

CINEMA ET SOCIETE EN AUSTRALIE

Le cinéma est l'une des rares formes d'art dont l'histoire est aussi ancienne en Australie que dans les autres pays du monde. Ce n'est pas un hasard si, dans les études sur le cinéma, on a tendance à utiliser des concepts comme «genres», «vagues» plutôt que de parler d'«écoles» nationales comme on le fait par exemple pour la peinture. On a bien entendu coutume d'évoquer le cinéma français, le cinéma américain, le cinéma indien par exemple mais il s'agit là, à mon avis, d'étiquettes commodes plutôt que de catégories réellement significatives comme lorsqu'on parle des «impressionnistes français». Pour nous résumer en un mot donc, on peut considérer que le cinéma est la forme d'art internationale de notre siècle.

Ces considérations préalables nous renvoient à l'opposition de fond sur laquelle s'articule ce survol du cinéma australien : le rapport entre le national et l'international. Relation compliquée dans notre cas par le fait que le cinéma australien n'est, d'une certaine manière, qu'une partie d'un ensemble plus vaste du cinéma de langue anglaise dominé, pour le meilleur et pour le pire, par Hollywood. On verra dans le bref rappel historique qui suit que le cinéma australien a dû survivre à l'ombre de son puissant cousin américain.

L'époque du muet : 1896-1929

Maurice Sestier, cameraman français qui était aussi l'agent des frères Lumière, fut le premier à filmer en Australie. Il réalisa en 1896 un petit documentaire sur la Coupe de Melbourne, qui est le plus ancien film australien dont nous disposons. L'Armée du Salut produisit ensuite en 1900 la première épopée religieuse au monde, *Soldiers of the Cross*, un spectacle ayant recours aux divers media et qui incluait de petites séquences filmées. Dans la première décennie du siècle, la plupart des films, d'une durée de 10 à 15 minutes en moyenne, étaient importés. Le premier film australien de plus d'une heure, *The Story of the Kelly Gang*, est considéré comme le premier long métrage jamais réalisé : il célèbre les exploits de Ned Kelly, voleur de chevaux et piller de banques, pendu pour meurtre vingt ans plus tôt, après une chasse à l'homme de deux ans. (Ned Kelly, pauvre fermier d'origine irlandaise devenu voleur de grand chemin, est le plus célèbre (anti)héros australien).

Jusqu'en 1910, on tourna quatre autres longs métrages, et quinze autres dans la décennie suivante. Le premier classique du film australien qui, à la différence de bien d'autres films muets de cette période, a survécu et a été projeté de nouveau à Cannes en mai 1987, est *The Sentimental Bloke* de Raymond Longford. Ce film tourné en 1919 est tiré d'un poème de l'écrivain australien le plus populaire de l'époque, C.J. Dennis. Il relate l'histoire d'un marchand des quatre saisons qui vivait dans un quartier pauvre et qui put échapper à sa vie de petit voyou grâce à l'amour d'une femme honorable (1). Il

se termine sur une réaffirmation du rêve australien, où l'on voit le « gars » et Doreen s'installer à la campagne dans un verger hérité d'un oncle. Malgré ce dénouement mélo, un critique a pu écrire que :

« Si les films de Longford ont conservé leur valeur, c'est avant tout grâce à leur qualité proprement australienne ... La foi des Australiens en la valeur de l'individu, avec toutes ses limites et ses complaisances ; leur foi en des solutions simples et directes aux problèmes personnels comme à ceux de la nation » (2).

Les années 1920 furent une époque de prospérité puis de difficultés pour le cinéma australien. Au cours de cette décennie, les 1250 salles de cinéma firent 110 millions d'entrées pour une population d'environ cinq millions de personnes (3). Malgré un taux de chômage de 8 %, la plupart des Australiens parvenaient à aller au cinéma au moins une fois par semaine. Comme dans les autres pays occidentaux, certaines de ces salles, les « palais du cinéma », étaient de grandioses bâtiments de style néo-gothique, imitation Louis XIV ou Art déco, voire les trois à la fois (4). A l'apogée du muet, en 1927-1928, 143 films furent tournés en Australie.

Pourtant, l'influence essentielle restait celle des Etats-Unis : on importait dans le même temps de 600 à 1000 films étrangers, parfois en quatre ou cinq exemplaires pour les nouveautés importantes. Les films australiens étaient relégués dans les salles de moindre importance ou servaient à faire valoir le film principal.

Cette situation s'explique peut-être par une meilleure qualité ou un caractère plus divertissant des productions étrangères, essentiellement américaines. Mais il existe aussi des raisons économiques à ce phénomène. En 1927, huit grandes compagnies étrangères avaient des bureaux de distribution en Australie, dont les géants américains, 20th Century Fox, United Artists et Paramount. Deux sociétés, Union Theatres et Hoyts, contrôlaient la majorité des salles qui avaient elle-mêmes passé contrat avec ces distributeurs d'Hollywood et devaient accepter tout ce qui leur était proposé, westerns, mélodrames etc. Ce n'est que de cette manière que les distributeurs pouvaient être assurés d'obtenir les films en tête du box-office qui leur permettaient de maintenir leur activité.

Les protestations des producteurs et des metteurs en scène australiens contre « l'hydre du cinéma américain » amenèrent la création en 1927 par le Parlement australien d'une Commission Royale de l'industrie cinématographique (5). Cette commission examina le problème de la censure des films, qui devait être confiée à une instance de trois personnes et - ce qui comptait davantage aux yeux du gouvernement étant donné la conjoncture économique - celle-ci préconisa une augmentation des droits sur les films importés. Quant à la question essentielle pour les producteurs de films de l'époque, à savoir la mise en place de mesures pour encourager l'industrie cinématographique nationale, la commission marqua, selon John Baxter, « une victoire pour les forces opposées à un cinéma australien indépendant » (6). Afin de combattre « l'américanisation », on imposa un quota annuel de films non-américains, d'abord fixé à 5 % et qui devait passer à 15 % au bout de trois ans. Néanmoins ce quota s'appliquait aux films en provenance de l'Empire,

ce qui signifiait qu'il suffisait à un directeur de salles de programmer 5 % de films britanniques pour se dispenser de passer des films australiens. Dans cette lutte entre différents impérialismes, ainsi que John Tulloch décrit la situation du cinéma australien de l'époque (7), les intérêts américains avaient triomphé. Les Britanniques avaient eu une compensation tandis que les « colonisés » étaient finalement les perdants. Un témoignage devant la commission exprime bien le dilemme des cinéastes australiens :

« Il est possible que d'ici à cinquante ans, nous ayons appris à voir, à penser, à ressentir « internationalement ». Mais pas avant. L'Australie est engagée dans une phase de développement industriel ; et avant qu'il n'aboutisse, nous n'aurons ni argent ni loisir à consacrer aux arts ... » (8).

Dominée par Hollywood et dénuée de toute forme de protection, l'industrie cinématographique australienne ne pouvait guère s'avérer compétitive, particulièrement lorsque le cinéma devint parlant. Cette domination hollywoodienne n'allait pas cependant sans quelques petites compensations dont l'une était l'envoi occasionnel d'un réalisateur américain pour filmer en Australie. Le plus important d'entre eux fut Norman Dawn, un pionnier de la caméra et un artiste des effets spéciaux. Le seul film qui nous reste de lui, *For the Term of his Natural Life*, fut le film muet le plus coûteux jamais tourné en Australie. Il s'agissait d'une adaptation du roman, classique du 19^{ème} siècle, de Marcus Clarke, qui racontait l'histoire d'un bagnard, sorte de comte de Monte Christo anglo-australien, injustement condamné à l'emprisonnement à vie à Port Arthur en Tasmanie (9). Entièrement filmé en décors naturels en 1926, c'est, à mon avis, un très beau film où l'on retrouve un peu de ce climat oppressant, présent dans le monument cinématographique qu'est le film de Fritz Lang, *Metropolis*. Ce fut un grand succès en Australie ; il confirmait l'existence d'un public pour des films indigènes ; mais il ne fut malheureusement pas projeté en Grande-Bretagne ni aux Etats-Unis avant 1929, époque à laquelle les films parlants avaient déjà pris le pas sur le muet.

Le « silence » des films parlants 1930-1970

L'introduction du son, qui signifiait aussi une augmentation du budget des films, porta un coup supplémentaire au cinéma australien. Au cours des quarante ans qui suivirent, c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée de la « Nouvelle Vague » des années 1970, on ne tourna que quarante long métrages en Australie. Charles Chauvel et Ken Hall sont les deux principaux réalisateurs de cette période. Le premier film parlant de Chauvel, *In the Wake of the Bounty* (1933) vit les débuts à l'écran du fringant héros romantique Errol Flynn. Des neuf films de Chauvel, on retient surtout *Fourty Thousand Horsemen* (1940) qui raconte les exploits de trois cavaliers de la Brigade légère australienne en Palestine pendant la Première Guerre Mondiale. Ce film est très représentatif du style propre à cet auteur par son mélange de patriotisme et d'action. Comme l'autre film de guerre qu'il a réalisé, *The Rats of Tobruk* (1944), c'est une ode à la franche simplicité de l'état de camaraderie. Chauvel, mort dans une pauvreté sordide, soutenait que :

« La seule façon que nous ayons de rendre un film australien attrayant pour le reste du monde, c'est de le faire australien » (10).

Pourtant, aucun de ses films, à l'exception de *Fourty Thousand Horsemen*, n'a connu le succès international. Néanmoins c'est lui qui a réalisé le premier film australien en couleurs, *Jedda* (1956).

Seule une société importante - Cinesound - filiale de Greater Union Theatres, continua à faire des films en Australie. Ken Hall en dirigea un grand nombre à la suite de *The Silence of Dean Maitland* (1933) dans lequel Peter Finch fit sa première apparition. Les films de Hall les plus connus étaient tirés des romans de l'auteur australien Steve Rudd, *On Our Selection*, des comédies décrivant la vie des «péquenauds» dans une Australie coloniale.

Tout en marquant la fin de la production des longs métrages, la Seconde Guerre Mondiale eut un effet positif sur le cinéma australien : la majorité des réalisateurs, des cameramen et des techniciens furent embauchés par le Ministère de la Défense pour tourner des documentaires. Parmi les cameramen, Damien Parer partagea un Oscar avec *Battle of Midway* de John Ford, pour son *Kokoda Front Line* (1942). On trouve les traces de cette expérience de documentaires dans les années 1950, par exemple dans la trilogie de Cecil Holmes, *Three in One* (1956), récit historique de type «cinéma vérité».

Après la guerre, Cinesound cessa également de produire des longs métrages pour se limiter aux films d'actualité. L'industrie cinématographique australienne était pratiquement morte, à l'exception de quelques producteurs indépendants comme Southern International Films et de coproductions avec des sociétés britanniques ou américaines, dont les plus remarquables furent *The Overlanders* (1946), *Bush Christmas* (1947), *The Sundowners* (1960) et *They're a weird Mob* (1966) - une poignée de films.

Si l'on considère la quarantaine de longs métrages parlants, produits entre 1930 et 1970, on peut se demander ce qu'ils ont à dire sur l'Australie qu'ils décrivent. Selon un critique, les films de cette époque témoignent d'une dichotomie entre la brousse, la campagne, et la ville selon une série d'oppositions telles que :

bien / mal
nature / culture
innocence / expérience
honnêteté / corruption
vie familiale / vie sociale
activité productive / activité commerciale
justice immanente / légalisme
«fair play» / rapports dépourvus d'humanité (11).

Mais les films de cette période évoquent aussi le rapport de l'Australie au reste du monde. Dans une étude sur l'art de Chauvel, William Routt souligne combien les thèmes de la race, du colonialisme et des relations entre l'Australie et la Grande-Bretagne sont présents dans ses neuf films. Par exemple dans son épopée de 1935, *Heritage*, qui est une saga de plusieurs générations en Australie, on trouve «une équation métaphorique de maternité biologique» avec la mère patrie (12). La loyauté à l'Empire était une valeur cinématographique de base, de même que le quota réservé à l'Empire avait constitué la solution politique aux demandes de protection de l'industrie cinématographique australienne naissante.

Un nouveau contexte politique et économique

Cette situation néocoloniale ne pouvait durer. Vers 1970, les conditions étaient réunies pour la renaissance d'un cinéma national. Le climat social et politique avait considérablement évolué depuis la guerre. D'abord, la domination sociale des anglo-celtes s'était atténuée à la suite d'une immigration européenne massive (13). Ensuite, le développement de la télévision qui, initialement, fit beaucoup de tort au cinéma mais développa en fait chez le public une attitude plus consciente à l'égard des média. En même temps, un nationalisme culturel succédait aux liens de plus en plus lâches avec la Grande-Bretagne et de plus en plus forts avec les Etats-Unis. Ces liens de clientélisme, qui aboutissaient finalement à une domination culturelle américaine, furent remis en question par la guerre du Vietnam (14).

Parallèlement à cette évolution, le climat politique changea dans les années 1970. Producteurs, acteurs et techniciens avaient formé des groupes de pression qui faisaient campagne pour obtenir le soutien du gouvernement et la protection d'une industrie cinématographique australienne. En 1968 le gouvernement conservateur de John Gorton créa un *Australian Council*, une Commission pour le développement du Cinéma australien, et une Ecole australienne de cinéma et de télévision. Cette dernière, sous la direction du professeur Jerzy Toeplitz, ancien directeur de l'Ecole nationale du Cinéma en Pologne, accueillit ses premiers étudiants à la fin de 1973.

The Australian Film Development Corporation, aujourd'hui devenue *Australian Film Commission*, a financé nombre de films australiens entièrement ou pour partie. Depuis le début des années 1970, d'autres commissions cinématographiques ont été créées dans chaque état australien. En effet, apparaître comme un cinéophile averti est devenu une nécessité pour tous les hommes politiques australiens, qu'ils soient travaillistes ou conservateurs.

Plus de la moitié des 150 films produits au cours des dix-sept dernières années ont été en partie financés par les commissions ou ont vu leur budget garanti par elles. La Commission du cinéma australien a aussi pour rôle d'assurer la distribution des films à l'étranger et de fournir des crédits pour des films expérimentaux et pour l'écriture de scénarios. Son unité de production, *Film Australia*, a permis à de nombreux jeunes réalisateurs, dont Peter Weir, Gillian Armstrong et Phyl Noyce de faire leurs premières armes.

Cependant, il y avait aussi des inconvénients à s'appuyer sur les fonds publics. Peter Weir, le réalisateur australien qui a peut-être le mieux réussi, a émis l'avis suivant :

« Nous échouerons. Nous ne pouvons pas réussir. C'est le chemin de toutes nos industries nationales ... Nous sommes cloués à terre, nous ne pouvons nous passer des subsides gouvernementaux, et je ne pense pas que nous le pourrions un jour » (15).

Depuis sept ans, il y a eu d'importants changements économiques dans l'industrie cinématographique. A la différence des Etats-Unis, l'Australie ne possède pas de grandes compagnies de production. Les films sont financés et faits individuellement. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'argent provient en partie des différentes commissions gouvernementales du cinéma,

mais aussi et surtout d'investisseurs privés qui bénéficient de privilèges fiscaux. En 1981, le gouvernement conservateur de Malcolm Fraser a institué une généreuse incitation fiscale (une déduction de 150 % pour chaque centaine de dollars investie) afin de stimuler l'investissement privé. Ces avantages fiscaux donnent au cinéma australien un caractère très particulier : les investisseurs individuels, par exemple des dentistes ou de hauts fonctionnaires, forment l'épine dorsale de l'industrie. A la suite de ces déductions fiscales, le nombre de films tournés a augmenté dans des proportions très importantes : on en fit 30 entre 1980 et 1981. Mais la plupart, de médiocre qualité, étaient destinés à la revente sur le marché de la télévision américaine. Certains professionnels sont allés jusqu'à dire que l'industrie gagnerait en qualité si on supprimait ces incitations. D'après le réalisateur d'origine néerlandaise Paul Cox, « si on supprime les déductions fiscales, cela pousserait peut-être les gens à reconsidérer leurs intentions. Peut-être cesserions-nous de faire uniquement des films pour nigauds de 12 à 18 ans » (16).

L'actuel gouvernement travailliste a réduit les déductions fiscales dans son premier budget ; il les a presque entièrement supprimées dans celui de 1986. Le nombre de films produits a commencé par baisser ; puis la dévaluation du dollar australien a attiré les investissements américains dans l'industrie cinématographique australienne.

La nouvelle vague, 1970 - ?

Deux coproductions dirigées par des réalisateurs étrangers ont annoncé la renaissance du cinéma australien. Toutes deux furent présentées au festival de Cannes en 1971 ; il s'agit de *Walkabout* de Nicholas Roeg et de *Wake in Fright* du réalisateur canadien Ted Kotchnef, projetée à l'étranger sous le titre *Outback*. Il est amusant de constater que les deux films décrivent la campagne australienne de deux façons contrastées ; dans le premier, deux enfants blancs, perdus dans le désert, sont sauvés par un jeune aborigène dont la maîtrise de l'environnement naturel, née d'une vie harmonieuse contraste avec l'impuissance des enfants. En revanche *Outback* traite de la tentative avortée d'un instituteur, élevé en ville et nommé dans une école reculée, pour rentrer chez lui retrouver sa fiancée pendant les vacances. Il est « détourné » vers un village et s'enfonce dans les vapeurs de l'alcool avant d'être entraîné dans une écœurante chasse au kangourou ; il est piégé à la fois par l'environnement physique et par les rites sociaux de la communauté. Le film est resté plus longtemps à l'affiche à Paris, où il a tenu cinq mois, qu'à Sydney ; depuis lors il est devenu un film symbole.

Une autre coproduction a été dirigée par le réalisateur britannique Tony Richardson : *Ned Kelly* (1970), où Mick Jagger tient le rôle principal. La réaction d'un critique australien devant ce film vaut la peine d'être retenue pour juger de l'exaspération qui régnait alors contre les artistes étrangers figurant dans une histoire éminemment australienne. Michael Thornill écrivait :

« Richardson n'a rien compris du tout au caractère ni au tempérament australien. Il ne sert à rien d'appliquer une approche paillarde et néo-restauration à une discorde coloniale du 19ème siècle entre l'élément catholique irlandais et l'Establishment anglo-protestant » (17).

En d'autres termes cela revenait à demander des films australiens faits par des Australiens. Ce désir a été comblé pendant les 17 dernières années au cours desquelles près de deux cents films furent produits ; de qualité bien inégale, je ne peux évidemment les traiter ici en détail. Ils vont de la comédie triviale, comme *The Adventures of Barry Mackenzie*, au drame intimiste et esthétique, comme par exemple *The Man of Flowers* de Paul Cox (1984).

Cependant, les films qui ont été le plus appréciés à l'étranger, du moins jusqu'au spectaculaire succès de *Crocodile Dundee* en 1987, sont ceux qui ont été projetés dans le passé ou dans l'avenir. On sait bien que le cinéma australien aime à se réfugier dans l'histoire, par exemple *Picnic at Hanging Rock* (1975) ou dans l'avenir par exemple la série des *Mad Max*. Selon un producteur, «c'est le présent que nous ne savons pas traiter» (18). Nous reviendrons un peu plus loin sur ce point, mais on peut à mon sens dire que le public étranger ne trouve pas grand intérêt à l'histoire présente de l'Australie parce qu'il ne la trouve guère différente de la sienne. Le film est après tout, et à juste titre, un moyen d'évasion. Quel employé parisien vivant dans une société urbaine post-moderne et aliénante a envie d'aller voir un film sur un employé de Sydney vivant dans une autre société urbaine post-moderne et aliénante ?

Qu'est-ce que les films que le public français veut voir, ou plus exactement peut voir, c'est-à-dire ceux qui sont sélectionnés par les réseaux de distribution, nous disent de l'Australie ? Certains des meilleurs explorent le passé australien, et nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui y voient de purs exercices nostalgiques. Il me semble plutôt qu'il s'agit de films traitant du passé au travers du présent, et avant tout, même si cela est parfois involontaire, destinés à éclairer le présent de l'Australie. Passons en revue les cinq façons dont cela a été possible.

D'abord, un certain nombre de films parmi les plus importants offrent ce que l'on peut considérer comme une perspective féministe du passé ; ainsi *My Brilliant Career* (Ma brillante carrière) de Gillian Armstrong (1979), *The Getting of Wisdom* de Bruce Beresford (1977) et *Caddie* de Donald Crombie (1976). Tous trois se fondent sur des romans contemporains de l'époque considérée, (fin du 19ème siècle, début du 20ème siècle, années 1930) ; ce sont des représentations fidèles des images et des conceptions de leurs auteurs. Leur importance vient du fait que, dans les années 1970, une vision de la société australienne par la moitié jusqu'alors opprimée de la société, semblait être un antidote aux traditions masculines, au sexisme latent de l'Australie contemporaine.

Bien d'autres films manifestent la même approche, tel *Journey among Women* de Tom Cowan (1977), ou encore le court métrage de Gillian Armstrong, *The Singer and the Dancer* (1976), histoire pleine de sensibilité, histoire d'une amitié entre deux femmes qui n'appartiennent pas à la même génération ; ce film est malheureusement demeuré presque inconnu ; *Cathy's Child* de Donald Crombie (1979) retrace l'histoire (vraie) de la lutte d'une immigrante pour retrouver son enfant, enlevé par son père et ramené en Grèce. Plus récemment le premier long métrage de Jane Campion, *Two Friends* (1986), propose l'étude subtile de la dissolution d'une amitié entre deux lycéennes pendant l'adolescence. Enfin deux films sortis en 1987

explorent la situation de la femme dans la société : *The Umbrella Woman* de Ken Cameron et *High Tide* qui marque le retour de Gillian Armstrong en Australie.

La seconde perspective qui s'exprime dans le cinéma australien, est celle de ses habitants d'origine, les Aborigènes. Bon nombre de films récents traitent des relations entre races. *The Chant of Jimmy Blacksmith* (La complainte de Jimmy Blacksmith) de Fred Schepsci (1977) reprend un roman de Thomas Keneally, lui-même fondé sur l'histoire vraie de Jimmy Governor qui, en 1900, par réaction contre le racisme dont il est victime, assassine une famille blanche et est pourchassé pendant des mois puis finalement capturé et pendu. Ce film magnifique malgré sa violence, n'a pas connu les faveurs du public, peut-être parce que la confrontation brutale avec le racisme était trop difficile à supporter pour un public australien. *Backroads* de Phyl Noyce (1977), un court métrage dans la veine de *Easy Rider* a également pour personnage central un aborigène, finalement capturé par la police.

Deux autres films qu'on a pu voir en France en 1987 traitent également de la situation des aborigènes en Australie. *The Fringe Dwellers* (Aux frontières de la ville, 1986) de Bruce Beresford, retrace les difficultés d'une famille noire qui voudrait partager un peu du confort et des attitudes de consommation des blancs, mais qui est prise dans un réseau de parents et d'amis de la communauté noire à laquelle elle appartient. Une critique, dans *Le Monde*, en parle comme « d'un mélodrame social, d'un cocktail d'humour, de pittoresque et d'émotion » (19). *Backlash*, film au titre bien approprié de Bill Bennett (1986) va quant à lui, bien au-delà du mélodrame ; il explore les relations entre la vision de la justice qu'ont les aborigènes et celle qu'en ont les Blancs. *Short Changed* de George Ogilvie (1986) utilise le microcosme de l'échec d'un mariage mixte, pour poser les problèmes de race, de classe et de relations sociales dans l'Australie contemporaine.

Cette référence aux Aborigènes comme fondement d'une compréhension réelle de la société est également sensible dans un autre groupe de films australiens parmi lesquels on compte *Walkabout* déjà mentionné (1971). Il y a également le film policier de Peter Weir, *The Last Wave* (La dernière vague, 1977) avec, pour personnage central, un avocat blanc qui, malgré son éducation et sa complexité reste un naïf : seul les Aborigènes connaissent le secret de la catastrophe qui menace Sydney. *Storm Boy* (1976) du réalisateur d'origine française Henri Safran met en scène un jeune aborigène qui se prend d'amitié pour le héros à qui il dévoile certains secrets de la terre. *Mad Dog Morgan* (1976) d'un autre réalisateur né en France, Philippe Mora, est avant tout l'histoire d'un forçat réfugié dans la brousse au 19ème siècle ; il s'inscrit dans la tradition de Ned Kelly, mais ici le héros doit compter sur son ami aborigène pour survivre dans la brousse. *Manganinie* (1982) de John Honey est le premier film venu de Tasmanie ; une fillette blanche de six ans, perdue et abandonnée, y est adoptée par une femme aborigène. *Burke and Wills* (1985) de Graeme Clifford, a eu le privilège d'être le film le plus coûteux jamais réalisé en Australie ; il s'agit d'une saga qui décrit la mort tragique de deux explorateurs dans le désert australien, et le film nous montre au passage la compétence des aborigènes en comparaison de la stupidité des Blancs orgueilleux (20).

Le troisième aspect majeur que l'on peut discerner dans le cinéma contemporain c'est le regard nouveau posé sur les mythes australiens. L'un des plus puissants est celui du « digger », le soldat australien. Trois films de guerre qui ont connu un succès commercial évoquent ce mythe.

Breaker Morant (Héros et salopards, 1980) de Bruce Beresford n'est pas le western spaghetti que suggère son titre français, mais plutôt un film contre la guerre dans la tradition des *Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick. Fondé sur des événements réels, le film se passe pendant la guerre des Boers de 1901 et raconte le procès et l'exécution de trois officiers responsables d'une fusillade contre un soldat ennemi porteur d'un drapeau blanc et contre un missionnaire civil. Dans une allusion voilée au conflit vietnamien, on découvre que les vrais « méchants » sont les officiers britanniques qui ont l'hypocrisie de demander un verdict de culpabilité contre les officiers incriminés tout en sachant qu'ils n'ont fait qu'obéir aux ordres.

On retrouve la même veine de sentiment anti-britannique dans *Gallipoli* (1982). Cette évocation à gros budget du baptême du feu des forces australiennes et néo-zélandaises dans les Dardanelles en 1915 montre, dans sa première partie, la vie civile des deux héros au fin fond de l'Australie et les motivations qui ont poussé les volontaires australiens à l'enrôler. Comme *Breaker Morant*, il rappelle la présentation que faisait Charles Chauvel, en 1940, du patriotisme et de la camaraderie.

Un autre aspect fondamental de la mythologie australienne c'est de nous offrir une quatrième perspective sur la société contemporaine par le biais du personnage du broussard. Le film de Philippe Mora, *Mad Dog Morgan*, est le seul à nous présenter un forçat évadé. En revanche le travailleur de la brousse a fourni matière à de nombreux films. Le premier, et à mon avis le meilleur d'entre eux, est *Sunday too far Away* (Dimanche est si loin, 1975) de Ken Hannan, le premier film australien couronné à Cannes. Cette histoire d'un groupe de tondeurs de moutons se passe dans le Queensland à la fin des années 1950 ; il rend bien, grâce à de beaux extérieurs, à de larges prises de vue, le mythe de la solidarité des travailleurs tout en examinant avec réalisme les trahisons individuelles.

The Irishman (1978) de Donald Crombie, se passe aussi dans le Queensland ; il s'agit ici d'une double étude du passage de l'adolescence à l'âge adulte dans la brousse et du conflit entre les générations. *The Man from Snowy River* (L'homme de la rivière d'argent, 1982) de Georges Miller (à ne pas confondre avec son homonyme, réalisateur de *Mad max*) développe ces mêmes thèmes et les combine au thème de la lutte de l'homme face à son environnement naturel. Partant d'un long poème de Banjo Patterson, l'intrigue, plutôt faible, est compensée par de superbes photographies. C'était, jusqu'à *Crocodile Dundee*, le film le plus populaire qui ait été fait en Australie, et qui ait été vu par le plus grand nombre d'Australiens. A sa façon, *Crocodile Dundee* (1986) de Peter Faiman s'attache aussi à divertir en évoquant le mythe du broussard, cette fois confronté à la complexité de la société new-yorkaise (21). *Crocodile Dundee* est incontestablement le plus grand succès du cinéma australien ; il a rapporté plus d'argent aux Etats-Unis que n'importe quel autre film étranger. On pourrait enfin, dans une perspective élargie, ajouter que les trois *Mad Max* de Georges Miller décrivent, à un

certain niveau du moins, le broussard noble transféré dans le 21ème siècle et enfourchant l'engin à moteur qui lui tient lieu de cheval.

Bien entendu, dans ces films comme dans tous les autres, c'est l'environnement naturel qui est toujours présent. Les vastes étendues, la beauté sauvage du pays et sa désolation sous une lumière australe très particulière ont été exploités par les réalisateurs pour donner à leurs films un caractère propre. C'est tout particulièrement évident dans le film de Peter Weir, *Picnic at Hanging Rock*, dans lequel le véritable responsable de la disparition d'un groupe d'écolières dans l'Australie coloniale est en réalité l'environnement obsédant et trouble.

L'adaptation à cet environnement nous mène au cinquième et dernier aspect implicite du cinéma australien contemporain : il s'agit désormais d'un pays devenu adulte. Ce thème du passage de l'adolescence à l'âge adulte est présent dans bon nombre de films : dans *The Irishman*, dans *The Man from Snowy River*, dans *Picnic at Hanging Rock*, dans *The Singer and the Dancer* et même dans *Gallipoli*. La délicieuse comédie de Nadia Tass, *Malcolm* (1986) montre le développement affectif d'un excentrique, génie du bricolage technologique mais enfermé à jamais dans l'enfance ; il s'associe à ses deux locataires, un peu truands, pour dévaliser des banques grâce à son invention : un système de contrôle à distance.

The Getting of Wisdom, *My Brilliant Career*, *Puberty Blues* (1982) de Bruce Beresford et *Two Friends* de June Campion, ont précisément pour thème principal le rite de sortie de l'adolescence. L'allusion est également claire dans *Starstruck* (1981) de Gillian Armstrong, comédie musicale apparue à *Une étoile est née*.

On retrouve également dans deux autres films importants de ces dix dernières années l'idée de l'adaptation inéluctable à un environnement qui nous dépasse. D'une part *Newsfront* (1978) de Phyl Noyce est un récit particulièrement bien fait. Il s'agit de l'histoire de deux frères travaillant pour des agences d'actualités cinématographiques rivales dans les années 1950 et, en même temps, d'un document d'une grande force sur l'Australie de l'époque de la guerre froide et sur la mort des actualités après l'avènement du cinéma. L'un des frères liquide son affaire et part aux Etats-Unis. L'autre s'entête.

Si le film de Peter Weir, *The Year of Living Dangerously* (l'année de tous les dangers, 1984) ne rend pas justice au roman de Christopher Koch, il constitue toutefois une exploration d'un autre genre de la maturité croissante et de l'adaptation nécessaire à un environnement étranger : dans le cas présent c'est de l'Indonésie de Soekarno qu'il s'agit. Le film se termine malheureusement de façon trop romantique par la fuite du héros et de sa maîtresse anglaise.

Bref, pour reprendre les termes de Jack Clancy (22), beaucoup de films australiens essaient de donner à leur public destinataire une image de la place de l'Australie dans le monde. Même si l'Australie peut apparaître comme un îlot de civilisation occidentale perdu en Asie et dans l'Histoire, une assurance et une maturité nouvelles sont du domaine du possible. Peut-être cette interprétation va-t-elle trop loin ; mais ce message n'exprime-t-il pas

dans une certaine mesure l'expérience même du media qui le porte, celle du cinéma ? L'enfant prometteur qu'était le cinéma australien dans les années 1920 connut une croissance étouffée par sa propre «mère» assistée de son «grand frère» ; en fin de compte le cinéma australien a réussi, après une longue lutte, à s'imposer, à manifester sa vitalité dans une explosion d'activité créatrice.

L'avenir

Même si le cinéma australien a parcouru un long chemin depuis le début des années 1970, il affronte actuellement de nouveaux défis. La presse s'est fait l'écho d'une suggestion : «le cinéma australien ne sait pas où il va» (23). Ces difficultés actuelles s'expliquent par nombre de raisons. D'abord, certains des meilleurs réalisateurs - Peter Weir, Bruce Beresford, Fred Schepisi et Gillian Armstrong - sont partis travailler aux Etats-Unis, d'où l'inquiétude que le cinéma australien pourrait connaître le même sort que le cinéma britannique dans les années 1950. Mais certains indices permettent d'affirmer que ces réalisateurs souhaitent continuer à faire des films dans leur pays natal.

Ensuite, en Australie, le développement fulgurant de la vidéo a fait baisser la fréquentation des salles de cinéma, même si l'on a récemment assisté à une remontée de l'indice d'écoute cinématographique - L'arrivée sur la scène internationale de quelques beaux films néo-zélandais offre une perspective nouvelle au public américain en quête d'un produit en provenance des Antipodes. Si l'on ajoute à cela le renouveau du cinéma britannique, on s'aperçoit que le cinéma australien n'est plus le seul cinéma de langue anglaise non américain sur le marché. Enfin, comme c'est le cas en France, la distinction entre le film et le téléfilm s'est estompée. Réalisateurs et acteurs installent une nouvelle relation entre les deux, un va-et-vient constant d'un media à l'autre. L'introduction d'une nouvelle catégorie de «films de télévision et de mini-feuilletons» dans les récompenses distribuées par l'Institut Australien du Film en 1986, symbolise bien cette évolution.

Le cinéma australien doit désormais relever un défi. Il doit choisir sans ambiguïté ; il doit se prononcer en faveur soit de films «mid-Pacific» (internationaux) soit de films destinés à un public national. Les opinions sont partagées. Selon Bruce Beresford, «lorsque ceux qui font les films essaient de devenir en quelque sorte internationaux, ils perdent l'essence même de ce qui fait leur succès» (24). Mais ce conseil n'a été que partiellement suivi : le tournage de films destinés au marché américain est intéressant pour les investisseurs étrangers étant donné les coûts de production moins élevés en Australie. En outre cela fournit du travail aux acteurs et aux techniciens australiens.

Créer une industrie assez développée pour permettre différents types de travail est peut-être la seule réponse réaliste à ce dilemme. Il semble bien que c'est ce qui est en train de se produire ; mais cela ne signifie pas obligatoirement que l'industrie cinématographique australienne sera en état de récupérer l'audience internationale qu'elle a connue il y a cinq ans environ. A la différence de la plupart des films mentionnés dans ce texte, les

films de ces dernières années se situent résolument dans l'Australie d'aujourd'hui. Ils pourraient bien décevoir un public européen à la recherche de grands espaces. *Bliss* (1985) de Ray Lawrence, *Coca Cola Kid* (1986) de Dudan Makavejev, *The More Things Change* (1986) de Robin Nevin et *High Tide* (1987) de Gillian Armstrong traitent tous des problèmes de la société urbaine. Les films de Jane Campion constituent par contre une étude austère et détaillée qu'un critique français a comparée aux premières œuvres d'Abel Gance (25). Pour leur part, les films très personnels de Paul Cox (*Lonely Hearts* 1982, *Man of Flowers* 1984, *My First Wife* 1985 et *Cactus* 1986) combinent selon Isabelle Huppert (qui y tient le rôle principal) une manière européenne de traiter des relations entre les individus et une approche australienne du paysage et de la lumière (26). Par ailleurs, le film documentaire réaliste a connu un renouveau dont *Strikebound* (1985) de Richard Lowenstein offre un bon exemple. Les documentaires de longue durée restent le point fort de *Film Australia*, en partie financée par le gouvernement.

Je conclurai en disant que c'est sans doute la diversité d'approches et de styles, le travail persévérant de réalisateurs chevronnés, et l'émergence de nouveaux talents qui pourront assurer l'avenir du cinéma australien. Ce qui signifie probablement qu'on ne verra pas apparaître de cinéma australien « définitif » ni se créer une « école » nationale homogène.

C'est peut-être là que se trouve la réponse à la question posée au début de cet article. Il ne viendrait à l'esprit de personne de demander à Ingmar Bergmann si ses films sont « suédois » ou à Truffaut ce qu'il a à dire sur la France contemporaine. Pourtant, à travers leurs films, nous acquérons une certaine connaissance de la Suède ou nous apprenons bien des choses sur la trame de la société française actuelle. Je voudrais donc dire, même si cela est en contradiction apparente avec l'analyse qui précède, que les critiques, et particulièrement les critiques australiens, feraient bien de cesser d'analyser les films australiens comme s'ils devaient nous dire quelque chose sur la réalité géographique, pour les juger enfin selon leurs mérites, et laisser réalisateurs, acteurs et techniciens mener à bien un travail sans contraintes excessives. Les films qui en résulteront n'en seront pas moins nationaux ; ils nous en apprendront peut-être même davantage sur l'île-continent, « down-under ».

David CAMROUX
Université de Paris VIII

NOTES

- (1) Une autre forme de rédemption fut celle des soldats engagés dans la Première guerre. Cf. David Camroux, « Australian Nationalism and World War I : from Bushman to Digger », *Caliban* 14, 1977, pp. 185-200.
- (2) John Baxter, *The Australian Cinema*, Sydney, Angus & Robertson, 1970, p. 35, traduction originale.
- (3) Graham Shirley & Brian Adams, *Australian Cinema: the First Eighty Years*, Sydney, Angus & Robertson / Currency Press, 1983, p. 77.

D. CAMROUX
CINEMA ET SOCIETE EN AUSTRALIE

- (4) Cf. Ross Thorne, *Picture Palace Architecture in Australia*, Melbourne, Sun Books, 1976.
- (5) Pour une analyse des activités de cette commission voir : Diane Collins, «The Movie Octopus», in Peter Spearitt & David Walker (eds), *Australian Popular Culture*, Sydney, Allen & Unwin, 1979, pp. 102-120.
- (6) Baxter, *op. cit.*, p. 44. Traduction originale.
- (7) John Tulloch, *Australian Cinema: Industry, Narrative and Meaning*, Sydney, Allen & Unwin, 1982, 1ère partie.
- (8) Gayne Dexter, cité dans Shirley & Adams, *op. cit.*, p. 97. Ma traduction.
- (9) Le roman de Marcus Clarke vient d'être traduit en français par Jean-Paul Delamotte sous le titre *La justice des hommes*, Paris, éditions de la Renaissance, 1987.
- (10) Cité dans Tulloch, *op. cit.*, p. 28.
- (11) *Ibid.*, p. 166.
- (12) Cité dans J.D. Clancy, «The Orphan and the Missing Parent: Patterns in French and Australian Cinema», *Commonwealth* 6 (2) printemps 1984, p. 115.
- (13) Parmi les nombreux ouvrages sur l'immigration on peut consulter Janis Wilton & Richard Bosworth, *Old Worlds and New Australia*, Melbourne, Penguin, 1984.
- (14) Nous avons évoquer cette polémique dans notre article : «L'américanisation de l'Australie : quelques réflexions», *Encrages* (10), hiver 1982-3, pp. 63-66.
- (15) Cité dans David Stratton, *The Last New Wave: The Australian Film Revival*, Sydney, Angus & Robertson, 1980, p. 293. Traduction originale.
- (16) Cité dans *The Economist*, 2 août 1986.
- (17) Cité dans Shirley & Adams, *op. cit.*, p. 230.
- (18) Cité dans *The Economist*, 2 août 1986.
- (19) *Le Monde*, 20 mai 1986.
- (20) L'image de l'Aborigène dans le cinéma australien est le sujet d'une étude de Maurie Scott, «Black Consciousness on Stage and Screen» *Working Papers in Australian Studies* n° 10, Australian Studies Centre, University of London, juin 1986.
- (21) Deux universitaires ont récemment émis des doutes sur le caractère proprement «australien» de ce film : Ruth Abbey & Jo Crawford, «Crocodile Dundee or Davy Crockett?» *Meanjin* 46 (2) juin 1987, pp. 145-152.
- (22) Clancy, *loc. cit.*
- (23) Par exemple Sandra Hall, «Film-makers Take the Short Route to New Directions» *The Bulletin*, 17 juin 1986.
- (24) Cité dans *Time*, 28 septembre 1983. Traduction originale.
- (25) *Libération*, 24 mai 1986.
- (26) *The National Times*, 15-21 novembre, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

- BAXTER, John, *The Australian Cinema*, Sydney, Angus & Robertson, 1970.
- BERTRAND, Ina & COLLINS, Diane, *Government and Film in Australia*, Sydney, Currency Press, 1984.
- BRAND, Simon, *The Australian Film Book: 1930 - Today*, Sydney, Dreamweaver Books, 1985.

COUP DE THEATRE n° 7
AUSTRALIE : CINEMA / THEATRE

- CLANCY, Jack, «Film» in: DAVIES, A.F., ENCEL, S. & BERRY, M.J. (eds) *Australian Society: A Sociological Introduction* (3ème édn), Melbourne, Longman Cheshire, 1977, pp. 440-448.
- CLANCY, Jack, «Film»: The Renaissance of the Seventies» in: CARROLL, John (ed.), *Intruders in the Bush: The Australian Quest for Identity*, Melbourne, Oxford University Press, 1982, pp. 168-179.
- CARROLL, John, «The Orphan and the Missing Parent: Patterns in French and Australian Cinema», *Commonwealth* 6 (2), printemps 1984, pp. 113-119.
- COLLINS, Diane, «The Movie Octopus», in: SPEARITT, Peter & WALKER, David (eds), *Australian Popular Culture*, Sydney, Allen & Unwin, 1979, pp. 102-120.
- HALLIWELL, William, *The Filmgoer's Guide to Australian Films*, Sydney, Angus & Robertson, 1985.
- HAMILTON, Peter & MATHEWS, Sue, *American Dreams / Australian Films*, Sydney, Currency Press, 1986.
- LAWSON, Sylvia, «Towards Decolonization: Film History in Australia», in: DERMODY, Susan, DOCKER, John & MODJESKA, Drusilla (eds), *Nellie Melba, Ginger Meggs and Friends: Essays in Australian Cultural History*, Melbourne, Kibble Books, 1982, pp. 19-32.
- LONG, Joan & Martin (eds), *The Pictures that Moved: A Picture History of the Australian Cinema 1896-1929*, Melbourne, Hutchinson, 1982.
- McFARLANE, Brian, *Words and Images: Australian Novels into Film*, Melbourne, Heinemann, 1983.
- MORAN, Albert & O'REGAN, Tom (eds), *An Australian Film Reader*, Sydney, Currency Press, 1986.
- MURRAY, Scott & BEILBY, Peter (eds), *The New Australian Cinema*, Melbourne, Thomas Nelson, 1980.
- PIKE, Andrew & COOPER, Ross, *Australian Film, 1900-1977: A Guide to Feature Film Production*, Melbourne, Oxford University Press, 1980.
- PITOU, Jean-Pierre & SCHALL, Francis, «Le cinéma australien», *La revue du cinéma* n° 385, juillet-août 1983 et n° 386, septembre 1983.
- ROHDIE, Sam, «The Film Industry», in WHEELWRIGHT, Ted & BUCKLEY, Ken (eds), *Communications and the Media in Australia*, Sydney, Allen & Unwin, 1987, pp. 138-155.
- SHIRLEY, Graham & ADAMS, Brian, *Australian Cinema: The First Eighty Years*, Sydney, Angus & Robertson / Currency Press, 1983.
- STRATTON, David, *The Last New Wave: The Australian Film Revival*, Sydney, Angus & Robertson, 1980.
- THOMPSON, Leslie, «Naissance et renaissance du cinéma australien», in ORDONNAUD, Georges & SERIEY, Alain (sous la direction de), *Australie 88, Bicentenaire ou Naissance ?*, Paris, éditions France-Empire, sous presse.
- TULLOCH, John, *Legends on the Screen*, Sydney, Currency Press, 1981.
- TULLOCH, John, *Australian Cinema: Industry, Narrative and Meaning*, Sydney, Allen & Unwin, 1982.
- WRIGHT, Andrée, *Brilliant Careers: Women in Australian Cinema*, Melbourne, Pan Books, 1986.