



1968/11/10 - 1968/11/10
CINEMA

L'Europe "enculturée" par le cinéma américain

Patrick DUVAL

Travailleurs de France, nous sommes en train de nous faire « enculturer » (1) par les Etats-Unis ! De tous les côtés, nous sommes soumis à un véritable déluge : amusez-vous, par exemple, à compter la proportion de disques américains qui sont diffusés chaque jour sur nos différentes chaînes de radio. Amusez-vous à répertorier les chansons américaines inscrites au programme de nos « juke-boxes ». Vous serez édifiés.

Sur le plan de la presse, la langue constitue encore un obstacle mais déjà vous pouvez voir des placards publicitaires invitant les gens « bien » à lire tel quotidien américain qui a une édition parisienne (avec ce slogan : « Certains Français lisent aussi un second journal »).

Sur le plan de notre vocabulaire courant, il a été bien montré que le franglais n'est que la traduction linguistique d'une contamination culturelle plus générale, la conséquence surtout de notre asservissement grandissant à tout ce qui est américain.

Sur le plan des idées et des modes, c'est presque toujours l'Amérique qui est citée par l'ensemble des moyens de communication comme le modèle de référence. O combien d'Edgar Morin, combien de Jean-François Revel nous reviennent chaque année des « States » pour nous chanter dans de gros bouquins les vertus de la « great democracy » ou de la « révolution culturelle » (sic) à l'américaine !

Il est un domaine où l'examen de cette américanisation se révèle particulièrement significatif : le cinéma. Par ses multiples implications (sociales, économiques, politiques, artistiques et culturelles), le septième art constitue pour l'impérialisme U.S. une arme de pénétration terriblement efficace.

Hollywood : un cinquième bureau

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me paraît indispensable de répondre par avance à cinq argumentations souvent développées par certains intellectuels « de gauche » qui, plus ou moins d'accord pour dénoncer l'empire économique américain, ne comprennent pas la nécessité de combattre aussi l'emprise intellectuelle des Etats-Unis. Ce sont pourtant les deux facettes d'un même phénomène, les deux tentacules d'une même pieuvre.

— L'industrie américaine du show-business n'est pas politiquement innocente. Au contraire, elle est pour la Maison-Blanche, du propre aveu de ses locataires successifs, l'équivalent d'un « cinquième bureau » : l'action psychologique. De même qu'il n'existe pas d'art au-dessus de la lutte des classes, il n'existe pas non plus de neutralité dans les affaires du spectacle. Mao Tsé-toung dit que pour gagner le pouvoir, ou le conserver, une classe sociale aménage

toujours le terrain idéologique. Il en va de même pour les impérialismes.

— La France agit de manière analogue dans sa zone d'influence (quand elle le peut encore) ? C'est exact, puissance moyenne, notre pays présente la particularité d'être à la fois colonisateur et colonisé. Nous devons soutenir, par exemple, les camarades africains qui, tels les étudiants malgaches de mai 1972, demandent le respect de leur culture nationale et crient : « Français, langue d'esclave ».

— L'omniprésence de la culture américaine empêche d'autres cultures, tout aussi valables, d'avoir accès jusqu'à nous. Le plus souvent, nous n'en percevons que des échos folkloriques.

— Certains, acquis en réalité à la domination américaine, déguisent leur vassalisme sous le masque d'un maximalisme ultragauchiste. Ils prétendent : la culture française étant actuellement entre les mains de la bourgeoisie, il ne nous importe pas de la défendre contre l'intrusion massive de la culture américaine. Erreur, grave erreur de gens qui n'ont lu ni Lénine, ni Fanon, ou qui n'y ont rien compris. Le chemin d'une culture française populaire ne passe certainement pas par son américanisation !

— D'autres enfin, qui sont parfois les mêmes, croient se dédouaner, ou dédouaner la culture américaine, en citant tel ou tel de ses produits progressistes en exemple. Il est vrai, bien évidemment, que la culture américaine, comme toute culture d'ailleurs, présente à la fois des aspects progressistes et des aspects réactionnaires. Nous devons donc encourager les premiers contre les seconds, dans la très faible mesure où nous le pouvons. Mais nous devons prendre garde au fait qu'un film américain progressiste, parce qu'il ne se présente pas à nous comme une œuvre isolée, peut fort bien, au total, exercer un effet réactionnaire (2). En effet, l'objectif avoué des magnats du cinéma hollywoodien est de diffuser « l'américan way of life » : le « discours » progressiste d'un film peut donc être couvert en réalité par le « discours » implicite d'éléments qui ne sont secondaires qu'en apparence : les décors luxueux, les grosses voitures, les beaux appartements...

C'est en tablant sur cette réalité qu'un colonel français écrivait en 1910 : « Le cinéma peut nous aider à conquérir l'Afrique ». Le président Ho Chi Minh a plus d'une fois dénoncé la fonction d'opium du cinéma français en Indochine.

Les origines de l'hégémonie du 7^e art U.S.

Deux livres, dont le caractère scientifique n'est pas discutable, ont montré récemment que le cinéma français (comme les autres cinémas ouest-européens) est en train de passer sous la coupe des Etats-Unis. Le premier, de l'Américain Thomas Guback, s'intitule « The international film industry » (3). Le second, du Français Claude Degand, s'intitule « Le cinéma... cette industrie » (4). Tous les chiffres et les faits relatés ci-après en sont tirés.

La domination du cinéma américain sur les cinémas ouest-européens remonte à plusieurs décennies. Deux grands facteurs ont joué en sa faveur : la première guerre mondiale et l'avènement du parlant. Au commencement était le muet : les cinémas occidentaux se développaient avec des chances égales. Survient la guerre de 14-18 : l'Europe affaiblie se laisse gagner de vitesse par les Etats-Unis. Hollywood s'installe. En 1925, il va jusqu'à monopoliser 95 % du marché anglais, 71 % du marché français et 68 % du marché italien.

Le parlant aggrave considérablement cette situation. Les firmes américaines sont en effet en mesure de réunir davantage de capitaux que les firmes européennes restées plus artisanales. Forsyth Hardy, auteur d'un ouvrage sur « The scandinavian film » (5), constate : « A l'époque du muet, les Scandinaves pouvaient vendre leurs films partout dans le monde, ils étaient à même de concurrencer avec succès les cinémas de pays plus puissants. Quand le son est apparu, c'est miracle qu'ils aient pu survivre car le combat est devenu par trop inégal. »

Dans un article récent (preuve que cette question préoccupe), Jean-Louis Comolli écrit de son côté (6) : « La diffusion du parlant marque la récession des cinématographies nationales au sens

des grandes écoles du muet (suédoise, italienne, française, allemande). Non seulement nombre de leurs cinéastes les plus marquants sont attirés par Hollywood depuis les dernières années du muet mais avec le parlant il semble que les traits spécifiques de chaque pays soient pris en charge essentiellement par les langues nationales, l'écriture des films, elle, s'alignant sur les normes commerciales et formelles d'Hollywood.»

Cette dernière remarque est particulièrement riche en implications pour notre propos. Elle appelle une réserve : il n'est pas tout-à-fait exact que l'américanisation du cinéma soit totalement réalisée depuis 1930. Le réalisme poétique français des années 35, le néoréalisme italien des années 45-50 et les nombreux jeunes cinémas surgis au cours de la décennie 60-70 montrent que les cultures nationales ont résisté à la volonté hégémonique du langage hollywoodien. Mais cette remarque attire néanmoins l'attention sur deux phénomènes très graves.

Spaghetti-western et série « Z »

Le premier est d'ordre esthétique. Le danger de l'impérialisme américain en matière de cinéma n'est pas seulement économique et politique, il est aussi culturel et artistique. Glauber Rocha explique dans « Cine-cubano » (7) que l'un des grands problèmes du « cinema novo » brésilien a été d'une part, bien sûr, de faire émerger de la créativité des cinéastes des formes typiquement brésiliennes mais aussi, et surtout peut-être, de faire accepter ces formes, ce style d'écriture par le public brésilien « intoxiqué par un langage hollywoodien qui prédomine même en Europe ». C'est tout-à-fait juste. La veine du spaghetti-western italien n'est pas la « revanche » de l'Europe sur l'Amérique comme on l'a dit un peu vite. C'est le fruit d'un processus d'américanisation des mentalités et des goûts. Pour émettre un message national, il faut à présent le faire à travers un code formel qui a été mis au point par l'académie hollywoodienne !

En France, ce processus a donné la série appelée « Z » parce qu'elle a été inaugurée par le célèbre film de Costa-



Gavras. Elle consiste à injecter un propos politique dans un mode de récit policier « à l'américaine ». Quelques exemples : « L'aveu » et « Etat de siège » du même Costa-Gavras, « Solo » et « L'albatros » de Mocky, « Un condé », « Le saut de l'ange » et « L'attentat » de Boisset, « Sans mobile apparent » de Labro, « Les assassins de l'ordre » de Carné, plusieurs Lelouch et bien d'autres à des degrés divers. Les justifications avancées par Semprun et Boisset pour défendre le style « efficace » de « L'attentat » reposaient sur un a priori : l'acceptation du fait accompli du conditionnement culturel exercé par Hollywood.

D'aucuns objecteront que c'est le cinéma en tant que langage international qui est ici mis en question. Thomas Guback précise à ce propos qu'il convient d'établir une nette distinction entre les films qui doivent leur succès international à l'universalité de leur message (tels les Chaplin et les films néoréalistes italiens) et les films qui doivent ce succès d'une part à un *bourrage de crânes*, d'autre part à un *appel aux tripes* (par l'exaltation de la violence gratuite, l'érotisme de bas étage et une distribution d'émotions fortes à bon marché). De tels produits n'enrichissent

en rien la culture universelle, n'en sont que l'antithèse, la caricature. La culture mondiale, de toutes façons, n'est pas et ne doit pas être un orchestre où l'on ne jouerait que d'un seul instrument : c'est pourtant à cet objectif que tend le cinéma hollywoodien.

Speak white !

Le second phénomène est d'ordre linguistique.

Il s'agit en quelque sorte de forcer tous les peuples à « parler blanc ». Dans un magnifique poème intitulé ironiquement « *Speak white* », la Québécoise Michèle Lalonde a très justement dénoncé la prétention de certains anglophones à imposer leur langue à tous les « Nègres » noirs, jaunes, bistres ou blancs de la planète, qui n'ont pas l'honneur d'être des « Wasp » (White, Anglo-Saxon, protestant). Hé bien, l'impérialisme U.S. en matière de cinéma vise à faire de nous des « Wasp » sur le double plan de la communication par l'image et par la parole. Hollywood, après nous avoir imposé ses codes, essaie à présent de nous imposer sa langue.

Le réalisme linguistique que les cinéclubs français (et autres) soutiennent à juste titre, sous la forme des versions originales (V.O.), depuis la Libération, est maintenant bafoué très couramment par les producteurs américains. Cette situation qu'*aucun critique français n'a jamais dénoncée* est très grave. Elle est aussi ridicule. N'est-il pas ridicule en effet d'entendre parler anglais dans « Les damnés » de l'Italien Visconti dont l'action se situe en Allemagne ? Exemple d'autant plus significatif qu'à l'époque du néoréalisme, cet auteur avait tourné « *La terra trema* » en sicilien. Les temps changent ! Les exemples fourmillent. On appelle ça « les nécessités de la production internationale ». On ferait mieux de dire « les exigences de l'impérialisme yankee ». Il est navrant de voir de grands metteurs en scène européens et autres accepter sans broncher pareil contresens culturel.

A l'inverse, on constate que des cinéastes du tiers-monde revendiquent, eux, avec fierté et avec force le droit de

tourner des films dans des langues comme le ouolof (Sembène au Sénégal), le quechua et l'aymara (Sanjines en Bolivie) et le vietnamien bien entendu.

Il est à noter, au passage, que l'on s'efforce parfois de justifier l'usage de l'anglais dans des films français en situant artificiellement un personnage d'Américain dans le scénario, sous couvert, par exemple, de lutte contre la drogue. Ce phénomène, vérifiez-le, est de plus en plus fréquent.

Guback pense que les Etats-Unis sont en train d'essayer avec le cinéma hollywoodien de fondre les cultures nationales dans un « melting-pot » (creuset) anglo-saxon d'un genre nouveau. Il remarque que c'est la télévision qui a permis d'accélérer l'assimilation des éléments allogènes aux U.S.A. Nous ne sommes pas candidats à une immigration mentale (puis forcément un jour politique) dans la nouvelle Babylone, comme l'appellent certains Afro-Américains !

Le rôle de la M.P.E.A.A.

Enclenché comme exposé ci-dessus par la première guerre mondiale et l'avènement du pariant, le processus d'américanisation des cinémas nationaux est devenu patent depuis la fin de la seconde guerre mondiale quand les Etats-Unis sont devenus la première puissance in the world.

En 1945 est créé, en vertu du Webb Pomerene Act, la Motion Picture Export Association of America (en abrégé : la M.P.E.A.A.). Cet organisme est en quelque sorte le ministère des affaires étrangères de la Motion Picture Association of America (M.P.A.A.) qui regroupe les « major companies » d'Hollywood telles que la Paramount, la United Artists, la Metro-Goldwyn Mayer, la Universal, etc.

Son premier président, Eric Johnston, a dit un jour : « Nos films occupent 60 % du temps de projection dans les pays étrangers. Si l'un de ces pays se met en tête de nous imposer des restrictions, je vais voir le ministre des Finances et je lui fais constater, sans le menacer, très délicatement, que nos films main-

tiennent ouvertes plus de la moitié des salles de son pays : cela fournit de l'emploi et par conséquent représente un soutien appréciable pour son économie. Je lui rappelle enfin la taxe sur le chiffre d'affaires que ces salles lui permettent de percevoir ».

Tout irait bien si certains ministres ou certains hauts fonctionnaires ne s'obstinaient parfois à ne pas comprendre ce raisonnement limpide : tout ce qui est bon pour la M.P.E.A.A. est bon pour eux. Que fait dans ce cas cette honorable organisation ? Deux exemples vécus.

Le premier m'a été conté par le cinéaste égyptien Youssef Chahine. L'Egypte avait décidé de réduire le quota abusivement avantageux alloué aux films américains (280 nouveaux chaque année) sur son marché. Son propre cinéma, en effet, souffrait de cette concurrence exagérée. Le lendemain de la diffusion du projet par la presse locale, le cher Eric Johnston débarquait au Caire et... depuis, on n'a plus jamais entendu parler de ce projet...

Le second a eu pour cadre la Tunisie. Il y avait en 1968 à la direction du service cinéma du ministère de l'Information un « méchant » appelé Tahar Cheriaa (aujourd'hui président d'honneur de la fédération panafricaine des cinéastes). Sous le prétexte ô combien futile que l'exploitation du marché tunisien par la M.P.E.A.A. (et ses alliés français) entravait le développement d'un cinéma tunisien, ce fonctionnaire avait élaboré un projet de nationalisation de la distribution. Pire, au cours du deuxième festival de Carthage (dont il est le fondateur et le secrétaire général), le nommé Tahar Cheriaa avait laissé d'« impertinents » cinéastes africains reprocher à M. Frederik Groenick (directeur du bureau de la M.P.E.A.A. à Paris) son impérialisme : « Vous dites que vous voulez aider nos « jeunes » nations, Monsieur ? Hé bien, voilà un moyen : partez et laissez-nous gérer nos affaires nous-mêmes ! » Le festival s'acheva tranquillement mais par une étrange coïncidence, peu après, Tahar Cheriaa, sur la foi d'un mystérieux rapport parvenu jusqu'à Bourguiba, fut arrêté comme « communiste » et incarcéré pendant six mois. Quand il obtint un non-lieu, l'Assemblée tunisienne avait

accordé des dérogations à la loi de nationalisation pour les compagnies américaines et une française...

Mais il arrive aussi que ce soit un gouvernement tout entier qui soit « gangrené » par le « communisme » et qui prenne la décision de nationaliser son marché. La réaction de la M.P.E.A.A. est alors simple et brutale : elle n'envoie plus de films. C'est ce qui est arrivé à la Guinée et à la Haute-Volta : les compagnies françaises Comacico et Secma qui contrôlent le marché africain avec la connivence de la M.P.E.A.A. (8) ont asphyxié ces pays qui n'étaient pas en mesure, pour des raisons multiples, de remplacer les films occidentaux par des films en provenance d'autres pays. La Haute-Volta a trouvé un compromis, la Guinée s'est mieux défendue mais elle a dû lâcher beaucoup de lest. Par contre, instruite par ces expériences, l'Algérie s'y est prise par étapes et a eu la précaution de constituer sur son sol un stock de copies assez important afin de pouvoir résister à la famine délibérément provoquée en matière de pellicule par ces beaux messieurs de Paris.

Deux objectifs

La création de la M.P.E.A.A. répondait à un double objectif : politique et économique.

Politique : Au lendemain de la seconde guerre mondiale, l'Europe de l'Ouest paraissait instable. On craignait qu'elle ne « sombre » dans le communisme. Conformément à l'optique du plan Marshall, il s'agissait de combler des vides : dans l'estomac et dans les cervelles. Comme Hollywood disposait d'un stock de plusieurs milliers de films qui n'avaient pu être diffusés sur le continent européen du fait de la guerre, on les y expédia sans tarder. En Allemagne, l'aspect de propagande du cinéma américain fut ouvertement reconnu. Entre 1948 et 1953, son gouvernement payait plus de cinq millions de dollars pour acheter des films made in U.S.A.

Economique : L'Italie a reçu entre 1946 et 1950 quelque 2 600 films américains, la Hollande 1 300. En 1949 et 1950, l'Angleterre a reçu 1 600 films. La diffusion de films américains était d'autant

plus indispensable pour les Etats-Unis que le nombre de ses salles était tombé de quelque 23 000 à l'époque du muet à 13 800 : aujourd'hui le marché américain ne suffit pas à amortir la production. Aucune industrie américaine ne dépend de ses marchés extérieurs autant que le cinéma puisque 50 % de ses recettes proviennent de l'étranger. Un film américain seulement sur dix couvre ses frais aux U.S.A. ! Compte tenu du fait que le marché canadien est d'ores et déjà (pauvres frères québécois) considéré comme un marché intérieur (domestic market), ce sont quatre pays ouest-européens qui participent pour moitié à ces recettes extérieures, coloniales en quelque sorte : la Grande-Bretagne, l'Allemagne fédérale, la France et l'Italie.

La colonisation du cinéma français

Il existe en France, en 1973, 4 800 salles de cinéma équipées en 35 mm. On compte 150 sociétés de distribution, dont 120 fonctionnent effectivement. Elles brassent 9 200 films répartis en 4 000 titres.

Sur ces 120 sociétés, neuf sont anglo-américaines. Elles font à elles seules 45 % du chiffre d'affaires global de notre marché, soit 300 millions de N.F. En 1968, le plus gros chiffre a été fait par la United Artists : 24 millions de N.F. Les trois-quarts des distributeurs français ont moins de cent films en portefeuille.

En vertu des honteux accords Blum-Byrnes du 29 mars 1946, et en dépit d'aménagements divers, la France s'est engagée à accorder chaque année 121 visas à des films américains doublés en français contre... 65 visas pour le reste du monde. C'est proprement aberrant. *Aberrant. Aberrant !* Il est donc clair que pour favoriser l'entrée en France d'autres cinémas nationaux, il faut réduire le quota dévolu aux Américains.

Ajoutez à cela que l'O.R.T.F. programme chaque année 55 % de films américains contre 36,5 % de films français. Enculturer, nous nous faisons enculturer !

En effet, qui tient la distribution, tient le cinéma tout entier. Par le mécanisme décrit ci-après par Claude Degand, les

Etats-Unis sont en train de prendre le contrôle de la production elle-même :

« Les firmes U.S. prélèvent en Europe de l'Ouest, au titre des films américains exploités sur le marché des Six, autour d'un tiers des recettes de ce marché. Là ne s'arrête pas leur action... ni leurs bénéfices. Avec les fonds ainsi récoltés auprès des consommateurs européens, les distributeurs - producteurs d'Hollywood se sont mis à financer, si besoin au travers de firmes françaises, italiennes ou allemandes, la production de films pieusement étiquetés « français », « italiens », « allemands » par les autorités de ces pays. » (9).

Mais, dira-t-on, tout le monde n'y trouve-t-il pas son compte ?

Raisonnement à courte vue, explique encore Degand :

« Les firmes américaines garnissent leur portefeuille tant pour la distribution sur les marchés nationaux d'Europe que sur le reste du monde, avec les produits réalisés généralement à moindre prix et avec le concours des meilleurs artistes ou réalisateurs disponibles. Tout cela grâce à ceux-là mêmes qui auraient pu et dû être leurs concurrents puisqu'ils bénéficiaient justement d'une aide étatique pour cela. Les pouvoirs publics peuvent s'enorgueillir — à condition qu'on n'aille pas au fond des choses — de soutenir la production nationale de films et de maintenir un haut degré d'activités dans ce secteur ! Ainsi les sociétés américaines, avec de l'argent prélevé sur des marchés théoriquement protégés, participent par personne interposée à la production de chaque pays. Et cela avec l'argent alloué par les Etats dans le but d'endiguer, précisément, cet effet de domination américaine... »

« Paper companies » et « Straw directors »

Mais comment cela est-il possible, se demandera-t-on ? N'existe-t-il pas des lois qui protègent les activités nationales ? C'est oublier d'une part que les Américains achètent avec notre argent nos industries. D'autre part qu'il est toujours possible de créer des « paper companies », des compagnies qui sont françaises sur le papier mais dont les fonds sont en fait américains. Il paraît

que depuis 1959, cet artifice juridique n'est même plus nécessaire !

On a recensé 230 maisons de production françaises. La moitié ont une activité réelle. Les huit-dixièmes d'entre elles ne produisent qu'un long métrage par an. Le coût moyen d'un film français est maintenant de 3 millions de N.F.

De plus en plus les films français sont maintenant produits avec des capitaux américains... prélevés sur des recettes françaises. En Grande-Bretagne, le processus est très avancé : 80 % de la production « anglaise » est en fait américaine. Quant aux écrans anglais, ils sont occupés à 70 % par des films américains.

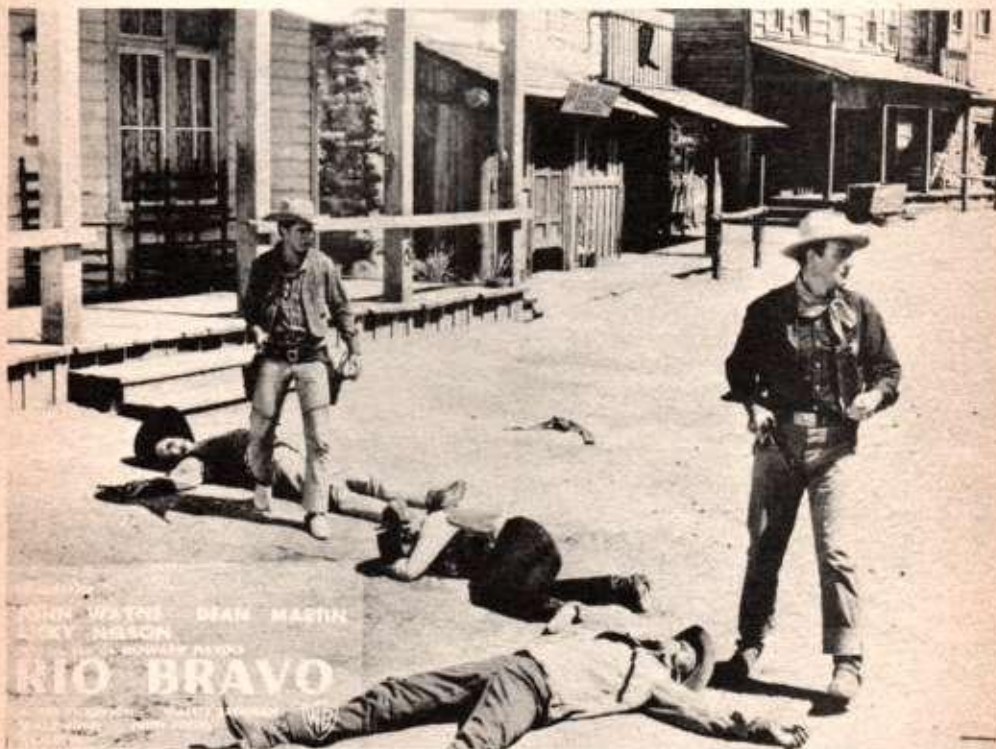
Pour tourner la loi italienne (qui, bonne fille, ne demande d'ailleurs pas mieux), Guback explique que les producteurs U.S. tournent des films en double version, italienne et américaine. Mieux, ils recourent à des « straw directors », des réalisateurs de paille qui signent la version italienne de films qu'ils n'ont pas

réellement dirigés. C'est ainsi que le film « El cid » est sorti en Italie avec le nom de Giovanni Paolucci au générique tandis que le générique de la version « internationale » portait la signature d'Anthony Mann. De même, « Sodome et Gomorrhe » fut signé en Italie par Sergio Leone et ailleurs par Robert Aldrich.

Cette situation typiquement coloniale présente deux inconvénients majeurs :

— D'une part, on a pu constater que les compagnies américaines s'arrangeaient pour freiner la distribution des films réellement ouest-européens sur leur propre marché national.

— D'autre part, qu'advierait-il d'Hollywood-sur-Tamise, d'Hollywood-sur-Tibre, d'Hollywood-sur-Seine si, à la suite d'une conjoncture défavorable, les stratèges installés à New York décidaient, sans consulter les Européens bien évidemment, de retirer brusquement leurs billes ? Les cinémas ouest-européens s'effondreraient tout bonnement. Immenses sont pour nous les dangers



John Wayne, le héros « idéal » du cinéma américain.

de ce que les Américains appellent leur « run away production ».

Notre démission, je veux dire celle de notre bourgeoisie, fait que les films américains sont distribués en Europe par des compagnies américaines et que les films ouest-européens sont distribués aux U.S.A. par des compagnies elles aussi américaines. Les Italiens ont tenté vers 1951, en créant l'I.F.E. (Italian film export), de développer leurs ventes sur le marché intérieur américain : ils ont vite abandonné. Quant aux Français, ils n'ont même pas essayé.

On estime à 40 millions de dollars les investissements américains annuels dans les cinémas « français » et « italien ».

Cette triste conclusion économique renvoie directement au danger de contamination culturelle, de plagiat esthétique précédemment dénoncé. Siegfried Kracauer soulignait que « les films d'une nation reflètent sa mentalité de façon beaucoup plus directe que les autres moyens de communication ». Et Lénine considérait que « de tous les arts, le cinéma est le plus important parce que le plus populaire ».

De la poudre d'or aux yeux

On peut se demander dans quelle mesure la neutralisation politique du néoréalisme italien puis celle du « free cinema » britannique n'est pas au moins partiellement imputable à cette colonisation américaine. Il peut se faire que dans un premier temps, pour attirer les cinéastes, les sociétés U.S. fassent preuve d'un très grand libéralisme idéologique, quitte à introduire d'autres orientations quand le marché sera tout entier entre leurs mains. Et de toutes façons, soyons conscients du fait que l'Amérique (dont on admire parfois à tort les audaces politiques en matière culturelle) a su trouver dans les artifices de divers mass-media les moyens d'ôter tout pouvoir réellement explosif ou subversif à l'art.

Certes, il ne s'agit pas d'imputer aux Américains la débilite idéologique de notre cinéma (sur ce point, notre bourgeoisie a su manœuvrer toute seule, comme une grande) mais il ne faudrait pas non plus, comme certains naïfs, compter sur la largeur d'esprit des

magnats U.S. pour lui redonner sa vigueur perdue.

Pour des raisons à la fois nationales et révolutionnaires, nous avons intérêt à travailler à un regroupement des forces démocratiques qui en Europe de l'Ouest travaillent à arracher le cinéma des mains de nos bourgeoisies.

« Le cinéma est malade, écrivait déjà Maïakovski. Le capitalisme lui a jeté de la poudre d'or aux yeux. D'habiles entrepreneurs le mènent par la main dans les rues. Amassent de l'argent en remuant les cœurs avec des sujets pleurnichards. Cela doit prendre fin. Le communisme doit arracher le cinéma des mains de ses gardiens spéculateurs. »

Patrick DUVAL.

(1) L'expression — géniale — est de Pierre Gaudibert dans « Action culturelle : intégration et/ou subversion ». Il l'emploie pour désigner la manière dont la bourgeoisie récupère l'art, mais elle vaut aussi pour qualifier l'action de l'impérialisme américain.

(2) Rares sont les films américains réellement révolutionnaires. Quant aux films progressistes, ils présentent souvent de notables insuffisances idéologiques ou des ambiguïtés qui les rendent vulnérables à la récupération. A-t-on noté que très rares sont les films U.S. qui exposent correctement la question noire ?

(3) « The international film industry ». Par Thomas Guback. Indiana university press. 238 pages. 1970.

(4) « Le cinéma... cette industrie », par Claude Degand. Editions techniques et économiques. 272 pages. 1972. Préfacé par Jacques Duhamel, ce livre préconise d'opposer un nationalisme européen à l'impérialisme américain. Il y aurait beaucoup à dire sur cette tactique, mais nous importe seulement ici l'accusation chiffrée de la dictature d'Hollywood.

(5) « The scandinavian film », par Forsyth Hardy. Londres. Falcon Press. 1952.

(6) « Cahiers du cinéma » n° 241.

(7) « Cine cubano » : « Cinema novo, nationalisme, révolution ». N° 52-53.

(8) Il existe actuellement une rivalité entre la Comacino-Secma et la M.P.E.A.A. (qui a créé l'Afram pour les concurrencer) mais il ne s'agit que d'une guéguerre entre impérialismes. Le directeur de la Comacino m'a déclaré un jour qu'il était obligé de diffuser une majorité de films américains...

(9) Pour l'heure, l'exploitation échappe encore en France au contrôle américain, mais au Canada 60 % des 1 409 salles appartiennent aux Américains.