que l'on pourrait communément appeler la «nouvelle vague» grecque, a commencé à déferler, quoique de façon modérée, au début des années soixante avec des films comme ***Les jeunes Aphrodites*** de Nikos Koundouros, ***La Mort d'Alexandre*** de Dimitri Kollatos et ***Les Pâtres du désordre*** de Nikos Papatakis.

Contrairement aux nombreux produits commerciaux leur faisant concurrence, ces productions «intellectuelles» se caractérisent par une recherche approfondie de l'écriture cinématographique et de niveaux de style qui les situent en marge de la production courante. Le cinéma «évasion» fait alors place à celui «créateur». Cependant, c'est avec maintes difficultés que les cinéastes novateurs, ceux de la nouvelle génération, vont pouvoir assurer le coût de leurs productions, la plupart du temps autofinancées avec des prêts et le travail de collaboration (entre collègues et amis). Cette façon quasi précaire de travailler ouvre les voies de la création cinématographique non assujettie aux contraintes d'ordre administratif des produits standardisés. La *Grécité* devient alors une des constantes que l'on retrouve dans les films des années qui suivent.

En 1970, Théo Angelopoulos emboîte le pas avec ***La Reconstitution*** où il montre une Grèce inédite, brutale et primitive. À juste titre, ce cinéaste révèle son style narratif qui se poursuivra avec ***Le Voyage des comédiens, Jours de 36, Les Chasseurs*** et, plus récemment, ***Alexandre le Grand.***

Pandelis Voulgaris tourne ***Les Fiançailles d'Anna,*** film sur l'hypocrisie des classes dominantes et la révolte des gens du peuple. Avec ***Evdokia,*** Alexis Damianos retrace les amours tragiques d'une prostituée pour un soldat. La dictature des Colonels force alors de nombreux artistes à se réfugier à l'étranger.

En 74, le régime militaire prend fin et de nombreux exilés retournent dans leur pays. Pandelis Voulgaris tourne alors ***Jours Heureux*** et donne une image émouvante de ce que furent ses jours de prisonnier politique pendant la dictature. Les libertés fondamentales acquises, les cinéastes se sentent plus libres de montrer les tares et les vérités historiques de leur pays. Nikos Koundouros évoque le génocide grec pratiqué par les Turcs dans ***1922***, une fresque historique malheureusement mélodramatique malgré de très belles images. ***Périphérie de l'Est*** de Vassilis Vaféas traite des mécanismes de production dans les industries nationales et multinationales. Avec ***Les Fainéants de la vallée fertile,*** Nikos Panayatopoulos s'adonne à un exercice de style où il confronte des petits bourgeois bien installés à leur oisiveté maladive, métaphore d'une certaine société hellénique en prise à la lutte des classes.

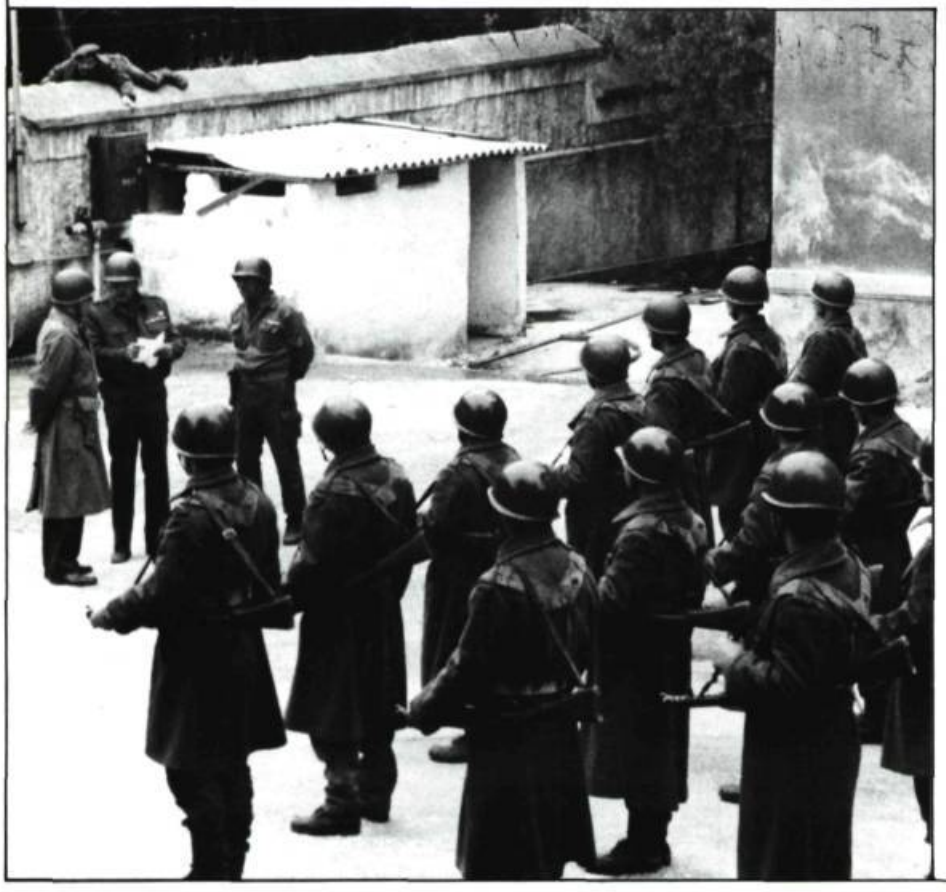
Les années 80 sont marquées par les difficultés de production provoquées par la dévaluation de la monnaie nationale, par le manque d'intérêt des agents gouvernementaux, par l'engouement du public pour la télévision (en particulier pour les émissions américaines) et par les changements politiques. Le Centre du Cinéma Grec aide pourtant les cinéastes prometteurs à produire leur film. Mais seules les têtes d'affiche semblent en bénéficier.

Dans une Grèce socialiste où les libertés civiles sont plus respectées, George Katakouzinos tourne ***Angel*** où le sujet controversé de l'homosexualité tourne au mélodrame malgré les intentions sincères du cinéaste.

Avec ***Rembetiko*** Costas Ferris se mérite l'Ours d'Argent au Festival de Berlin en 1984. ***Rembetiko,*** c'est d'abord la musique, née au début du siècle et issue d'Asie mineure après la destruction de la ville de Smyrne et le massacre de millier de grecs par les Turcs en 1922, mais c'est aussi l'histoire d'une chanteuse avec qui nous parcourons une époque de l'histoire grecque: celle des réfugiés d'Asie mineure, celle de la dictature de Métaxas, la Grèce des années 40 et celle de l'occupation allemande ... Ferris mise sur le jeu des comédiens et sur la présence musicale. De cette œuvre se dégage une grande beauté lyrique et poétique. ***Rembetiko*** est un drame où les passions se mêlent au quotidien et engendrent avec elles la fatalité de l'amour et de la mort.

La comédie sert de prétexte à satiriser le système militaire durant le régime dictatorial. ***Planque et Camouflage*** de Nikos Perakis réussit à moitié puisque l'humour qui s'en dégage ne peut atteindre qu'un auditoire local. Tonia Marketaki opte pour un style purement visuel, ce qui accentue la trame narrative d'une histoire d'amour, ***The Price of Love.*** Ce film a le mérite d'être mis en scène selon le point de vue d'une femme. Cette caractéristique le rend plus particulier.

Yorgos Tsberopoulos ne passionne guère avec ***Sudden Love*** où il raconte l'histoire d'un coup de foudre entre une bourgeoise et un économiste, tous deux mariés. Ce qui sauve le film de la totale déception est le jeu prenant des comédiens, en particulier celui de Betty Livanou, déjà aperçue dans ***Foolish Love*** de Yorgos Panasopoulos. À en juger par ***Revanche***, Nikos Vergitsis pourrait être l'instigateur d'une nouvelle génération de cinéastes (grecs) qui auront pour tâche de travailler en étroite collaboration: en effet, tout dans le film respire l'esprit de camaraderie. La remarquable photographie accentue les plans d'une constante créativité. Les comédiens jouent avec ferveur et sincérité. Quant à la thématique, Vergitsis a choisi de parler des angoisses et des inaptitudes des gens d'une génération (celle des années soixante) dont certains des membres dirigeront bientôt le pays.

Le nouveau cinéma grec est un cinéma à portée universelle qui mérite notre attention. Nous souhaitons qu'à travers ses œuvres et leurs créateurs, il puisse s'affirmer au-delà de ses frontières nationales.

Planque et camouflage de Nicos Perakis