

PROPOSITIONS SUR UNE IDENTITE DE NATURE ENTRE LE CINEMA ET LE PHENOMENE NATIONAL: HYPOTHESES QUANT AUX CONSEQUENCES SUR LE CINEMA ARABE

Jean-Michel Frodon

Abstract

There is a structural relation between national phenomena and cinema production. The modern nation and the cinema as an “art for the masses” developed simultaneously. Nation is representation, but not fiction: it is the articulation between reality and fiction. Like cinema, the nation is a fiction constituted by real elements. By recording the present time and giving it different representations, cinema participates to the actualization of memory, a fundamental process in the construction and perpetuation of nations. Egyptian cinema is a good example of the synchrony between national construction and movie production. The end of the golden age of the Egyptian cinema coincides with the failure of Nasserism in conceiving an “Arab Nation”.

Comme critique et comme historien, j’ai toujours voulu essayer de prendre en compte l’ensemble de la production mondiale de films, sans me laisser enfermer dans une zone particulière, qu’elle soit dictée par le commerce ou par l’esthétique. Naturellement, une telle approche oblige à des classifications, et j’ai très tôt été frappé par l’importance accordée à l’origine nationale des films. Bien que passée dans les usages, cette pertinence du discriminant national ne va pas de soi, et ne s’appliquerait certainement pas de manière aussi puissante dans d’autres domaines de la production artistique ou communicationnelle, même si l’université et le musée ont pris l’habitude de classer ceux-ci d’après leurs origines géographiques. Cette interrogation s’est trouvée stimulée par la réflexion menée depuis une quinzaine d’années par Jean-Luc Godard (qui n’est pas seulement un grand cinéaste, mais surtout un historien et un théoricien utilisant les moyens du cinéma pour mener des recherches que d’autres poursuivent avec les outils traditionnels) sur les relations entre les phénomènes nationaux et les cinématographies. Dans ce cadre, Godard suggère que le mécanisme de la projection joue un rôle capital. J’ai réuni mes réflexions sur ce thème dans un livre intitulé *La Projection nationale*.¹

J’y défends l’idée, ou plutôt j’y propose l’hypothèse, d’une communauté de nature entre le phénomène national et le cinéma. Historiquement, la nation moderne et le cinéma comme “art de masse” dominant sont deux produits d’une même évolution: l’avènement du capitalisme industriel, qui suscite les formes d’organisation et de représentation sociales qui lui correspondent. Ce développement, qui est fondamentalement celui d’un rapport social, est impossible sans la découverte et la mise en œuvre massive de techniques, au service d’un dispositif commun au cinéma et à la nation, qui est le dispositif de la projection.

Une nation, comme l’écrit Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire*,² est “toute entière une représentation”. Une nation est une image, et une image, c’est toujours da vantage que ce qui y est représenté. Pour qu’il y ait nation - certaines étant rêvées, fantasmées, avant de pouvoir exister, par exemple dans le cas des luttes de libération nationale - il faut que se mette en

¹ Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale*, Paris: Odile Jacob, 1998.

² Pierre Nora (Dir.), *Les lieux de mémoire*, 2. *La Nation*, 3 T., Paris: Gallimard, 1986.

place ce processus de reconnaissance collective dans ce que Benedict Anderson³, rejoignant Renan⁴ à un siècle de distance, nomme “une communauté politique imaginaire”. Cette communauté n’est évidemment pas uniquement de fiction, elle est l’articulation entre une réalité (territoriale, démographique, historique, législative) et une fiction. Le cinéma aussi. Comme la nation, le cinéma est un récit fictionnel constitué d’éléments réels, matériels, enregistrés, et projetés à des collectivités qui à la fois s’y reconnaissent et s’y subliment. En cela, les cinématographies sont “nationales” d’une manière bien plus fondamentale que ne le sont les autres arts.

Le cinéma va, naturellement, sans qu’il soit besoin d’aucune stratégie concertée par quiconque, contribuer puissamment à insérer les collectivités, qui prennent alors la forme moderne de la nation, dans l’espace physique et économique, mais aussi dans le temps, selon la forme de légitimation historique qui se met alors en place et qui est l’une des caractéristiques de cette période: l’utilisation politique de la mémoire [est] un phénomène d’époque, dont tous les pays d’Europe font alors l’expérience, ce qu’Eric Hobsbawm appelle joliment “l’invention de la tradition”.⁵ “L’avènement de l’ère des masses a mis à la disposition des nationalismes montants des moyens jusque-là inconnus”,⁶ dont, au premier chef, le cinéma, qui, par nature, exerce une emprise particulière sur le constant travail des nations sur elles-mêmes, par lequel elles ne cessent de se (re)constituer. Ce travail de représentation fonctionne sur l’articulation de deux mécanismes, l’histoire et la mémoire: “La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l’histoire une représentation du passé”.⁷ Le cinéma, de par le double mécanisme du rapport au temps qui le caractérise - enregistrement au présent d’une part (non seulement des “choses”, comme le fait la photographie, mais de la durée elle-même), - représentation différée d’autre part, fait naturellement le lien entre les dispositifs qui déterminent de manière plus générale le processus d’existence et de pérennisation des nations, que Renan avait défini comme étant à la fois “riche legs de souvenirs” et “plébiscite de tous les jours”.

Le phénomène national, tout comme le phénomène cinématographique, ne s’accomplit pas partout au même moment, encore moins avec la même intensité. Le phénomène historique de l’essor du capitalisme industriel et du développement des nations, tendanciellement mondial, connaît comme on sait un développement inégal, localisé, et suivant des modalités différentes selon les lieux où il se produit. De même pour le cinéma, au sens où j’emploie ici ce terme. Pour qu’il y ait un cinéma il ne suffit pas, en effet, qu’on tourne des films - et parfois de bons films - ni qu’on en projette, ce qui s’est produit à peu près partout sur la planète dans les dix ans qui ont suivi l’invention des frères Lumière. Il faut que se mette en place un *système* esthétique, industriel et commercial suffisamment massif et pérenne, reconnu comme singulier aussi bien au sein de la nation à laquelle ce système appartient qu’à l’extérieur, pour signaler l’existence d’une cinématographie nationale. Très logiquement, le cinéma en tant que tel ne se met en place que dans les grandes puissances dynamiques qui, à l’échelle planétaire, dominent la première moitié du siècle: la France, les Etats-Unis, l’Allemagne, l’Union soviétique, dans une moindre mesure l’Italie et le Japon (la Grande-Bretagne

³ Benedict Anderson, *L’imaginaire national: réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*, édit. franç., Paris: La Découverte, 1996.

⁴ Ernest Renan, *Qu’est-ce qu’une nation: conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882*, Paris: Calmann-Lévy, 1882. Rééd.: *Qu’est-ce qu’une nation et autres écrits politiques*, Paris: Imprimerie Nationale, 1995.

⁵ Eric J. Hobsbawm, *Nation et nationalisme depuis 1780*, édit. franç., Paris: Gallimard 1992.

⁶ Pierre Nora (Dir.), op. cit.

⁷ Pierre Nora (Dir.), op. cit.

occupant une place à part). Le cinéma, durant la première moitié du siècle, s'impose essentiellement le long d'un axe Moscou-Berlin-Paris-Los Angeles.⁸

Les raisons de ce développement inégal selon les nations sont multiples. Elles tiennent notamment à l'état de l'intersection entre une technique (nouvelle dans tous les cas) et une culture (ancienne en France, en Allemagne, au Japon et en Italie, jeune mais recyclant de manière novatrice d'anciens apports aux USA et en URSS). Elles tiennent aussi au rapport conquérant de ces nations avec elles-mêmes et avec le reste du monde, qu'elles se sentent peu ou prou vocation à dominer ou du moins à "éclairer". Elles tiennent enfin, dans chaque cas selon des modalités différentes, à une intervention de l'Etat. Le fait est particulièrement manifeste au moment où quatre d'entre elles (l'URSS, l'Italie, l'Allemagne, le Japon) deviennent des dictatures qui, toutes, utilisent ce moyen de projeter leur puissance. Mais dans les deux grandes démocraties, la France et les Etats-Unis, la puissance publique se préoccupe également très tôt de la valeur stratégique du cinéma. C'est donc en recourant à ce qui est par excellence une technique cinématographique, le montage, ici le montage du plan de la nation et de celui du cinéma lui-même, que la Projection nationale propose une série d'hypothèses concernant aussi bien les grands événements du siècle que les grandes cinématographies qui, dans la lumière de John Ford ou de Jean Renoir, d'Eisenstein ou de Fritz Lang, de Fellini ou de Truffaut, jalonnent l'histoire des films, jusqu'à l'actuel essor des "nouveaux cinémas", asiatiques notamment. Une telle approche permet également d'interroger à la fois le présent et l'avenir des relations collectives à l'heure de la mondialisation, et celui des récits et des images à l'heure de la mise en réseau généralisée représentée par le satellite et Internet.

Pour me rapprocher davantage du thème de ce colloque, je voudrais pour finir dire un mot de ce qu'on a appelé "le cinéma arabe". En précisant d'emblée que je ne suis pas un spécialiste des films réalisés dans les pays arabes ou par des Arabes, et que je ne prétends aujourd'hui à aucune approche de ce type. Simplement, la mise en relation de la nation arabe et du cinéma arabe me paraît un cas d'espèce significatif dans le cadre du "montage" cinéma / nation que je propose. Une réponse s'impose: *il n'existe pas de cinéma arabe*, surtout si on donne à "cinéma" le sens de système large et stable défini auparavant. Il a pourtant bien existé un cinéma issu du monde arabe: le cinéma égyptien. L'histoire de celui-ci est d'ailleurs exemplaire de la synchronie du phénomène cinématographique et du phénomène national. Le cinéma égyptien, en effet, se développe en même temps que croît la classe moyenne qui aspire à l'indépendance, et s'épanouit au moment même de la révolution nationale de 1952, qui chasse le roi Farouk. Il possède très vite ses auteurs, ses stars, ses genres, son système culturel de référence, une assise économique que soutient puissamment l'Etat, un public intérieur qui s'y reconnaît et un public extérieur qui l'identifie. Mais le cinéma égyptien d'alors ne se veut pas seulement cinéma égyptien, il se veut l'accomplissement du cinéma arabe, exactement dans le même tempo et dans la même rhétorique que Gamal Abdel Nasser, qui ne se veut pas seulement le dirigeant de l'Egypte mais le leader de la nation arabe. Nasser, qui détient la société de production Al Nil dès 1953, crée un secteur public du Cinéma en 1963, et commandite de grandes fresques filmées, historiques comme *Saladin* ou d'actualité comme *Les Gens du Nil*. Il envisage le cinéma comme un outil au service du vaste mouvement dont il se veut le demiurge. A partir de la fin des années 60, en même temps que

⁸ Cette liste est délibérément restrictive. Il y eut bien, par exemple, un âge d'or du cinéma scandinave, avec la mise en place d'une industrie florissante et de grands metteurs en scène comme Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Carl-Theodor Dreyer. Mais le phénomène ne dura qu'à peine plus de dix ans, du milieu des années 10 au milieu des années 20 (en 1925, Stiller et Christensen ont rejoint Sjöström à Hollywood, l'année suivante Dreyer est à Paris). Le contre-exemple scandinave tendrait ainsi à confirmer les possibilités limitées d'existence du cinéma s'il ne se développe dans une grande nation, ce que n'est, par sa stature et son ambition internationales (et sans mépris aucun pour ces pays et leurs ressortissants) aucun des pays concernés, pas plus que la région nordique dans son ensemble.

se ternit l'étoile du Raïs après la défaite de la Guerre des six jours, le cinéma égyptien entre dans un déclin dont il ne s'est toujours pas remis. Mon hypothèse est qu'il n'y a pas de hasard dans le fait que, malgré la présence indéniable des talents, des moyens matériels, de la réceptivité du public, le message nassérien n'a pas réussi à s'incarner dans des fictions mobilisatrices. En même temps que la fin de l'âge d'or du cinéma égyptien, cet échec signifierait donc l'échec, ou sans doute l'impossibilité de concevoir une "nation arabe" - du moins en donnant à ce terme son sens moderne et précis. Depuis, malgré quelques belles réalisations, nulle part dans le monde arabe on ne peut découvrir la présence d'un cinéma comme ensemble systémique. *A fortiori* il n'existe rien qu'on puisse désigner du terme de "cinéma arabe".

A cet égard, l'une des questions intéressantes des années à venir sera la possibilité pour les Palestiniens, s'ils sont un jour dotés d'un Etat, de donner naissance à une cinématographie: cela constituerait un "marqueur" significatif de la capacité de la Palestine à s'ériger en nation au sens moderne.