

" Das einzige Mittel, ein nicht-Standard Projekt zu realisieren liegt in der Schaffung von nicht-Standard Bedingungen und in der Forderung von nicht-Standard Kriterien für das Drehbuch, die Dreharbeiten, die Montage und all das, was die kreative Arbeit, die Technik und die Organisation betrifft. "

DZIGA VERTOV

**RENCONTRES  
INTERNATIONALES  
POUR  
UN NOUVEAU  
CINEMA**



**MONTREAL 2-8 JUIN '74**

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC -- 1700 ST-DENIS -- 861-3461

" Le seul moyen de réaliser un projet non-standard est de créer des conditions non-standards et de présenter des exigences non-standards pour le scénario, le tournage, le montage et tout ce qui concerne la création, la technique et l'organisation. "

DZIGA VERTOV

RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA

---

MONTREAL (Québec / Canada) 2 au 8 juin 1974

---

Organisées par le Comité d'Action Cinématographique  
Secrétariat général : André PAQUET et Marie KOSTMAN  
Adresse : 360, rue McGill, ch. 212 MONTREAL H2Y 2E9

---

Cinéastes suisses participants : Claude Champion et  
Thomas Koerfer

---

"Le seul moyen de réaliser un projet non-standard est de créer des conditions non-standards et de présenter des exigences non-standards pour le scénario, le tournage, le montage et tout ce qui concerne la création, la technique et l'organisation."

DZIGA VERTOV

Ce n'est qu'un début...

En 1971 et 1972, André Pâquet, ex-collaborateur de la Cinéma-thèque Canadienne a parcouru l'Occident, s'est rendu en Europe orientale et en Afrique. Il a rencontré bon nombre des cinéastes, des critiques et autres "travailleurs du cinéma" oeuvrant hors des structures commerciales traditionnelles, basées sur la loi du marché et le prestige lié au "starsystem", toujours bien vivant dans toutes les cinématographies.

Au bénéfice d'une bourse du "Conseil des Arts" du Gouvernement fédéral canadien, André Pâquet a pu étudier profondément la situation des cinémas parallèles et militants dans les régions qu'il a visitées.

A son retour au Québec, contre la publication détaillée de ses observations et de ses analyses - qui, comme pour bien des éditions de ce genre, avait toutes les chances de prendre la forme "d'invendu" dans les "bonnes librairies" - il a choisi une voie plus dynamique : la mise sur pied de Rencontres pouvant confronter la plupart de ces artisans d'un "Tiers-cinéma".

Les Rencontres Internationales pour un nouveau cinéma, six jours durant en juin 1974 ont prouvé leur utilité et même leur nécessité.

Malgré les faibles moyens, l'absence de publicité, la nouveauté de l'entreprise, les participants furent nombreux au delà de toute attente. Aux projections publiques il fallut refuser du monde. Les débats furent riches et axés sur des préoccupations concrètes tant politiques, qu'économiques et techniques.

Fait essentiel : ce fut un événement dynamique qui développa des prises de conscience et mit en marche un mouvement qui va inmanquablement s'amplifier : échange d'informations, coordination, organisation de tous ceux, tant en Amérique du Nord, en Amérique latine, en Afrique, qu'en Europe (l'Asie était absente pour des raisons géographiques - coût des déplacements) qui font un cinéma considéré comme la propriété culturelle des peuples, un langage pour leurs combats et dont ils doivent pouvoir disposer hors du contrôle du commerce international et des pouvoirs politiques réactionnaires.

### Participants

- 25 d'Amérique latine (Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Cuba, Mexique, Uruguay, Venezuela)
- 8 d'Afrique (Afrique du Sud, Algérie, Egypte, Mauritanie, Tunisie)
- 62 d'Amérique du Nord (Canada, Québec, Etats-Unis, Groenland)
- 36 d'Europe (Angleterre, Danemark, Finlande, France, Belgique, Hollande, Italie, Portugal, Suède, Suisse)

### Activités

Très vite les participants se sont rendu compte que ce qui allait se passer aux Rencontres ne dépendait pas d'un programme particulièrement brillant ou d'un staff d'organiseurs habiles, mais des participants eux-mêmes et d'eux seuls.

Il y eu donc d'inévitables flottements horaires qui permirent de beaucoup parler, de se présenter en quelque sorte, individuellement mais aussi par rapport au pays d'où on venait et surtout par rapport aux idées que l'on défendait et à la pratique politique que l'on tentait de mener à travers nos activités cinématographiques.

Les conférences du matin ("Le cinéma dans la lutte idéologique"-J.-P. Lebel/France ; "La nationalisation de Mae West au Pays de Cocagne"-S. Hartog/Angleterre ; "Pour un retour à Marx dans le cinéma d'aujourd'hui"-G. Aristarco/Italie ; "Cinéma, culture et décolonisation"-F. Solanas/Argentine) devinrent des éléments de documentation, des points de référence pour les discussions ultérieures.

L'après-midi, les Ateliers suggérés ("Comment les films sont montrés", "Circulation des copies", "Cinéma comme outil d'intervention sociale", "Participation de la base", "Face aux cinématographies du Tiers-Monde") furent complètement bouleversés. Toutes ces préoccupations furent abordées bien sûr, mais sans aucun formalisme. Les "urgences" étaient trop nombreuses pour qu'un cadre puisse les contenir. La nécessité préalable d'approfondir les rôles politiques du cinéma, l'importance compréhensible attribuée aux luttes du Tiers-Monde, rendirent assez superficiels les échanges plus nettement pratiques relatifs aux circulations des copies, par exemple.

Mais il n'y avait là que six jours pour s'organiser, vivre, se connaître, travailler. L'essentiel était bien de ressentir l'importance de ces premières Rencontres, la nécessité de leur prolongement et les progrès qu'ils permettront de faire aux cinématographies qui cherchent leur liberté.

### Les Films

Chaque soir dès 19 heures et jusqu'à 2 heures du matin passées, c'était les films. Magnifique mise en évidence de la vitalité, de la maturité de ces cinémas qui refusent l'aliénation à la loi du marché, aux mystifications du prestige "artistique" et qui, extrêmement divers, se rejoignent par le respect qu'ils témoignent à l'endroit des personnes (et des peuples) qu'ils montrent et à qui ils s'adressent.

C'était des documents de dénonciation puissants comme "Attica" de C. Firestone, sur la révolte des détenus américains. C'était des documents d'information minutieux, conséquents comme "Mistashipu" d'A.Lamothe sur la culture et la vie aliénées des Indiens du nord québécois, "Les derniers passementiers" d'Y.Yersin sur l'exploitation séculaire des paysans-passementiers de Bâle campagne, "Et les autorités dirent stop" de L.Arkalyk sur la déportation pour raisons économiques de populations groenlandaises, "Les bicots nègres" de M.Hondo (Mauritanie), vaste fresque anti-cartésienne sur la décolonisation et la situation des émigrés africains en Europe. C'était des films de fiction terriblement proches des réalités, comme "La terre promise" de M.Littin sur les luttes du peuple chilien dans les années 30, "Coup de feu dans l'usine" de E.Kivikoski sur la sclérose des syndicats et le cynisme des intérêts capitalistes en Finlande, "Les dupes" de T.Salah sur le mirage des pays "riches" pour les réfugiés palestiniens, "Le mal aimé" de F.Mato Silva, regards plein d'humour et d'ironie sur la classe moyenne portugaise d'avant le nouveau régime. C'était bien d'autres films encore et de nombreux court-métrages...

Après les Rencontres 74 de Montréal, le texte-manifeste du Comité d'Action Cinématographique qui les annonçait impose son actualité avec un titre dont l'ambiguïté est bien significative :

#### PERSPECTIVES HISTORIQUES

Nous sommes à un point tournant dans l'histoire du cinéma. A 75 ans le cinéma vient de prendre conscience de son rôle véritable dans le contexte politique contemporain. Cette prise de conscience s'est tout d'abord manifestée par une remise en question des structures du cinéma traditionnel (Etats-généraux français de '68). Avec l'entrée dans l'arène des cinématographies nationales (en particulier celles des petits pays producteurs et des pays du Tiers-Monde) l'hégémonie des grandes cinématographies capitalistes se retrouve confrontée à une réalité nouvelle: celle d'un cinéma en transformation qui se doit de mettre au point une praxis qui lui assure une continuité.

Un clivage fondamental s'est donc installé/confirmé dans le cinéma de nos pays respectifs. Un peu partout, un type d'institutionnalisation, combiné avec le jeu des intérêts financiers et artistiques, a fini par imposer une pratique cinématographique à l'opposé de nos aspirations fondamentales. A l'opposé donc d'un véritable cinéma libérateur et national.

Ce clivage oppose un cinéma de "décolonisation" de formes diverses, à un cinéma de la plus-value, à un cinéma objet de consommation. Cette reconstruction est à la base de l'édification de cinématographies nationales authentiques. C'est une démarche qui implique la recherche et la création de moyens qui puissent assurer la continuité de cette lutte; une démarche qui puisse en même temps coïncider avec celle d'un développement véritablement national et populaire.

Il s'agissait dans un premier temps de décroquer le cinéma, d'identifier certaines réalités et travailler dans une praxis nouvelle. Décroquer peut aussi vouloir dire démythifier le cinéma conçu comme produit culturel et mercantile.

Cinéastes et techniciens progressistes ont parfois obtenu des moyens de produire: maisons de production, équipement moderne, techniciens formés, etc., sans que cela permette pour autant de créer un outil de participation aux luttes de libération populaire; tout au plus quelques-uns ont-ils réussi à témoigner de certaines de leurs réalités nationales et parfois à prendre conscience du sens de la lutte. Mais il ne faut pas se leurrer: quelques soient nos options politiques (toutes progressistes qu'elles soient), nous pratiquons ce métier dans une économie de marché. Il faut donc bâtir une stratégie possible, à l'intérieur du contexte dans lequel nous devons travailler, afin d'établir cette continuité.

## 2. Theoretischer Aspekt:

Um das neue Filmschaffen und die ihm zustehende Rolle innerhalb des Gesellschaftssystems mit klaren Kriterien analysieren zu können, wurden an den Rencontres Vorträge von wichtigen Vertretern der neuen Filmtheorie gehalten, Vorträge, die von Diskussionen gefolgt wurden. Diese theoretischen Darlegungen erwiesen sich für die Teilnehmer der Rencontres als wichtig, verhalfen sie doch dazu von der falschen Konzeption des nationalen Filmschaffens hinwegzukommen, um vielmehr das Filmschaffen in seiner Funktion innerhalb der vereinten politischen Bewegung zu sehen. Von den verschiedenen Vorträgen seien die zwei markantesten stärker beleuchtet:

### Jean Patrick Lebel : Die Rolle des Kinos im ideologischen Kampf

Lebel, Autor des Buches "Cinéma et Idéologie" (ein deutscher Auszug dieser Analyse findet sich in "Theorie des Kinos", herausgegeben von Karsten Witte, Edition Suhrkamp, S:308ff), Mitglied der französischen kommunistischen Partei, geht davon aus, dass es innerhalb der Gesellschaft keinen Bereich mehr ausserhalb des ideologischen Kampfes gibt. Der Film, bis anhin oft nichts anderes als Ausdruck und Organ der Ideologie der Herrschenden, bekommt seinen wichtigen Stellenwert innerhalb der Ideologie der Befreiung.

Der Film kann mithelfen, das Bewusstsein des Menschen zu verändern, doch wäre es falsch zu glauben, dass sich die kulturelle Revolution etwa alleine durch den Film macht. In der Analyse des russischen Revolutionsfilms weist Lebel nach, dass dieser Film ein Resultat der Revolution, und nicht etwa die Revolution ein Produkt der Filme ist. Und wenn sogar der praktische politische Kampf auf allen Ebenen geführt werden kann, wenn sogar die Macht erreicht wird, so heisst dies noch lange nicht, dass die ideologische Frage des Kinos von einem Tag auf den anderen gelöst wäre.

Lebel weist auf die Begriffsverwirrung innerhalb der Terminologie "politisches Kino" hin. Filme werden mit dem Ausdruck "politisches Kino" versehen, deren Stoff aus Tatsachen, Ereignissen, oder Problemen besteht. Obschon diese Filme Politisches behandeln, ist ihr Aktionsmodus nicht politisch, sondern ideologisch.

Lebel weist nach, dass innerhalb des Films nichts unschuldig (innocent) ist. Nicht die Personen, nicht die Gegenstände, nicht die Lichtgebung. Dies ist einerseits positiv, wird doch der Zuschauer dazu gezwungen das Lesen der Bilder in aller Grüdlichkeit vorzunehmen. Dies ist auch gefährlich, führt doch ein nicht-Kontrollieren der Zeichen dazu, dass die herrschende Ideologie ohne Reflexion übernommen wird.

Filme haben keine Wirkung durch ihr Bestehen in sich selbst. Alleine wenn Filme gezeigt werden, wenn sie in Gruppen besprochen, zur politischen Arbeit eingesetzt werden können, haben sie eine Wirkung. Die Arbeit mit dem Film besteht also nicht nur im Filmschaffen, sondern auch in jeglichem anderen Bereich, wie Promotion, Distribution und Projektion.

Gegen das System angehen heisst nicht nur Filme machen, sondern sich u.a. gegen die Zensur einzusetzen, gegen die direkte wie gegen die indirekte, sich gegen die bürgerliche Filmkritik zu wenden, sich nicht

zur Autozensur verleiten zu lassen, generell die Demokratisierung des Kinos anzustreben und zu verwirklichen. Die Alphabetisation im audio-visuellen Bereich ist mit allen Mitteln voranzutreiben.

Fernando Solanas : Film, Kultur und Dekolonisation

Wenn die Ausführungen Leblers direkte Bedeutung für die europäischen Filmschaffenden hat, so trifft dies für Solanas nur indirekt zu, sind seine Ausführungen doch stark auf die Problematik des Kinos der Dritten Welt Länder ausgerichtet. Doch kann die Reflexion über die Situation der Dritten Welt Länder im Bezug auf das Filmschaffen auch zur Klärung der Frage beitragen, wie Filme aus diesen Ländern innerhalb von Europa gezeigt werden müssen, welche Bewusstwerdungsprozesse mit solchen Filmen innerhalb der Industrienationen ausgelöst werden können.

Solanas, Autor der Filmtrilogie "La Hora de los Hornos" (Die Stunde der Hochöfen), Mitverfasser des Manifestes "Hacia un Tercer Cine" (Auf ein Drittes Kino hin), hat in diesem Manifest die Grundstruktur seiner Zielsetzung klargestellt:

" Das Dritte Kino, das ist für uns dasjenige, das im anti-imperialistischen Kampf der Völker der Dritten Welt und der gleichwertigen Kämpfe in den Metropolen, die grösste kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Manifestation unserer Epoche erkennt, die grosse Möglichkeit, ausgehend von einem jeden Land, die Befreiung des Menschen zu erreichen; dieses Kino bedeutet die Dekolonisation der Kultur."

In der an den Vortrag anschliessenden Diskussion war doch auch der Versuch interessant, Elemente der kulturellen Kolonisation der Dritten Welt mit den Elementen und Gegebenheiten der kulturellen Kolonisation in den Industrienationen zu vergleichen. Die Vertreter der Dritten Welt wurden darauf aufmerksam gemacht, dass sie die Terminologie der Kolonisation nicht nur auf ihre eigenen Länder anzuwenden haben, sondern dass diese Terminologie auch auf die westlichen Industrienationen ihre Gültigkeit hat. Allein der Grad der Härte der Kolonisation scheint die Situation der Dritten Welt Länder von den Industrienationen zu unterscheiden. Doch ist es innerhalb der Industrienation nicht ebenso schwierig oder vielleicht gar noch schwieriger sich gegen subtilere Formen der Kolonisation durch den Spätkapitalismus zur Wehr zu setzen? Sind dies doch oft Formen der Kolonisation die schwieriger zu erkennen und somit auch schwieriger zu bekämpfen sind.

Die Teilnehmer kamen überein, dass die Forderung nach Dekolonisation auf Dritte Welt Länder, wie auch auf die Industrienationen hin geäussert und verfolgt werden muss.

#### Resolutionen :

Bei den am Ende der Filmtage gefassten Resolutionen handelt es sich nicht um nutzlose, verbale Manifestationen, sondern um Arbeitspapiere, die zur Zielsetzung und Kontrolle der Arbeit innerhalb des Filmschaffens von wichtiger Bedeutung sind.

## Komitee des Films der Dritten Welt :

In seiner Ausrichtung und seiner Arbeit stützt sich das Komitee des Films der Dritten Welt weitgehend auf die wichtigsten Beschlüsse von Algier (Dezember 1973) und Buenos Aires (Mai 1974), die dort von den Filmschaffenden der Dritten Welt gemeinsam gefasst worden sind. Die wichtigsten Punkte dieser Beschlüsse seien hier wiedergegeben:

1. Schaffung eines Komitees des Films der Dritten Welt mit Sitz in Algier.
2. Schaffung eines laufend erscheinenden Bulletins für die Information, wie die Koordination.
3. Erstellen eines Kataloges der Filme der Dritten Welt.
4. Schaffung der Fédération latino-américaine des cinéastes, FELACI (Vereinigung lateinamerikanischer Filmschaffender) nach dem Vorbild der FEPACI, Fédération Pan-Africaine des Cinéastes (Vereinigung der panafrikanischen Filmschaffenden).
5. Foerderung des Austausches der Dritten Welt Filme.

Gestützt auf diese Beschlüsse fordert das Komitee eine Verbreiterung der Front innerhalb dieser Bewegung eines Filmschaffens, das sich gegen die Einvernahmung durch den Monopolkapitalismus zur Wehr setzt. Das Komitee schlägt vor, dass sich die progressiven Filmschaffenden von West-Europa, wie auch von Nord-Amerika, in einem oder mehreren Verbänden zusammenschliessen. Das Comité d'Action Cinématographique du Québec könnte mit der Errichtung eines ständigen Büros als Vermittler zwischen den Filmschaffenden der westlichen und der Dritten Welt dienen. Die wichtigsten Aufgaben dieses Büros wären:

- die notwendigen Informationen in einem regelmässig erscheinenden Bulletin zu verbreiten,
- den Austausch, den Verleih und den Vertrieb der Filme der progressiven Filmschaffenden Europas, Amerikas und der Dritten Welt zu fördern.

Die Schaffung eines solchen Büros war am Ende der Rencontres noch nicht garantiert, doch hat das Comité d'Action Cinématographique du Québec den Entschluss gefasst, mit allen Mitteln die Konstituierung eines solchen ständigen Büros durchzusetzen.

## Die lateinamerikanischen Filmschaffenden erklären:

Der Anstoss für den Zusammenschluss der lateinamerikanischen Filmschaffenden ging von der Tatsache aus, dass die Filmarbeit in fast allen Ländern in mehr oder weniger gleicher Weise durch den Einfluss des Neo-Kolonialismus wie des Imperialismus behindert wird, und dass unter dieser Voraussetzung ein gemeinsamer Standpunkt im Hinblick auf die kulturelle Dekolonisation vorhanden ist. Für die Schaffung einer Vereinigung der Filmschaffenden war zudem die Vorarbeit bei den Zusammenkünften von Vina del Mar (Chile 1967+1969), Merida (Venezuela 1968), Algier (Algerien 1973) und Buenos Aires (Argentinien 1974) massgeblich beteiligt.



Die Zielsetzungen des Zusammenschlusses der lateinamerikanischen Filmschaffenden sind unter anderem:

- Als Organisation bei Konflikten zwischen Filmschaffenden und den Produzentenorganisationen wie den nationalen und internationalen Verleihorganisationen auf Anfrage der Mitglieder hin zu intervenieren.
- Die Verteidigung von Mitgliedern des Verbandes im Hinblick auf Repression, Verhaftungen und Verfolgung zu übernehmen.
- Die Verbreitung der lateinamerikanischen Filme innerhalb des Kontinents und den Ländern der Dritten Welt zu gewährleisten.
- Gemeinsame Kriterien für die Verbreitung des lateinamerikanischen Films auf den verschiedenen Märkten auszuarbeiten.
- Eine gemeinsame kulturpolitische Haltung für die Teilnahme des lateinamerikanischen Films an internationalen Festivals zu erarbeiten.
- Beziehungen aufzunehmen mit den internationalen, den Film betreffenden Organisationen mit kulturellem oder professionellem Charakter.

Eine provisorische Kommission, die es zur Aufgabe hat die endgültige Vereinigung lateinamerikanischer Filmschaffender zu konstituieren, wurde am Ende der Rencontres gebildet.

Wenn auch die Situation des lateinamerikanischen Filmschaffenden von der des europäischen verschieden ist - den lateinamerikanischen Filmschaffenden bedroht nicht nur Zensur, sondern effektive Verfolgung - so sind aus dieser Resolution dennoch auch für Europa, und auch für die Schweiz, Schlüsse zu ziehen. So etwa das Ziel der Erarbeitung eines gemeinsamen politischen Programms, oder aber das Ziel eines gemeinsamen, nicht auf Individualinteresse ausgerichteten Vorgehens.

#### Chile :

Von den Teilnehmern der Rencontres wurde eine Resolution verfasst, in der einstimmig, in aller Schärfe die Ermordungen, die Folterungen und die willkürlichen Verhaftungen, die weiterhin am chilenischen Volk verübt werden, verurteilt werden. In dem Bewusstsein, dass einem chilenischen Filmschaffenden nicht mehr Bedeutung zukommt als einem chilenischen Arbeiter, in dem Bewusstsein aber auch, dass sich Filmschaffende in erster Linie für Filmschaffende einzusetzen haben, wurde die sofortige Freilassung nachfolgender Schauspieler und Filmschaffender verlangt:

Marcello Romo, Guillermo Cahn, Ivan San Martin, Elsa Rudolphy, Francisco Morales, Hugo Medina, Enrique Berrio, Pedro Atlas.

In einem Komunique gab zudem der Leiter der chilenischen Cinémathèque bekannt, dass eine Arbeit seiner Institution in seinem Land nach dem Militärputsch nicht mehr möglich sei, sodass sich die Gründung einer chilenischen Cinémathèque im Exil aufdrängte. Diese ist am 30. April 1974 konstituiert worden und hat ihren Sitz in Havanna, Kuba. Die genaue Adresse:

Peter Chaskel B.

Direktor der chilenischen Cinémathèque im Exil  
Calle 23 No. 1155, Havanna 4, Kuba

## Eine neue Filmkritik für ein neues Filmschaffen:

Etwa zwanzig Filmkritiker, die an den Rencontres teilnahmen, haben in einer am Schluss der Filmtage verabschiedeten Resolution nach einer dem neuen Filmschaffen adaequaten Filmkritik folgende Zielsetzung festgelegt:

1. Die Herrschaft des entwurzelten Cinéphilismus ist in Frage zu stellen. Dagegen ist eine militante Filmkritik zu fördern, die das etablierte Filmschaffen denonziert und das progressive Filmschaffen unterstützt.
2. Die Vorstellung des "grossen" und des "kleinen" Filmschaffens ist zu bekämpfen, ebenfalls die Ansicht, dass es ein Filmschaffen "mit internationaler Berufung" und ein Filmschaffen, das notwendigerweise sich im "Provinzialismus" bewegen muss.
3. Innerhalb einer Besprechung sind vorerst den politischen Kriterien Rechnung zu tragen zu Gunsten der abstrakten aesthetischen Kriterien. Neue aesthetische Formen, die sich auf den Marxismus abstützen, sind zu fördern.
4. Neue Filmzeitschriften, die den vorangegangenen Kriterien gerecht werden, sind als Punkte der Reflexion aufzubauen.

## 4. Europa:

Die zahlreichen Gespräche unter europäischen Filmemachern in Montreal ergaben, dass bei fast allen Besorgnis und Schwierigkeiten die Filmsituation in den einzelnen Ländern prägen. Die subtilen Formen der Repression, wie sie der Spätkapitalismus produziert, sind äusserst schwierig zu begegnen.

Aus diesen Ueberlegungen und Gesprächen heraus, das Beispiel des Zusammenschlusses der afrikanischen und lateinamerikanischen Filmschaffenden vor Augen, erwuchs der Wille, sich auch als europäische Filmschaffende zusammenzuschliessen, zusammen mit Québec, einem Land, das der europäischen Problematik näher steht als der amerikanischen.

Die nachfolgenden zwei Texte, das Arbeitspapier des provisorischen Komitees zur Koordination der Filmschaffenden von Europa und von Québec - und unter Filmschaffendem sei hier in weitestem Sinne derjenige oder diejenige Organisation gemeint, die sich für das neue Filmschaffen einsetzt, nämlich Produktion, Diffusion, Distribution, Promotion u.a.m. - sowie der Vorschlag für eine gemeinsame Plattform, sind hier wörtlich, in vollem Umfang wiedergegeben, damit den schweizerischen Organisationen Gelegenheit geboten wird die Vorlagen genauestens zu überprüfen.

Arbeitspapier des provisorischen Komitees zur Koordination der Filmschaffenden der europäischen Länder und des Québec :

Es ist bekannt, dass die herrschenden Strukturen des Verleihs von Filmen zahlreiche und hinterhältige Formen der Zensur produzieren:

Handelt es sich um moralische, politische oder ökonomische Zensur, fast immer handelt es sich in Wahrheit darum einem Filmschaffen Hindernisse in den Weg zu legen, das eine Sicht der Gesellschaft vorträgt die im Widerspruch zur herrschenden bürgerlichen Ideologie steht. Vor allem tritt die Zensur dann in Erscheinung, wenn die Forderung einer revolutionären Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt wird.

In dieser Situation heisst es Alternativen schaffen, damit:

1. diese neue Form des Filmschaffens gesehen werden und so seine Funktion erfüllen kann,
2. damit den Produzenten dieser Filme die Möglichkeit gewährleistet wird ihre politische Arbeit durch den Film weiterzuführen.

Unter dieser Perspektive sind unsere Aufgaben die folgenden:

- eine Antwort zu geben auf das immer grösser werdende Bedürfnis für einen Film, der sich nahe an der Realität bewegt und Rechenschaft ablegt von den Bedürfnissen und Kämpfen des Volkes.
- einen alternativen Agitationsbereich zu entwickeln und zu konsolidieren.
- die Stellen der Filmvorführung zu vervielfachen indem diejenigen Gruppen oder Personen die es sich zur Aufgabe machen in den gesellschaftlichen Kontext einzugreifen mobilisiert werden.
- die Zirkulation von Kopien besser zu organisieren,
- den Austausch von Informationen über den neuen Film und dessen Einsatz zu begünstigen.
- einen "Bereich des Vertrauens" (réseau de confiance) zwischen den verschiedenen ausländischen Gruppen zu schaffen (sich auf gemeinsame Forderungen im politischen wie ökonomischen Bereich einigen - offene Abrechnung: Bilanz der Projektionen etc).

Desshalb drücken die an den Rencontres in Montréal anwesenden Filmschaffenden und Filmvermittler von Europa und des Québec den Willen aus, ihre Arbeit zu koordinieren.

Die Gruppen (und vielleicht auch Individuen) sind auf der Basis einer gemeinsamen Zielsetzung und der Bereitschaft zur aktiven Mitarbeit zusammenzuschliessen, damit:

- die Beziehung zwischen Film und Publikum verändert werden kann. Der Film muss als Mittel der politischen Intervention verstanden werden. Er muss es ermöglichen, eine kulturelle wie politische Arbeit in aller Gründlichkeit auszuführen.
- damit auch der Kampf gegen den Film als reine Ware und der Kampf gegen die Logik des Profits aufgenommen werden kann, ein Kampf gegen den Film der reinen Besinnung und des elitären Kulturlebens, ein Einstehen für den Film der sich der sozialpolitischen Intervention verpflichtet im Dienste des Kampfes um die Befreiung.

Der nachfolgende Text ist der erste Akt der diesen Zusammenschluss konkretisiert. Er wurde anlässlich der Rencontres von Montréal durch die Vertreter der verschiedenen anwesenden Gruppen bestätigt. Er wurde jedoch im Hinblick auf die Abwesenheit von verschiedenen betroffenen Gruppen und Ländern nicht unterzeichnet.

### Kommentar:

Der internationale Zusammenschluss muss das Resultat der Praxis der verschiedenen Gruppen sein. Der Zusammenschluss wird die Reflexion der angeschlossenen Gruppen sein und wird diese Gruppen seinerseits wiederum beeinflussen. Deshalb muss die erste Plattform praktische Beschlüsse aufweisen und sich sowohl mit dem politischen Standpunkt, wie auch der Wahl des konkreten Vorgehens befassen.

Gezeichnet :   Thierry Coene                                   Carl Henrik Svenstedt  
                  Unité de Distribution                       Film Centrum  
                  Belgique                                        Sweden

### Vorschlag für eine gemeinsame Plattform:

Die in Montreal anlässlich der Rencontres versammelten Personen, die sich einem Filmschaffen verpflichtet fühlen das als Mittel zur Entwicklung einer revolutionären Geisteshaltung im westlichen Europa und dem Québec eingesetzt werden kann, bekräftigen die Notwendigkeit einer Front des Filmschaffens gegen den neokapitalistischen und imperialistischen Gebrauch des audio-visuellen Bereiches.

### Dieser Gebrauch manifestiert sich auf zwei Ebenen:

1. In der Weigerung Filme zu verbreiten, und unter ihnen die Mehrheit der Filme der Dritten Welt, die sich von den kodifizierten Modellen, durch die man vom Volk das Bewusstsein seines Ausgebeutetseins und seiner Unterdrückung fernhalten will, entfernen, oder die sich gegen diese Modelle selbst stellen.
2. In der Manipulation der Filme, die die Barriere des kommerziellen Verleihs, und häufig auch des alternativen Verleihs überwinden, indem ihnen der Gebrauchswert eines exotisch verwertbaren Objekts innerhalb einer demokratischen Gesellschaft zugeordnet wird.

### Das Ziel unserer Front ist doppelt:

1. Ein Beitrag soll geleistet werden an das Entstehen eines kritischen Geistes gegenüber den durch das System des Monopols der herrschenden Ideologie angeglichene Produkte.
2. Durch geeignete Massnahmen sind diejenigen Filme zu fördern, zu bevorzugen, zu betreuen, die sich als Instrument zur Befreiung der Völker und der Veränderung unserer Gesellschaften verstehen, gleichzeitig ankämpfend gegen jegliche Vereinnahmung dieser Filme durch das kommerzielle System.

All dies macht Teil eines breiteren Kampfes aus in dem wir uns den afrikanischen und den latein-amerikanischen Brüdern und Genossen verpflichtet fühlen, der Dritten Welt in ihrer Ganzheit. Dieser Kampf muss als kinematographische Zielsetzung die Besitzergreifung aller Produktions- und Diffusionsmittel des Films beinhalten, und als Nahziel die Vereinigung der "freien Leinwände" (écrans-libres) und die Schaffung von neuen Freizonen und Mitteln der kinematographischen Aktion.

Konkret:

Zwischen den Teilnehmern von Montreal wurde folgendes vereinbart:

1. Das Comité d'Action Cinématographique in Montreal soll bestehen bleiben mit dem Ziel die Organisation und die Koordination des Austauschs von Informationen über die Filme zwischen den einzelnen Verbänden der Welt aufrecht zu erhalten.
2. Eine erste Zusammenkunft der betreffenden Länder soll während der Mostra del Nuovo Cinema, Pesaro, 12.-19. September 1974 stattfinden.

Kontaktadresse: Lino Micchiche - 00186 Roma  
Via della Stelletta, 23  
Tel: 657 340 / 657 598  
Telegramm: Nuovocine - Roma

Eine zweite Zusammenkunft wird, und dies wahrscheinlich in Brüssel, anfangs 1975 unter der Betreuung und Initiative der Unité de Distribution, organisiert werden.

Kontaktadresse: Micheline Creteur  
32, av Van Becelaere  
1170 Brüssel  
Tel: Büro 13 94 40 int. 124  
Privat 73 30 24  
Unité 734 93 86

3. Jede betreffende Gruppe wird ein Dossier erstellen, mit dem sie sich politisch definieren kann ( ihre Praxis, ihre kritische Analyse der Kinosituation des eigenen Landes). Dieses Dossier sollte vor den angegebenen Zusammenkünften erstellt werden.

Jede Gruppe nimmt ebenfalls teil an der Formulierung von Vorschlägen zur Abänderung oder Ergänzung, oder aber auch in der Formulierung einer Gegen-Plattform, all dies bevor mitte August. Die Vorschläge sind zu senden an Micheline Creteur, damit alle Gruppen von ihr aus informiert werden können.

Ein Fragebogen wird im Laufe des Juli unter der Initiative der Unité de Distribution verschickt werden.

Montreal, 8 Juni 1974

Perspektiven:

Die Diskussion über die Erarbeitung des obenstehenden Vorschlags für eine gemeinsame Plattform war vorerst in zwei Lager gespalten. Ein Teil der Anwesenden forderte bereits im jetzigen Moment ein vor allem praktisches, auf Konkrete Fragen wie Zirkulation von Kopien oder Austausch von Informationen ausgerichtetes Papier. Der andere Teil argumentierte dahingehend, dass es richtig sei, vorerst die politische Zielsetzung eines Zusammenschlusses durch ein "Plattform-Papier" zur Diskussion zu stellen, um nach dieser Grundsatzdiskussion und politischen Auseinandersetzung mit klar festgelegten Zielen zur praktischen Arbeit übergehen zu können.

Nach längerer Diskussion setzte sich die letztere Ansicht durch. Die Terminologie der Plattform ist eindeutig und klar, eine Terminologie, die auch auf die Analyse der schweizerischen Verhältnisse ihren Nutzen hat, eine Terminologie auch, die innerhalb der Analyse der schweizerischen Filmsituation zuwenig angewandt worden ist. Durch die stetige Verhärtung der Filmsituation in der Schweiz wird es sich aufdrängen, die Standpunkte klarer festzulegen, die Analysen in den richtigen, politischen Kategorien vorzunehmen, von der Politik des sich liberalistischen Durchschlängelns wegzukommen. Monopolbildungen etwa sind als solche zu erkennen und zu denoncieren. Diejenigen Filmschaffenden, die die Monopolbildung direkt oder indirekt unterstützen, sind auf diese Tatsache hin aufmerksam zu machen. Die Anwendung einer klaren Terminologie innerhalb der Analyse der schweizerischen Verhältnisse wird wahrscheinlich auch dazu beitragen, die Gefahr des individualistisch ausgerichteten Filmschaffens zu überwinden, und zur gemeinsamen Aktion zu finden. Die gemeinsame Aktion über das eigene Land hinauszutragen, und zu einer intensiven Zusammenarbeit innerhalb von Europa, und als Fernziel auch zu einer Zusammenarbeit mit den Ländern der Dritten Welt zu gelangen, diese Möglichkeit ergibt sich aus dem Ansatz der europäischen Plattform. Die Rencontres haben gezeigt, dass es in Europa viele Organisationen, Gruppen und auch Individuen gibt, die ähnliche Ziele verfolgen. Zwei dieser Beispiele seien im nachfolgenden kurz skizziert, um die Möglichkeit der Zusammenarbeit weiter zu dokumentieren.

### Zwei Beispiele:

#### 1. Film Centrum Schweden

1968 wurde das Film Centrum von etwa 50 Filmschaffenden gegründet, um mit ihm ein Mittel zu schaffen gegen den stark monopolisierten Filmmarkt in Schweden angehen zu können. Das Büro des Film Centrum wird vom schwedischen Staat mit ca. Fr. 45'000.- jährlich unterstützt.

Das Film Centrum, das monatlich etwa 300 Filmvermietungen vornimmt, hat sich in seiner anti-monopolistischen und anti-imperialistischen Politik klar festgelegt. Die Verleiharbeit wird als effektive politische Arbeit verstanden, und auf einem gemeinsamen Nenner ausgeführt.

1973 wurde der Folkets Bio gegründet, eine dem Film Centrum nahe stehende Organisation, die versucht auch im Bereich der Spielstellen aktiv gegen den von den Monopolen kontrollierten Markt vorzugehen. Folkets Bio (Kino des Volkes) verfügt heute über vier eigene Spielstellen, die mit eigenen Filmen, oder aber auch mit Filmen aus der Dritten Welt bespielt werden.

Auf die Schweiz hin mag es interessant sein, dass das Film Centrum auch ausländische Filme in seinen Verleih aufnimmt, eine Möglichkeit, die auf den Film pool hin genauestens überprüft werden müsste.

## 2. Holland

Holland bietet der Schweiz vergleichbare Grössenverhältnisse. Der kommerzielle Filmmarkt innerhalb des 35mm Films ist in Holland beinahe vollständig durch Monopolorganisationen kontrolliert. So war es von Anfang an einleuchtend, dass nur mit einer alternativen Struktur, mit dem Vorgehen innerhalb des 16mm Bereichs, die Monopolstruktur durchbrochen werden könnte.

Vier Gruppen haben sich innerhalb der 16mm Distribution und auch teilweise Produktion durchgesetzt:

- Cine Club
- Film International
- Fugitive Cinema
- Coop Holländischer Filmemacher

Diese vier Gruppen haben sich kürzlich zum Circuit Libre zusammengeschlossen, ein Zusammenschluss, der erst auf dem Papier besteht, in der praktischen Zusammenarbeit aber noch nicht funktioniert.

Film International ist eine Verleihorganisation, die jährlich ihr eigenes Festival organisiert, das Film International von Rotterdam und Antwerpen. Die Mehrzahl der am Festival gezeigten Filme gehen in den eigenen Verleih über, an den wiederum eine Kette von Spielstellen, alle 16mm, angeschlossen ist. Film International ist mit ca. 12 solcher Spielstellen in den grösseren Städten Hollands verbunden, Spielstellen, die alle den Namen Film Huis (Film Haus) tragen, und die von kommunaler Seite unterstützt werden. Das Programm von Film International konzentriert sich auf ausländische Filme.

Fugitive Cinema ist ebenfalls eine Verleihorganisation, die teilweise auch mit Koproduktionen zu arbeiten anfängt. Das Verleihprogramm umfasst Kurz-, Mittel- und Langfilme, alle auch in 16mm, etwa 200 Stück.

Es ist interessant zu sehen, dass es den verschiedenen Gruppen in Holland effektiv gelungen ist, mit dem 16mm Film das Publikum an verschiedenen Spielstellen zu erreichen, und dass die Starrheit des Monopols so wenigstens teilweise gebrochen werden konnte.

5. L'importance des Rencontres 74 de Montréal pour un cinéaste en Suisse !

Il était une fois...

En presque dix années, le cinéma suisse est donc sorti de son inexistence. Il est troublant qu'un pays européen développé, riche de surcroît, se soit si peu préoccupé de son identité et de sa culture au point d'ignorer que le cinéma devait en faire partie et qu'il fallait le susciter.

Rappelons toutefois que cette naissance n'est que le fait des cinéastes eux-mêmes. Ils ont cherché des formes d'expression, ils ont développé avec ingéniosité des techniques "pauvres" (comme dans une économie où on manque de tout), ils ont "duré", imposant petit à petit leur présence, puis leurs oeuvres, jusqu'à ce que l'administration fédérale secoue son indifférence culturelle, que certains marchands lèvent le nez.

Aujourd'hui, le cinéma en Suisse montre une certaine continuité de production, c'est vrai. La politique de subvention, bien que toujours insuffisante est en général plus cohérente. Mais il se dresse certains écueils que, plus que jamais, il devient nécessaire de considérer sérieusement.

D'abord la conjoncture économique générale révèle que les préoccupations culturelles du pouvoir n'ont guère évolué et que les restrictions budgétaires vont toucher ces secteurs en premier lieu.

Ensuite il faut bien voir qu'il n'y a pas un cinéma suisse, mais une très grande diversité d'expériences et d'expressions, et que c'est cette diversité qui rend compte réellement d'une conscience culturelle en développement.

Le succès

Si certains succès de films suisses à l'étranger pouvaient



être une source de dynamisme pour l'ensemble, on voit plutôt qu'ils sont bien plus considérés sous l'angle du prestige et du développement d'un vedettariat restrictif.

Les représentants internationaux du commerce cinématographique s'intéressent aux profits possible de ce "nouveau cinéma" et "l'achètent". Ils font bien sûr tout pour le ramener à leurs normes de consommation et de rentabilité. Des entreprises mercantiles suisses leur emboîtent le pas.

Fallait-il vraiment que des dizaines de cinéastes se battent en Suisse depuis plus de dix années pour amener aussi vite cette cinématographie encore chancelante à produire ce que n'importe quel grand trust étranger aurait pu promouvoir ici s'il en avait vu plus tôt le profit ?

#### Petite confrontation prophétique !

Ce développement maintenant perceptible de la cinématographie suisse est intéressant à comparer avec celui du cinéma au Québec.

(Le Québec : province canadienne de 6 millions d'habitants, dont 20% de langue anglaise ; zone urbaine de Montréal : 3'400'000 hab. ; 425 salles de cinéma ; nombre de longs-métrages importés en 1973 : 748)

Pour information rappelons les mêmes chiffres pour la Suisse : 6 millions d'habitants ; 532 salles ; Longs-métrages importés en 1973 : 462.

Les citations qui suivent entre guillemets sont extraites d'un rapport sur le cinéma québécois, établi par le cinéaste F. Dansereau pour les Rencontres. La première :

"Inconsciemment, je crois bien que notre ambition fondamentale était de donner à notre milieu, le Québec, les instruments normaux d'un peuple normal. Tous les pays évolués ont leur cinéma. Notre tâche était de donner au Québec son cinéma, pour rendre ce Québec normal."

Il n'existe pas à proprement parler de cinéma canadien, sauf une certaine continuité de production commerciale de type américain à Toronto. Dans les années 60, le cinéma québécois connu son démarrage. A part l'Office National du Film installé à Montréal, organisme de production dépendant directement du Gouvernement fédéral canadien, il n'y avait quasiment aucune production indépendante d'importance au Québec, aucune tradition culturelle ou industrielle cinématographique propre.

Les cinéastes québécois créèrent de toute pièce leur expression (en inventant presque le "cinéma direct"), leur cinéma :

"C'était du cinéma par nous Québécois et pour nous Québécois. En fait malgré une situation objective de colonisation, le cinéma québécois se mit à affirmer une vitalité et une originalité d'une rare force.

"En 1968, le gouvernement fédéral canadien sous la pres-

sion de cette vitalité et par besoin de maintenir son pouvoir dans ce champs nouveau où s'affirmaient soudain l'originalité des Québécois, créait la Société de Développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC). Dotée initialement d'un budget de 10 millions de dollars (pour 4 ans environ), cette agence avait pour but de faire fleurir chez nous, le long-métrage de salles commerciales.

"Les fonctionnaires d'un pays colonisé ne sont pas moins colonisés que la population. Les premiers administrateurs de la SDICC ne surent chercher autre chose que la reconnaissance de l'autre (le colonisateur). Les critères qu'ils établirent dès le départ, pour l'aide qu'ils proposaient de nous accorder, visaient à nous faire réussir dans les schémas empruntés ailleurs. Ainsi on nous imposa le scénario rigide et précis d'autrefois, que notre expérience du direct avait invalidé et qui à son tour invalidait le direct.

"Nous sommes tombés dans le piège. En tant que groupes, la collectivité des cinéastes s'est laissée assimiler. Au début, rien n'était clair. Sur la lancée des succès établis en direct, les premiers films produits sous le règne de la SDICC étaient en gros définis par les cinéastes (...) Et cela en dépit des efforts des fonctionnaires qui cherchaient à canaliser ces énergies vers les exigences du succès international. (...)

"Très tôt alors les règles du commerce devaient enlever l'initiative au cinéaste. Le producteur devait remplacer celui-ci comme définisseur de film. Les premiers longs-métrages avaient créé comme par accident des vedettes. Ces vedettes devenaient obligatoires.

"A travers les comités de lecture et d'approbation, il devint clair assez tôt que l'aide ne serait accordée qu'à ceux qui sauraient s'inscrire dans le courant majeur du cinéma américain. A la SDICC on rêvait du "grand film canadien" comme autrefois la littérature chez nous rêvait du "grand roman".

"Un autre facteur contribuait à infléchir notre trajectoire. La SDICC nous imposait comme condition sine qua non de cette aide, l'obligation d'une entente préalable de distribution avec le réseau des distributeurs et exploitants de salles commerciales. Ce couloir étroit vers le commerce nous aliénait encore plus. Nous seulement nous divertissait-il du lien tenu et original que nous commençons à bâtir avec notre milieu, mais il nous asservissait aux règles économiques de l'autre (Etats-Unis). (...) Nous nous sommes battus avec toutes les astuces du monde, détournant les mandats, multipliant les pressions, faisant flèche de tout bois. Et souvent les uns ou les autres, nous nous en sommes tiré pour un film, parfois deux.

"Mais le coût des films ne pouvait être amorti dans le seul marché québécois. Le vernis international devenait nécessaire et nous conviait à l'imitation, l'usure s'installait. Nos combats étaient trop solitaires. Le doute guettait chacun de nous de trop près.

"Le producteur faisait du packaging : telle vedette, tel thème, tel style ; il trouvait les cinéastes correspondant et peu à peu consacrait chez nous ce qu'on appelle les "Blue chips", c'est à dire une oligarchie de quelques cinéastes reconnus comme ayant réussi, parce qu'ils opéraient avec une certaine efficacité dans le modèle qui tendait à s'établir.

"Mais commerce oblige. Bientôt ce fut le tour du producteur d'être évincé. Car au producteur comme définisseur de projet, succède maintenant le distributeur/exploitant. C'est lui qui en 1974 fait le packaging. A partir des premières vedettes établies en cinéma, en faisant de larges emprunts aux vedettes encore mieux établies par la télévision, il conçoit de nouveaux produits cinématographiques ou le cinéaste n'a plus guère de place.(...)

"Le cinéma au Québec est devenu une industrie. Le cinéma ici connaît ce que les industriels appellent la période du "take off". C'est à dire que le chiffre d'affaires dans ce secteur devient assez élevé pour que les lois générales de l'économie néo-capitalistes commencent à s'y appliquer. En période de "take off", dans n'importe quel secteur industriel, on assiste toujours au même phénomène :

trois ou quatre grandes entreprises fortement compétitives s'installent et mangent les petits qui ont défriché le terrain. Cela se passe en 1974 dans le cinéma au Québec. Et cela est irrésistible. D'ici peu toutes les petites maisons de production que les cinéastes avaient créées comme autant d'échoppes d'artisanat vont à tour de rôle disparaître, soit par assimilation, soit par impossibilité de faire face à la concurrence et à la puissance des gros. Et les gros qui s'affirment, ceux qui vont triompher, sont ceux-là qui ont su se brancher sur la distribution et l'exploitation. Car c'est dans la distribution et l'exploitation que se trouve l'argent. Il faudra prendre parti pour les gros, se ranger à leurs exigences, ou alors combattre. Cela est vrai non seulement du long-métrage, mais également des autres secteurs de l'activité cinématographique."

Ces constatations sur le développement d'un cinéma dont des dizaines de cinéastes attendaient tout en 1965 sont bien amères. Mais même si le contexte économique et politique n'est pas tout à fait semblable à celui que l'on connaît en Suisse, même si les intérêts financiers ne sont pas exactement comparables, il y a lieu de considérer un processus, un climat, qui eux, présentent de troublantes analogies.

Et Dansereau continue en touchant à un point essentiel, celui

du "comment les films sont montrés et comment ils atteignent le public":

"(...) Il faut réinventer la distribution et plus profondément réinventer le rapport au public. Je rappelle que ce public également est dans la situation du colonisé. Lui aussi a besoin de redéfinir ses besoins à partir de lui-même et non plus à partir des schémas de l'autre.

"Deux choses me frappent quand je pense à la distribution. La première, c'est l'ignorance crasse, même dans une perspective commerciale, de la plupart des distributeurs et exploitants actuels. Ils opèrent encore dans l'hypothèse que la clientèle de cinéma est un auditoire de masse. Ils visent donc le plus bas dénominateur commun et entretiennent je ne sais trop quelle mythologie confuse à propos des exigences du peuple, de "l'homme ordinaire". Or toutes les études ont démontré que la clientèle du cinéma - du moins du cinéma commercial - a changé. C'est une clientèle jeune (de 16 à 35 ans, pour 80% des entrées de salle). C'est une clientèle "instruite".

"(...) Beaucoup de films s'avèreront donc impossible à distribuer dans ces conditions, qui deviendraient pourtant tout à fait rentables, si on concevait leur mise en marché différemment. Les distributeurs/exploitants ne le feront pas. Il faut des créateurs pour percevoir et amorcer cette réinvention. Il faut des administrateurs nouveaux pour les encadrer.

"C'est là qu'un deuxième constat s'impose. Le cinéma au Québec, sous toutes ses formes, même dans sa phase actuelle, est le résultat de l'activité des cinéastes. Nous avons tout créé à partir de zéro, même les agences gouvernementales qui nous trahissent. Mais notre effort a porté sur la production, alors qu'il aurait fallu qu'il porte en priorité sur la distribution. Car la distribution est plus qu'un mécanisme commercial. C'est, dans son essence même, le lien avec notre milieu, c'est le cadre qui structure la relation de l'artiste avec le collectif auquel il appartient, ce milieu à qui il s'adresse et au nom de qui il exprime.

"Les cinéastes se doivent, de par leur médium même, d'être des hommes d'affaires ; mais ce ne sont pas des hommes d'argent. La réinvention du rapport au public, i.e. de la distribution, ne saurait se poser pour eux, d'abord en termes économiques, mais d'abord en termes de relation et en termes de valeurs.

"Avant même de songer aux mécanismes de distribution à mettre en place, il faut que nous les cinéastes, corrigions notre trajectoire d'artistes. Il faut sortir de l'angoisse qui nous faisait chercher la reconnaissance ailleurs, quitter la "sainte quête" du premier prix au festival de Cannes. Il faut nouer un lien beaucoup plus engageant avec notre milieu, pour que ce milieu deviennent notre véritable centre de référence et qu'avec lui, nous

inventions notre culture (cinématographique) propre d'hommes libres."

### Conclusions ?

Les cinéastes en Suisse ont créé un cinéma, ils ont fait des films, ils ont réveillé les images d'un pays enfouies sous le conformisme et "l'esprit de l'autruche", ils ont réveillé une culture.

Il vont continuer à faire des films. Lesquels ? Comment ? Pour qui ?

Ne contrôlant plus que rarement leurs moyens de production, jamais leurs moyens de diffusion, ils risquent bien d'être dépossédé de leur cinéma par ceux maintenant qui l'ont pris en charge.

L'Etat d'abord - dont l'intervention est <sup>par ailleurs</sup> certainement vitale dans toutes les cinématographies - qui, par sa "vocation" essentiellement administrative et selon ses schémas à la fois conservateurs et technocratiques ne recherche que le prestige et l'efficacité et ne se préoccupe guère du développement d'une culture dans toute sa diversité et dans son rapport profond avec une population. Il tend donc à définir des normes qui ne considèrent sérieusement que le "grand cinéma", le "cinéma artistique" (qui s'inscrit la plupart du temps parfaitement dans les cadres du commerce cinématographique) au détriment de recherches ou mouvements dynamiques plus humbles, mais conséquents au sens de la continuité d'une culture cinématographique propre à nos régions.

Ensuite ce sont les producteurs et les distributeurs (étrangers souvent - donc imposant eux-aussi les normes de cinématographies qui sont à la base de la sclérose et du mercantilisme du média cinéma en Occident par exemple) qui ont un filon à exploiter et qui, commerce pour commerce, plutôt que de "faire" dans l'immobilier par exemple investissent avec un peu plus de risques, mais tellement plus de profit dans "l'entertainment", même s'il est parfois hautement culturel ou élitaire.

De l'inexistence ou le monde marchand et le pouvoir politique avaient bloqué les velléités de cinéma en Suisse jusqu'il y a peu, à la colonisation mercantile et normalisée où ces mêmes forces vont le conduire maintenant qu'il est né, il y a une trajectoire sur laquelle nous sommes présentement et dont il nous appartient d'empêcher l'aboutissement.

Il ne s'agit pas de mettre en cause a priori des films, leurs formes, leurs contenus, mais des systèmes de production et la récupération par un système de distribution pourtant longtemps combattu.

Pouvoir continuer à faire des films hors des quelques schémas marchands type, passe par la nécessité de continuer, ou mieux, de développer leur présentation à leurs publics.

Pour cela, comme le dit F. Dansereau, il faut réinventer le rapport du cinéaste au public. Il faut créer, encourager la gestion de salles publiques par les cinéastes, des collectivités, des associations culturelles ou politiques, des communes ; il faut imaginer d'autres formes de rapports avec les gens qui vont au cinéma (projections itinérantes, collaboration avec les Centres de Loisir, les mouvements politiques progressistes, développement de l'information, collaboration avec les critiques, etc.)

Et les structures que nous nous sommes données, comme l'Association suisse des réalisateurs de films et le Film-Pool devraient être les premières à imaginer, promouvoir ces nouvelles actions et à établir un véritable front contre l'emprise du pouvoir marchand et ses normes aliénantes. Il est certain qu'elles devraient pour cela se départir d'une attitude de neutralité défensive, de développement administratif perfectionniste.

Il devient vital maintenant pour les cinéastes d'ici, et pour le cinéma auquel ils ont cru, de se définir, non plus comme un collège de gens utilisant tous, les produits de M. Eastman, mais comme des animateurs culturels liés à une collectivité, de qui ils parlent, d'où ils parlent, à qui ils parlent.

A travers cette implication politique évidente, on peut substituer à des démarches individualistes, une conscience collective et militante sans doute seule capable de permettre le contrôle et la pratique libre du cinéma que nous avons créé.

Nous savons bien qu'il ne s'agit pas là d'une panacée qui donnera aux cinéastes suisses la solution à tous leurs problèmes économiques de production.

La contradiction de devoir faire pour une part le jeu du système, afin de disposer de ses capitaux risque de durer encore bien longtemps ! Des solutions viendront de la découverte et de l'expérimentation de stratégies habiles et non de la soumission aux désirs des marchands et des politiciens réactionnaires.

### Et alors ?

Une réflexion, un regroupement à partir de ces bases-là, nous offrent aussi une plus grande ouverture, la possibilité de développement de contacts concrets, opérationnels, avec tous ceux qui dans d'autres pays, en Europe et ailleurs dans le monde, oeuvrent pour l'existence d'un cinéma, véhicule culturel et politique, reflet profond des aspirations populaires.

Les Rencontres 74 de Montréal ont démontré qu'ils étaient nombreux et désireux de coordonner leurs efforts.

Nous proposons d'introduire ce débat auprès des groupes suisses suivants :

- Association suisse des réalisateurs de films
- Film-Pool
- Association suisse des techniciens du film
- Ciné-Libre
- Film-Coopérative

afin de mettre en place une coordination dynamique de leurs actions.

Rappelons pour conclure que les Rencontres 74 de Montréal n'étaient qu'un début et que les contacts se poursuivent :

les groupes européens présents à Montréal se sont donné rendez-vous au Festival de Pesaro 74 (12 au 19 septembre) pour approfondir leurs possibilités de collaboration. Toute personne ou groupe intéressé y est convié.

Ils envisagent en plus un élargissement de ces contacts en convoquant une Rencontre des groupes européens à Bruxelles au début de 1975.

Juillet 1974

C. Champion  
T. Koerfer