HAL open science

Cinéma arabe, cinéma dans le Tiers-Monde, cinéma militant

Jean Jonassaint, Khémaïs Khayati

To cite this version:

Jean Jonassaint, Khémaïs Khayati. Cinéma arabe, cinéma dans le Tiers-Monde, cinéma militant. Dérives, 1976, 3/4, pp.3-16. hal-04045043

HAL Id: hal-04045043

https://hal.science/hal-04045043

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CINEMA ARABE, CINEMA DANS LE TIERS MONDE, CINEMA MILITANT...

(Une entrevue de Jean Jonassaint avec Khémaïs Khayati — département d'Arabe, Université de Paris III).

I. Cinéma arabe, historique

Jean Jonassaint: Le cinéma arabe, après avoir vu des films comme LA MER CRUELLE, LE MOINEAU, constaté l'écho qu'a eu dans le monde Kafr Kassem, est assez important, et on peut dire que c'est un cinéma mûr contrairement à ceux d'Afrique et des Antilles notamment. Alors, pourrais-tu nous faire son historique (ses origines, puis comment il a évolué...)?

Khémaïs Khayati*: Je ne suis pas d'accord quand tu dis que le cinéma arabe est mûr et le cinéma africain ne l'est pas. Le cinéma africain lui aussi est mûr, sauf qu'on ne connaît pas grand chose. Bien sûr! l'histoire n'est pas aussi développée que pour le cinéma arabe. Même le cinéma arabe, son histoire n'est pas tellement développée, sauf pour le cinéma égyptien.

Et quand on voit certains films qu'ils soient de Babaccar Samb ou de Sembène Ousmane ou de Ecaré Désiré ou même des oeuvres qui se font à l'étranger sur l'Afrique ou faites par des africains, on se rend compte qu'il y a un souffle, qu'il y a une volonté inébranlable d'interpréter et d'expliquer le monde arabe et africain. Ça c'est un point. C'est dire: les deux vivent la même situation de dépendance vis-à-vis des "majors" américains ou vis-à-vis des monopoles des sociétés étrangères en Afrique (monde arabe compris). Et il y a aussi cette même volonté de lutter contre. Ça c'est un point pour dire que nous sommes unis au niveau du projet d'avenir et au niveau de la situation actuelle.

Quand au cinéma arabe, son histoire est très longue, c'est-à-dire que: jusqu'à un certain moment il y avait une confusion entre le cinéma arabe et le cinéma égyptien. Tout film égyptien était considéré comme étant un film arabe et vice versa. Il y avait un placage de la réalité égyptienne sur la réalité arabe. Ceci est dû à plusieurs facteurs: au rôle culturel de l'Egypte qui est un rôle très important, à l'émergence de l'Egypte en tant que force politique à l'intérieur du monde arabe (ceci est important aussi). Mais le plus vieux des cinémas arabes est le cinéma égyptien.

Le cinéma égyptien a commencé vers les années '27. Les premiers films, comme **Laila** de Aziza Amir (tourné en 1927), sont des films

---

* Khémaïs Khayati est tunisien et professeur de cinéma à Paris III.

muets. Trois ans après, il y eut le premier film parlant: c'est **Zeinab**, tourné par Karim à partir du roman de Heikal, en 1930.

Puis, vers les années '35, il y eut la fondation des "studios Miçr" qui étaient la pépinière dans laquelle se sont formés la majorité des cinéastes égyptiens, ceux qui travaillent actuellement, qui ont donné un coup de pouce au cinéma national. Ces studios étaient les plus et les mieux occupés du monde arabe à ce moment-là. D'autant plus que l'Egypte a eu son indépendance (formelle) en 1923, que les autres pays arabes étaient sous domination.

Cependant, jusque vers les années '46, le cinéma égyptien tatillonnait. Il y avait des oeuvres disparates. La bourgeoisie égyptienne ne s'intéressait pas beaucoup à la production cinématographique, au secteur cinématographique. Ce n'est qu'à partir de la seconde guerre mondiale, et essentiellement au milieu de la deuxième guerre mondiale quand les films européens ne pouvant plus être exportés, alors, la machine cinématographique égyptienne s'est rodée et a donné plusieurs films. Ce qui a permis d'acquérir une certaine technique, une certaine habitude vis-à-vis de la technique cinématographique.

Donc, à partir de 1946, nous aurons un cinéma beaucoup plus fort au niveau de la quantité, mais la qualité demeure la même, la même ligne cinématographique, le même drame de mimétisme du cinéma européen et ceci va continuer jusque vers les années '50. Mais il y a quelques films qui constituent des repères, des jalons dans l'histoire du cinéma égyptien qui vont être développés à partir des années '50 et essentiellement à partir des années '52 avec la prise du pouvoir par Nasser. Ces films sont en 1939 **La Volonté** (El Azima) de Kamal Selim, en 1946 **Le marché noir** (El Souk el Sawda) de El Telmisanny et d'autres films dont j'oublie les titres et réalisateurs, mais qui sont aussi importants.

Vers les années '52, il y a eu ce qu'on a appelé **"Le retour au réalisme"**. Le retour a été opéré à la fois par Salah Abou Seif qui était l'assistant de Kamal Selim, par Youssef Chahine, par Tewfik Salah, par Kamal El Cheik etc...qui vont rentrer dans le domaine cinématographique. Tous sont des enfants des "studios Miçr", à part quelques-uns qui ont étudié à l'étranger. Mais à partir des années '52, on aura aussi un cinéma que les distributeurs libanais et les distributeurs français pour le Maghreb et l'Afrique vont considérer comme étant des **films sales** (donc des films **qu'il ne faut pas distribuer**), parce que ce sont des films spécifiquement égyptiens.

y a eu la nationalisation en Egypte. Nationalisation qui a malheureusement échoué en 1971. Mais, déjà, il y avait un acquis. Cette nationalisation a permis à plusieurs jeunes d'avoir la chance de faire un film. Et on a eu alors cette profusion de films, et chaque film est une proposition d'une vision nouvelle.

Mais d'un autre côté, dans le monde arabe, il y a eu la naissance de plusieurs cinématographies nationales. En Tunisie (1965). En Algérie, au moment de la guerre vers les années '54, le cinéma a commencé à jouer son rôle, puis après l'indépendance (1962) à être restructuré, mais n'a donné le poids de sa force qu'avec la révolution agraire en 1970. Au Maghreb, il y a eu quelques films disparates, mais ce n'était pas important. Et à l'heure actuelle on assiste à une production très éparpillée, chaque réalisateur qui a la possibilité de faire un film en fait et généralement on tombe sur un bon coup. C'est beaucoup plus une politique hasardeuse qu'une politique structurée.

Au Liban, quand il y a eu la nationalisation en Egypte la majorité des producteurs s'y sont repliés et ont commencé à reproduire le "schéma égyptien", ce qui a tué dans l'oeuf toute proposition de cinéma national libanais. Mais, on assiste depuis '70, après le massacre des Palestiniens à Amman en Jordanie, à la naissance d'un cinéma dont le film **Kafr Kassem** de Borhan Alaouié peut être l'exemple typique.

Déjà, en Syrie, le cinéma a été nationalisé. Il a donné de très belles oeuvres comme les films de Nabile El Maleh: **Monsieur le progressiste**, de Khaled Hamadeh: **Le couteau**, ou le film de Omar Amiralay: **La vie quotidienne dans un village syrien** qui est un film de deux heures. Un documentaire extraordinaire sur la vie dans un village: comment elle s'organise, comment s'établit le rapport de force politique à l'intérieur des classes sociales, puis les rapports avec la classe politique, etc...C'est un film d'une dynamique très importante où les gens dénonçaient tout en faisant la part des choses, tout en essayant de juger par ci, par là, quelle est l'alternative pour sortir de ce ghetto...

En Irak, à l'heure actuelle, la production n'est pas très grande. Mais il y a le film de Churkry Jamil, **Les assoiffés** (adh Dhâmi'oun) qui traite lui aussi de problématiques purement nationales, de sujets purement autochtones, avec une forme aussi plaisante, une forme qui vaut le contenu.

Reste un point dans le cinéma arabe qui est très important, même s'il n'a pas encore donné beaucoup de films: c'est la **révolution**

palestinienne. La révolution palestinienne est le facteur dynamisant, catalyseur à l'intérieur du monde arabe. Elle avait produit des films, mais c'était beaucoup plus des documentaires, des images de certaines opérations de commando, des documentaires dans la vie des camps, à Ghaza, produits par l'organisme du Cinéma palestinien. Si elle entrait dans le circuit de production des films de fiction, je suis sûr et certain que les réalisateurs palestiniens donneraient un cours magistral et montreraient vraiment de quelle manière il fallait faire un cinéma qui sert avant tout les masses populaires arabes, au lieu de servir les bourgeoisies arabes par le biais de la reproduction du schéma euro-américain.

J.J.: On remarque que le cinéma arabe se démarque sensiblement et même très fortement du cinéma traditionnel européen ou américain. Pourrais-tu nous dire comment ce cinéma est structuré actuellement, en prenant une date charnière: 1967, le cinéma qui s'est fait après 67 dans le monde arabe.

Kh.Kh.: Si le cinéma est différent, c'est parce que la réalité arabe est différente. C'est qu'à partir de 67 on s'était rendu compte qu'on était découvert. Les rêves sur lesquels on avait vécu, la réserve d'avenir sur lequel on espérait étaient, en fait, une fausse réserve, étaient quelque chose de vide. Et que l'unité arabe, la force arabe, le nationalisme arabe tout cela n'était pas évident, c'est-à-dire une aspiration légitime des peuples arabes, mais, en fait, c'était beaucoup plus utilisé au service de bourgeoisies autochtones (je ne dirais pas nationales) très liées à certains intérêts impérialistes.

Donc, à partir de 67, tous les moyens d'expression littéraires, théâtraux, picturaux ont commencé à faire une mise en question intégrale de la narration artistique, une mise en question intégrale de la forme de narration, de ce que l'on voulait dire. Et il y a eu une émergence au niveau de la littérature par exemple, de toute une série de poèmes de contestation, qui allient la recherche linguistique à une affirmation de soi, on a assisté à une profusion de nouvelles littéraires subversives à tous les niveaux. Il y a eu au niveau de la peinture tout un mouvement pictural qui, tout en maniant aussi la recherche d'un Vazareli, la recherche occidentale, essayait d'impliquer la peinture dans le processus de la vie arabe. Au cinéma, les choses se sont opérées de la même manière.

En Tunisie, déjà en 1964, il y avait eu la mise sur pied à la fois du système coopérativiste (Congrès de Bizerte) et d'une société nationale de production de films (qui malheureusement a échoué). Mais, en fait,

ceci avait permis la réalisation de trois ou quatre films qui peuvent être considérés comme étant valables dans l'histoire du cinéma tunisien, comme **Mokhtar** de Sadok Ben Aicha ou le film de Ferid Boughedir **"Mort Trouble"** ou tout autre film tunisien qui sans l'aide de l'état et sans l'aide de la SATPEC* n'auraient pas vu le jour.

...'67 ce n'est pas tellement important, c'est ce qui s'est passé avant '67, Parce que '67, c'est l'aboutissement de '64 en Tunisie, de '65 en Algérie, l'aboutissement des années '60 en Egypte, de '65 aussi en Palestine. '67, c'est la date dans laquelle on s'était trouvé à découvert, mais le processus objectif de délabrement et, si j'puis dire, de "crisification" — la crise dans le monde arabe a commencé entre 1960 et 1965. Et le cinéma, à ce moment-là, par rapport aux moyens qui lui étaient promus a essayé d'exprimer, dans une certaine mesure, toutes ces inquiétudes. Certes, avec quelquefois comme en Algérie, avec la bénédiction de l'état; en Egypte quelques fois en faussant des scénarii (en donnant un scénario et en tournant quelque chose d'autre) ou bien à travers une grosse production on peut laisser passer quelques films qui "veulent dire quelque chose". Mais la réalité est que, jusqu'à l'heure actuelle, l'expression cinématographique arabe n'a pas donné le plein. C'est uniquement quelques épigones, quelques têtes comme Youssef Chahine en Egypte, Abdellatif Ben Nabile el Maleh, Amiralay en Syrie, Borhan Alaouié au Liban...Ce sont des têtes, des personnes qui agissent individuellement. Ce n'est pas une force ou un front cinématographique qui les pousse à faire cela. Donc, nous espérons atteindre une date où tous ces mouvements, tous ces cavaliers solitaires créeront derrière eux une dynamique telle qu'un front se constituerait et pousserait le cinéma arabe vers un peu plus d'existence positive et pesante dans l'ère cinématographique internationale.

II. Questions "techniques" à un cinéma du Tiers-Monde

J.J.: Les arabes parlent beaucoup, dit-on... Le reproche qu'on a

---

* SATPEC: La Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique.

CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISES de Mohamed Lakhdar-Hamina (Algérie 1974). Grand prix, Cannes, 1975.

souvent adressé à un certain cinéma occidental d'être trop théâtral, quand il y a trop de dialogues, peut-on le faire au cinéma arabe? Mieux, y-a-t-il surutilisation du discours [parlé] dans le film arabe?

Kh.Kh.: Personnellement, je crois que c'est un faux problème. Le cinéma n'est pas seulement l'image, c'est le rapport dialectique qui existe entre la bande sonore et l'image. Et je ne vois pas la nécessité d'un travail unique sur l'image, tout en mésestimant l'apport de la bande sonore, et essentiellement l'apport du dialogue à l'intérieur de la bande sonore. Ceci dit au niveau du principe. Mais, si on essaie de voir le rapport du cinéma avec la culture et la réalité arabe, je crois que la langue arabe constitue un élément fondamental de notre propre identité et il y a une oralité forte (qui existe aussi en Afrique) et qu'il faut utiliser. Je ne vois pas pourquoi on adopterait un schéma très godardien, on peut dire très pro-occidental qui mépriserait **le dialogue**. Et je crois que tous les moyens sont bons pour arriver à assurer une critique sociale à l'intérieur du monde arabe et du monde africain.

Bien sûr, le cinéma ne doit pas être un catéchisme, car si tu atteins le catéchisme tu n'a plus à le projeter, puisque quand même le cinéma, c'est le plaisir de voir. Le plaisir de voir quelque chose, mais c'est aussi le plaisir de vivre quelque chose tout en ne dégonflant pas les potentialités révolutionnaires latentes, les énergies de changement qui se trouvent dans chaque spectateur, et à l'intérieur des groupes sociaux.

...J'ai assisté à une discussion entre des réalisateurs arabes et français où le réalisateur français disait: vous, les arabes, les africains, vous avez de la chance parce que nous, après Godard, on est entré dans des coupures de cheveux en mille au sujet du langage cinématographique, de la visibilité de cinéma, de la communicabilité du cinéma, de ci de là, de là et on a oublié l'axe essentiel du cinéma, c'est d'être un instrument de prise de conscience par tous les moyens et que vous, vous avez flairé que les deux vont de paire. On a une crise sociale, on profite de cette crise sociale et on donne une langue, un **langage** cinématographique (au sens lacanien du terme, si j'puis dire) et une dynamique, une narration cinématographique plaisante* qui

---

* Il faut lire: "narration cinématographique plaisante" en opposition à la notion de "**cine imperfecto**" (cinéma imparfait) et non comme une forme vide. (N.D.L.R.)

donne chaud au coeur parce que, en fait, le cinéma c'est le paraître de la vie. Et il faut que le paraître de la vie, chez nous, soit quelque chose qui ne vous dégonfle pas, qui vous donne l'espoir de la possibilité de changement, qui vous mette les brides de votre destin entre les mains. Et ceci, il y a plusieurs façons de le faire, c'est là qu'apparaît la spécificité d'un cinéma par rapport à un autre.

J.J.: Après la projection du MOINEAU, les discussions ont fait ressortir que beaucoup de gens ont eu nombre difficultés à saisir le déroulement du film. Pour certains, il y avait trop d'informations éparses. Pour d'autres, c'était un langage [une écriture] cinématographique trop complexe. Bref, la question du langage cinématographique s'est posée et très fortement, on a senti une barrière, une certaine barrière entre le film et les spectateurs. Notre public n'est pas prêt à tout voir!...Et la question que je me pose: doit-on continuer à faire des films à la manière traditionnelle, un récit narratif linéaire ou peut-on, doit-on proposer un cinéma que j'appellerais non-aliénant, c'est-à-dire un cinéma qui porterait les gens à réfléchir sur une réalité plutôt qu'à leur montrer (passivement) cette réalité?

Kh.Kh.: Tu peux réfléchir sur une réalité quand tu la montres. Ca dépend de la façon dont tu la montres.

Pour l'exemple du **Moineau**, Youssef Chahine a sa propre technique. C'est quelqu'un qui travaille, depuis vingt ans, "d'une manière très mosaïque". D'ailleurs, ses films, à partir de **L'aube d'un jour nouveau**, sont des films dans lesquels se trouvent un enchevêtrement de thématiques très nationales, très spécifiques, très égyptiennes, mais, en fait, dans une formulation qui n'est pas égyptienne. C'est quelqu'un qui est très sensible à l'image, quelqu'un qui travaille beaucoup, un bon technicien, un très bon cinéaste. Mais ce qui lui manque, c'est le ...pour qui est fait un film? J'aurais aimé que Youssef Chahine essaie de le centrer,de le comprimer un tout p'tit peu et de prendre en considération qu'il y a, là, un public qui est toujours aliéné par plus de 1,500 longs métrages nationaux qui sont abrutissants. ...Cette distanciation brechtienne est un peu, pour nous, pour moi du moins, un handicap dans une certaine mesure, parce que je voudrais bien jouer avec l'aliénation des gens pour pouvoir monter graduellement les choses.

Je ne peux, à un public qui est analphabète, affamé, inculturé, demander plus qu'il ne peut donner. Le cinéma est un instrument très dangereux, il faut le manier avec beaucoup de dextérité; parce que tu peux en faisant un film très dynamique, très progressiste, etc...te

couper des masses— **te couper des gens**. Et, à ce moment-là, le film, pour qui a-t-il été fait? S'il est fait pour les 5% d'universitaires, c'est bien beau! et ceux qui sont derrière, tu les laisses encore à la merci des commerçants du cinéma...

J.J.: Alors, tu peux utiliser la technique traditionnelle?

Kh.Kh.: Tu peux adopter le système hollywoodien tout en essayant de jouer petit à petit. Si on connaît vraiment son métier et si on connaît le but précis de ce qu'on veut faire, on peut utiliser le mélodrame, vraiment le mélodrame. Je ne vois pas pourquoi les gens disent que c'est **mélodramatique**. Maintenant, **mélodramatique** c'est devenu péjoratif. Mais pourquoi?...On avait critiqué un film tunisien, **Sejnane**, on avait dit qu'il était romantique. Mais, qu'est-ce-que vous avez contre le romantisme? Ça peut être un moyen de prise de conscience aussi. Il faut connaître les possibilités de notre public...Il ne faut pas essayer de jouer les St-Just: voici! parce que les St-Just on leur coupe les doigts. Et ceux qui veulent jouer les St-Just, ils n'ont qu'à affronter le pouvoir carrément avec le fusil, mais pas avec la caméra, ou du moins telle qu'elle est maniée actuellement. A ce moment les jeux sont clairs.

III. Cinéma et politique: le cinéma militant dans le Tiers-Monde.

J.J.: Le cinéma arabe, comme tu disais avant, a ses problèmes: il n'y a pas encore un front. Mais, ce front, est-il en train de se constituer ou existe-t-il une certaine base qui porterait ce cinéma vers plus de communication avec les masses populaires arabes?

Kh.Kh.: Ca c'est très difficile parce que le cinéma arabe jusqu'à présent n'a pas touché ses propres masses...les circuits de distribution et d'exploitation qu'on avait hérités sont encore à "coloration coloniale". La majorité des salles se trouvent dans des lieux qui étaient, auparavant, occupés, habités par les colons ou bien par un certain public, la bourgeoisie nationale. Peu après, le mouvement de mobilité sociale aidant, la bourgeoisie s'est un peu élevée, il y a eu la petite-bourgeoisie qui a glissé à la faveur des mouvements sociaux et politiques... C'est sensé être toujours les mêmes. C'est la "classe" qui

s'est déplacée. Mais, il reste que la majorité de la population, qui est la population rurale, jusqu'à l'heure actuelle, n'a pas été touchée par le cinéma arabe. Le cinéma arabe qu'on est en train de voir est un cinéma de bonnes intentions, un cinéma très bien fait. Mais, en fait, il n'a jamais été projeté à son propre public. Il a été choyé à l'étranger. On le voit à l'étranger, on le voit dans des festivals. Il obtient des prix. Mais, en fait, les films passent dans les capitales, puis, après, sont remis dans les boîtes et on n'en parle plus.

Par exemple, prenons le film tunisien **Sejnane**. Il a été produit en 1974 et, jusqu'à maintenant, il n'a pas été projeté en Tunisie. Il n'a pas été projeté en Tunisie pour la bonne raison, entre autre, que la situation du cinéma en Tunisie et la situation institutionnelle, constitutionnelle et économique n'est pas favorable à l'émergence d'un cinéma national. Donc, la décision du réalisateur (Abdelladif Ben Ammar), avec l'aide de l'Union des Cinéastes Tunisiens, c'était de ne pas le diffuser. Pourquoi? (Alors que ce film a eu plusieurs prix) pour attirer l'attention du gouvernement. Mais ce film dont on parle tout le temps, où est-il? On dira qu'il ne sera pas projeté parce que la situation du cinéma tunisien est inqualifiable. Et la situation vraiment est désastreuse. Je crois que si il n'y a pas une re-structuration globale, totale des circuits de distribution, d'exploitation en Tunisie avec à sa tête un monopole national indépendant, un monopole intégral, on n'aura pas de cinéma. Ce sera toujours des oeuvres frontales, puis c'est tout.

J.J.: Puisque le problème politique se pose continuellement pour le cinéaste arabe et tous ceux qui, dans le monde arabe, veulent travailler avec et pour les masses populaires, quelle est la position générale des cinéastes arabes qui travaillent, soit dans leur pays, soit à l'étranger face à la question politique. Comment se situent-ils par rapport aux gouvernements en place et aux forces progressistes qui émergent un peu partout à travers les pays arabes?

K.K.: Généralement, tu as deux catégories. Une catégorie que nous appelons: acrobates, des gens qui font du cinéma comme s'ils auraient été des fabricants de saucisses. Ils s'en foutent éperdument. Et d'un autre côté, à partir des années 65-67, une génération de jeunes qui utilisent, qui pensent utiliser, qui prévoient l'usage du cinéma comme arme de prise de conscience politique. Quand on dit cela, nécessairement, tu vois où je veux en venir, de quel côté ça se passe. Mais il n'y a pas de relation organique entre ces cinéastes là et des partis d'opposition politique. Et ce n'est pas favorable pour le

cinéaste d'être trop lié à un parti quelconque parce que la situation politique dans nos pays n'est pas favorable au découpage de la classe politique en terme de parti. Jusqu'à maintenant, les partis qui se constituent sont toujours à l'étranger et on ne peut jamais faire un cinéma étranger...Tu peux faire un cinéma étranger, il restera toujours à l'étranger, il ne rentrera jamais chez lui. Donc, il faut essayer (comme on dit) de travailler de l'intérieur, même à travers plusieurs compromis, je m'en fous de certains compromis. **mais, il faut que le cinéaste soit conscient politiquement de l'importance de ces compromis et de leur danger, puis d'évoluer en conséquence.** Mais, déjà, le fait de faire un film est une vraie aventure...Le fait que le film existe est déjà quelque chose, même si c'est un film "aliénant". Le fait que le film existe, que les gens s'identifient avec leur propre image, avec une image idéelle est déjà quelque chose. Certes, après, quand on aura une production valable, on jouera cartes sur table...

J.J.: Essentiellement, peut-on dire que tous les cinéastes du Tiers-Monde, qui veulent faire avancer les choses, doivent travailler à l'intérieur, dans leur pays?

Kh.Kh.: Bien sûr! autrement, s'ils vont travailler à l'étranger ils seont choyés par l'extrême-gauche ou la gauche française, par le parti travailliste ou l'extrême-gauche anglaise etc... Et comme disait un écrivain algérien important: "ils seront des **arabes de service**". Et moi, je suis contre les **arabes de service.**

J.J.: Alors, il faut travailler à l'intérieur, même en faisant des compromis?...

Kh.Kh.: C'est difficile, c'est extrèmement difficile parce que c'est une corde raide. Mais la politique, ce n'est pas un jeu prévu à l'avance et surtout la politique culturelle, c'est quelque chose qui se développe au fur et à mesure à travers un projet général. Le projet général? Il nous manque jusqu'à l'heure actuelle. Et c'est ce projet général (absent, qui manque) qui empêche toute expression authentiquement nationale d'avancer.

J.J.: Ce projet général, ne doit-il pas venir essentiellement des partis politiques?

Kh.Kh.: Non!...déjà, les partis politiques sont tout le moins inertes. Imaginez! pour le cas de la Tunisie, un pays de 6,000,000 d'habitants, il y a au moins une quinzaine de groupes d'opposition, de petits groupes qui ne dépassent pas la quinzaine de personnes, qui se déclarent révolutionnaires eux-mêmes, qui font tout, alors tu

vois!...La majorité ne connaît même pas la pensée politique arabe de leur propre pays. J'en connais qui ne savent même pas lire l'arabe. Et pourtant, ils critiquent...

Une fois, j'étais dans le train qui m'emmenait à l'université où j'étudiais à ce moment-là, je lisais un journal du parti au pouvoir et il y avait un discours de Bourguiba et je dis, à la fille, "Regarde ce que dit Bourguiba!" La fille, je la connaissais depuis longtemps, m'a répondu: "Je ne sais pas lire l'arabe." Comment va-t-elle travailler alors? Comment peut-on faire du travail politique, si déjà on ne connaît pas la langue du pays. Mais en général, il y a des gens qui luttent contre un parti sans en connaître l'histoire. Ils ne connaissent même pas l'histoire de leur propre ennemi.

Il y a un problème, un problème culturel très important. Imaginez, pour la politique culturelle par exemple. Il y avait un groupe, "**Perspective**", qui avait publié un trac contre des cinéastes tunisiens qui les accusait d'être des fifres du pouvoir. Il disait que Ferid Boughedir, c'est le fifre du pouvoir, qu'Omar Khlifi est je ne sais quoi etc...etc...C'est un joyau d'ignorances. Ils ignorent la réalité du cinéma tunisien et de la littérature tunisienne. Parce que ces camarades ne connaissent pas la réalité tunisienne ou la connaissent peu. Car dans un pays où **la censure est omniprésente**, où pour le cinéma, il n'y a pas de fonds du tout, on fait tout pour que le cinéma tunisien n'existe pas.(N'oubliez pas que c'est devenu un Etat policier avec sa justice expéditive). Mais le fait que le cinéma existe, c'est déjà quelque chose et vous venez me parler de fifre du pouvoir etc...etc...alors que vous n'avez même pas proposé un programme culturel. Parmi l'opposition tunisienne, jusqu'à l'heure actuelle, il n'y a pas de programme culturel. Aucun! Pour eux, la culture, c'est l'université, le problème à l'intérieur de l'université et de l'enseignement. Ça ne dépasse pas le boulevard du 9 Avril où se trouve l'université, alors que le problème est ailleurs, dans la Rue. à l'intérieur de la Tunisie, c'est un Drame.

J.J.: En fait, ce qui mine essentiellement tout projet culturel qui serait lié à un projet politique important, fondamental, c'est l'irréalisme du secteur politique qui ne connaît pas le milieu et se terre dans son petit univers intellectualiste-livresque. Donc, pour terminer, j'aimerais qu'on fasse le point. Le cinéma, arme de combat, de prise de conscience doit être un instrument aux mains de groupes nationaux qui veulent transformer leur pays, leur milieu. Mais comment transformer cette société à partir du cinéma, si on n'est pas intégré à

l'intérieur de cette société, si on ne peut projeter cette production à l'intérieur même de cette société (le problème de la distribution et de l'exploitation, la question des pouvoirs en place)?

Kh. Kh.: Il faut se donner un postulat de départ: le cinéma n'a jamais fait la révolution. Le cinéma ne s'est fait que l'interprète des mouvements sociaux, il s'est fait l'interprète du comportement des couches sociales différentes et n'en est que l'expression. Il n'a jamais pu être un instrument révolutionnaire, c'est l'instrument qui dynamise la révolution. On n'a jamais vu quelqu'un faire la révolution avec un film, ni le faire après avoir vu un film ou lu un livre.

La situation est un peu compliquée parce que nous ne pouvons pas faire la révolution de l'extérieur, c'est tout à fait difficile, complètement difficile, je pourrais même dire impossible de pouvoir parachuter la révolution de Paris, ce n'est pas dans notre intérêt. Personnellement, je crois que ce n'est pas dans notre intérêt qu'on nous parachute une révolution que ce soit de Pékin (malgré ma sympathie pour le communisme chinois), de Moscou ou d'ailleurs. Il faut que les choses naissent du terroir. Et une véritable expression politique et culturelle **nationale** (je dis bien nationale), c'est celle qui naît du terroir avec les préoccupations du terroir, avec les projets d'avenir du terroir.

J.J.: Et aussi ses possibilités?...

Kh. Kh.: Quand je dis les projets d'avenir, c'est justement là, parce que un projet d'avenir, c'est par rapport aux possibilités. Ce n'est pas quelque chose **ex nihilo**. On mesure sa propre force et on propose quelque chose, après avoir mesuré la force de l'autre.

Donc, le cinéma n'est pas un faiseur de révolution, c'est-à-dire il peut participer un tout petit peu, mais ce n'est pas lui qui fait la révolution, ce sont les hommes qui la font.

Montréal, 17 novembre 1975.