



LA VILLE

À TRAVERS LE CINÉMA D'AFRIQUE NOIRE

C.N.S.T.O.M.

Fonds Documentaire

par Jacques Binet

N° : 27/2114

Cote : B

Date : 28 DEC. 1982

Instrument de culture populaire, outil de loisirs, le cinéma est aussi l'expression d'un auteur, ou plus exactement d'un groupe. Le réalisateur, en effet, travaille au milieu d'une équipe; d'ailleurs, il porte et exprime les idées du milieu qui l'entoure. Même documentaires, les films ne sont pas le reflet exact de la réalité qu'ils présentent: telle image a été choisie et telle autre rejetée. Choix et rejet sont effectués selon le goût, le but, l'idéologie consciente ou inconsciente de l'auteur. Une analyse du contenu des films est donc possible. Certes, en Afrique, la production de chaque individu est faible, limitant par là même l'intérêt de l'entreprise. Mais l'ensemble des films réalisés ne peut-il pas être considéré globalement? Bien des traits culturels ou sociaux sont communs aux cinéastes, du Sénégal au Congo. Ces caractéristiques se retrouvent dans toutes la *classe intellectuelle*. Esquisser une analyse globale de la cinémathèque permet une analyse en profondeur des idées de l'intelligentzia noire.

En 1972 et 1976, des études sur la perception de la ville avaient été entreprises à Bangui, puis à Abidjan. Les enfants des écoles s'étaient vu demander de décrire leur ville. Les résultats de ces travaux ont été publiés dans le Bulletin du S.M.U.H. de janvier 1972 et dans celui de l'AUDECAM *Recherche, Pédagogie et Culture* de janvier 1976. Les divergences d'opinions entre adultes et enfants n'ont rien de surprenant: des lecteurs essaieront peut-être de les vérifier.

Chacun sait qu'en Afrique les villes ont grossi d'une façon démesurée. Dakar ou Abidjan ont quintuplé en quinze ans. Comme l'industrie, le commerce ou les services ne se sont pas développés à la même cadence, la ville attire des hommes qui ne peuvent trouver de travail, tandis que les campagnes se dépeuplent. Le réseau des agglomérations secondaires s'étiole, et une métropole hypertrophiée demeure face à une brousse qui

B 2114

in: Spiritus, t. XXIII, n° 86, janv. 1982
"Le défilé de la ville"

risque de se replier sur elle-même. Les cinéastes sont gens des villes, mais le problème ne pouvait leur échapper. Un certain nombre de films abordent la question en dénonçant, selon les recettes classiques, l'exode rural, en exaltant la vie champêtre et traditionnelle, en prêchant le retour à la terre. Ce thème, cependant, n'est pas très fréquent ; il ne marque qu'une dizaine de bandes sur un total de plus de 200.

Si des économistes chagrins dénoncent le mirage de la ville qui attire mais ne fournit pas d'emplois, des polémistes font remarquer que le taux global d'urbanisation n'est pas aussi élevé qu'aux USA ou en Europe, négligeant les difficultés de tous ordres qui s'opposent à une mécanisation rurale, et les difficultés de l'industrialisation en ville. La concentration urbaine de masses sous-employées est-elle favorable à la naissance d'industries, ou bien les usines, en s'établissant, attirent-elles des travailleurs des campagnes voisines ? L'exemple du XIX^e siècle en Angleterre ou en France ne fournit pas de réponse certaine. Quel doit être le préalable : urbanisation ou industrie ? Nul ne le sait avec certitude. Mais l'opinion, surtout parmi les jeunes et les citadins, est favorable à la ville. Face à vingt-sept passages filmiques représentant la ville sous un jour pessimiste, quarante-cinq célèbrent ses avantages. Il est fréquent d'ailleurs qu'une même bande présente les deux aspects contradictoires. Aussi, plutôt que de montrer des aspects positifs et négatifs, je me propose de regrouper les images de la ville qui sont fournies au spectateur sous quatre rubriques : richesse, beauté, modernisme et liberté.

le sens de l'espace

Avant d'aller plus avant, il est indispensable d'examiner si les films africains sont soucieux de l'espace et comment ils l'expriment. En général, ils utilisent peu le paysage, et les plans généraux y sont très rares. Les cinéastes y renoncent-ils pour des raisons techniques (objectifs utilisés), par manque d'intérêt pour la nature, par souci de concentrer l'attention sur les acteurs ? On peut imaginer les explications les plus diverses. L'absence de paysages ruraux est frappante. Pour les paysages urbains, il en va différemment. Les ensembles (vues aériennes ou cavalières, silhouettes de ville se découpant sur le ciel) sont fort rares. Mais des scènes de rues permettent de satisfaire le besoin d'espace. La perception de l'ensemble est mal assurée : le spectateur étranger voit seulement des lieux juxtaposés. Certains scénarios sont construits autour d'un itinéraire au cours duquel le héros franchit des épreuves. Ces *films-promenades*

donnent de la ville une description particulièrement intéressante. Ailleurs, le spectateur se trouve devant un espace fragmenté : des événements se passent dans deux endroits ; l'espace reste souvent imaginaire : le spectateur n'accompagne pas les personnages dans leurs déplacements, les scènes se passent dans un intérieur. La bipolarité est le seul élément d'espace, mais sur le plan de l'urbanisme, elle se traduit comme le passage d'un quartier riche à un quartier pauvre.

Parfois, enfin, l'espace se traduit par des symboles : rues, autos, pieds qui marchent ou bordures de trottoirs signifieront les déplacements. Les buildings symbolisent le centre de la ville avec son activité tertiaire, les villas et leurs beaux jardins le luxe bourgeois.

Le caractère fragmentaire, rompu, de l'espace représenté paraît significatif. Cet écartèlement illustre peut-être la difficulté de vivre à cheval entre deux cultures, entre l'Occident moderne et l'Afrique traditionnelle.

1/ Le thème de la richesse urbaine

Qui connaît l'habitat traditionnel et le niveau de vie des paysans ne peut manquer d'être frappé de l'atmosphère de confort qui se dégage des films. Presque toujours, les histoires qui nous sont contées se déroulent dans des villas *en dur*, ambition de tout Africain, qu'une fraction assez faible de la population peut satisfaire. A voir les choses de près, elles ne sont pas si luxueuses, ces maisons : selon les normes européennes, ce sont des pavillons banlieusards plutôt que des châteaux. L'ameublement est très conventionnel : table basse, fauteuils, buffet bas... Pas de bibelots de prix, de décoration rare, de tableaux, de tentures ou de tapis précieux. Au mur ou sur les meubles, des sculptures : la sempiternelle procession d'éléphants taillée dans une défense, ou le buste en ébène. L'art traditionnel est moins souvent représenté que *l'art d'aérodrome* ; pourtant, des masques ou des statuettes décorent les intérieurs des protagonistes des films.

Le genre de vie est peut-être plus dispendieux que le cadre. Les réceptions sont fréquentes, les boissons les plus coûteuses y sont versées sans compter. Les héros fréquentent les boîtes de nuit comme si l'on ne pouvait rencontrer des amis autrement que dans ce cadre artificiel (et fort coûteux). L'habillement pourrait être simplifié. Les voitures sont le signe le plus évident de la richesse. Postes de radio mis à part, les appareillages audio-visuels ne semblent pas faire partie de cette richesse mythologique

(grâces soient rendues au ciel, car les gadgets de la haute fidélité pourraient engendrer des dépenses sans fin).

Tout compte fait, la ville du cinéma fait miroiter une certaine richesse mais sans être vraiment marquée par le matérialisme. Il est rare que les personnages soient présentés en faisant du *lèche-vitrines*, ce qui donnerait pourtant de bien belles images. L'idôlatrie des objets et des besoins n'est donc pas exaltée.

Des films sont construits autour du paysan qui vient en ville pour faire fortune et qui échoue. Ce thème se retrouve, central ou discret, depuis les mendiants de *Xala*, le cirreur de *Samba Tali* ou les durs de *Bracelet de bronze* jusqu'au migrant d'occasion de *Lettre paysanne* ou de *Njangaan*.

Si beaucoup de films décrivent une ville bourgeoise de quartiers riches, certains abordent la pauvreté : le *Borom Saret* occupe avec sa famille une cour close de matériaux récupérés et une baraque. De telles maisons de planches à toitures de tuiles sont nombreuses à Dakar. Celles de *Diankhabi*, de *La neige n'était plus* ou du *Mandat* restent humaines. C'est la passion méditerranéenne pour l'habitation *en dur* qui a dévalorisé la maison de bois, caractéristique de l'Europe du Nord, des U.S.A. ou du Canada. Les véritables bidonvilles sont rarement photographiés. Non pas, me semble-t-il, par refus des opérateurs d'accepter une réalité, mais parce qu'il n'est pas facile de filmer, faute de recul. Les plans de bidonvilles dakarois de *Badou boy* sont pris avec le recul de ruelles ou d'égouts à ciel ouvert. Ailleurs, c'est la marée de toits de tôles (rouillées) vue d'en haut, ou l'entassement des émigrés sans travail dans une cour minuscule. Quant aux intérieurs qui permettraient aux spectateurs de voir vraiment le dénuement, les conditions d'hygiène ou d'ordre qui président à la vie des héros, jamais l'opérateur ne les saisit, faute de place : il faudrait démonter une paroi. L'auteur de *Muna moto* l'a fait, mais il est peut-être le seul.

L'espace est donc une donnée essentielle dans l'habitat. Dans les films comme dans la réalité, presque tout se passe dans la cour. L'exiguïté de celle-ci est probablement aussi désagréable que la faible surface de l'habitation proprement dite. Les jardinets aux gazons bien tondu des villas de prestige prennent une autre signification : ils ne sont peut-être pas un espace neutre garantissant, comme dans nos banlieues d'Europe, l'isolement du domicile et assurant, comme dans les châteaux du Grand Siècle, le prestige par l'éloignement. Ils témoignent d'une présence de la nature :

la cour traditionnelle comporte souvent un arbre, comme la place du village abrite sous un gros fromager le banc des palabres. Ici, on peut rappeler les opinions exprimées par les enfants de Bangui : les arbres leur paraissent des éléments de la ville de toute première importance. Le jardin est aussi un espace où l'on peut vivre dehors, selon les usages traditionnels, et recevoir selon les rites modernes (buffet, méchoui).

Pour l'Occidental d'aujourd'hui, dressé à redouter les microbes, s'asseoir ou se coucher sur le sol paraîtrait difficilement supportable. Nos ancêtres paysans qui vivaient sur la terre battue étaient moins dégoûtés. En ville, il est vrai, la saleté des éléments s'efface devant la saleté organique née de toutes sortes de pourritures. La fréquence des affections telluriques (tétanos, parasitoses, amibiases, bilharzioses) montre que le danger n'est pas imaginaire. Les films ne mettent guère l'accent sur cet aspect des précautions sanitaires.

Dans les paysages urbains, les caniveaux, qui sont parfois des égouts non fermés, apportent une note nauséabonde : odeur de vase du quartier résidentiel de Petit Bassam à Abidjan, canal de la Gueule-tapée à Dakar née de la disproportion entre saisons sèches et humides : des films montrent cet urbanisme aberrant sans s'en inquiéter outre mesure et sans faire jouer la répulsion chez le spectateur.

Même s'il ne dissimule pas les conditions plus que médiocres de certains habitats, le cinéma proclame la richesse de la ville. Et à juste titre, puisque le moindre titulaire d'un emploi salarié gagne davantage en monnaie que les cultivateurs traditionnels. Son alimentation est certainement moins bien équilibrée, son logis moins agréable, mais il dispose d'argent. La richesse de la ville n'est pas un vain mot, même pour ces immigrants du Niger qui viennent travailler deux ou trois mois à Abidjan comme portefaix et qui, pour épargner au maximum, renoncent à dormir sous un toit.

En face de cette richesse, quasi abstraite, il faut souligner encore combien le regard des cinéastes paraît vide de matérialisme : peu de vitrines racoleuses, pas d'éventaires de fruits ou de légumes gorgés de couleurs, pas de soieries chatoyantes comme on en voit pourtant dans les boutiques ou sur les marchés : seule la caméra de *Contrast City* s'est attardée à ce tableau. Les enfants de Bangui, pour leur part, avaient cité les boutiques parmi les éléments les plus importants de la ville. Ceux d'Abidjan parlent beaucoup aussi des boutiques qui jalonnent leurs trajets, et des flâneries que leur fournissent Monoprix, Printania ou les galeries de « l'Ivoire ».

2/ La beauté de la ville

Les écoliers d'Abidjan, en vieux citadins blasés, ne citent guère l'électricité parmi les agréments de leur ville, au contraire de ceux de Bangui. Parmi les films, seuls le *Cri du muezzin*, la *Dune de la solitude* et *La noire de...* présentent en plan général une ville éclairée vue de loin. Mais ils sont les seuls à s'arrêter sur les « lumières de la ville ». Cela confirme la rareté déjà signalée d'un regard global posé sur le monde. Deux ou trois films seulement ont cherché à donner l'image de la silhouette d'ensemble des édifices se découpant sur le ciel. Les perspectives lointaines de l'urbanisme sont également effacées. La continuité d'axes triomphaux, du genre Rue de Rivoli, Champs Elysées, Grande Armée et La Défense, n'apparaît pas à l'œil du modeste piéton, même si elle est bien visible d'avion ou d'une voiture rapide. Les grands alignements de Dakar, de la grande Mosquée à Liberté III, n'apparaissent pas dans le *Badou boy* dont l'errance croise pourtant cet itinéraire. A Abidjan, des photographes ont brossé un décor pour leurs portraits avec le pont, les courbes de raccordement et l'obélisque. Ce beau morceau d'urbanisme n'a pas inspiré les cinéastes. Un seul film : *Abusuan* l'utilise, mais dans une atmosphère tout à fait différente ; le dessin complexe du trèfle des autoroutes pourrait suggérer une volonté prométhéenne d'organiser la nature. Le pont avec son intense circulation automobile en surface, et ses voies ferrées sous le tablier, suggère la puissance de l'humanité capable de réunir en un faisceau toutes les relations qu'elle tisse entre les êtres et les choses. L'auteur a pris ce site comme décor de rencontre entre un paysan naïf et des loubards qui vont le dépouiller puis le rosser. Le paysage a été perçu comme grandiose à tel point qu'il en est devenu inhumain. Importante leçon pour la beauté abstraite et écrasante de l'urbanisme.

Les rues, les réseaux de voirie sont aperçus plutôt qu'ils ne sont utilisés : les vues lointaines, les connexions sont rares. Le spectateur a l'impression d'être promené d'un point à un autre, de vivre dans des espaces multiples, plutôt que de se mouvoir dans un milieu cohérent. Les enfants de Bangui laissaient deviner une vision différente : ils décrivent leur ville à partir de lignes, d'itinéraires. Ils se réfèrent rarement au cadre naturel, collines ou lagunes. Leur appréhension est née de percées linéaires, d'itinéraires et promenades.

Tout se passe comme si une certaine myopie était acceptée, comme si l'on choisissait de s'en tenir à la ville en rejetant la nature. Ce choix se retrouve en milieu rural entre le village, espace humanisé, et la brousse sauvage.

La beauté des architectures est ressentie et les cinéastes essaient de la faire partager au public : contre-plongées magnifiant les buildings de Dakar, *Touki-Bouki* ; ou la Chambre de Commerce et son escalier, *Xala* ; plan de demi-ensemble d'une banque aux parois de glace, *Sous le signe*, ou du porche de l'Assemblée Nationale du Sénégal, *Badou Boy* ; contre-plongées, panoramique et travelling de la mairie et des immeubles du Plateau dans la séquence de la découverte d'Abidjan par les broussards d'*Abussuan*.

Déjà les enfants, à Bangui plus encore qu'à Abidjan, avaient souligné l'intérêt que présentait pour eux l'architecture « monumentale » des édifices de prestige, des bâtiments vus isolément. Même s'ils ne doivent jamais y pénétrer, ils citent les hôtels luxueux dont leur ville s'enorgueillit. Les évocations architecturales du cinéma vont dans le même sens. On croit parfois que les cinéastes mettent l'accent sur la ville « résidentielle », parce qu'étant liés aux classes dirigeantes ils sont loin du peuple et de ses bidonvilles. D'autres sentiments ont pu mener au même résultat : fiers de leur patrie, ils s'efforcent de n'en montrer que les aspects flatteurs.

Dans *Sonate en bien majeur*, F. Bebey montre son admiration et celle de son héros pour des architectures et des sculptures de type baroque. Son balayeur noir contemple avec passion le Paris de l'Exposition de 1900 sur les rives de la Seine. Les bronzes du Quadrigue du Soleil d'une si belle envolée, les dorures du Pont Alexandre III, évoquent dans son esprit la puissance surnaturelle qui impose et sanctionne la morale : c'est en songeant à ces statues et à des dessins de masques nègres que sa conscience le forcera à déposer le portefeuille qu'il a trouvé au commissariat de police.

Le film *Delou Thyossane* évoque les œuvres d'art traditionnel conservées dans le musée de Dakar. Une sculpture dressée sur une place de Lomé voit l'arrivée d'un immigrant malchanceux. Avec une malice consciente ou inconsciente, l'auteur place son néo-citadin sur le piédestal du monument, cerné par le flot de voitures. Dérisoire monument à la libération pour ce garçon libéré de la tutelle de sa famille, certes, qui va être asservi aux contraintes du monde économique et perdre toute illusion sur sa fiancée. A l'ombre d'une effigie grandiose de la liberté, notre bonhomme avale son *atiéké*, la nourriture de voyage la plus élémentaire qui soit.

La beauté urbaine est appréhendée dans ses aspects nobles. Ses aspects pittoresques ou incongrus sont mis à l'écart. Et les scènes débordantes

d'humanité dont sont témoins les marchés et autres lieux populaires n'ont guère été utilisées que par Sembéné ou D. Diop Membety. La beauté de la nature n'est guère mise en vedette, malgré quelques jardins publics ou privés (la palmeraie de rêve de *Amanie* où les amoureux se déplacent au ralenti). Des forces surnaturelles rôdent aux abords immédiats de la ville : fille des eaux de *Sur la dune*, génies des arbres de *Saïtane*, juge mystérieux qui enregistre les méfaits du *Marabout cognac* de *Pour ceux qui savent*. La nature domestiquée des zoos est témoin des approches d'une entremetteuse : *Saïtane*, et des mariages condamnés à l'échec : *Wamba entre l'eau et le feu*.

La vie urbaine a aussi ses laideurs : falaises minables de *Baks*, canaux bourbeux de *Badou boy*; le *Cri du muezzin* montre le cadavre d'un enfant caché dans un massif de fleurs.

Beauté et laideur sont donc présentes dans la ville du cinéma.

3/ Participer à la vie du monde

Déjà en 1954, des immigrés bamilékés de Douala disaient qu'ils étaient venus pour connaître le monde et prendre part à ce qui s'y faisait. La ville est une porte ouverte sur l'univers ; et des peuples repliés sur eux-mêmes depuis des siècles ne peuvent manquer de se trouver grisés par ces vents du large. Adoptée dans les génériques d'un certain nombre de films, l'image de l'avion qui décolle n'est pas seulement une émouvante évocation de la puissance de l'homme. C'est aussi le lien avec les autres continents, avec le monde entier dans sa diversité.

Cette importance accordée au monde extérieur avait déjà été suggérée par les enfants. Tous citent les aérodromes, bien sûr, mais aussi les hôtels internationaux, car le regard des voyageurs qui leur confirmeront que leur ville est belle, est indispensable à leur sécurité intellectuelle : comme s'ils vivaient par et pour le regard d'autrui.

Pourtant, dans leurs scénarios, les cinéastes emploient bien rarement le personnage de l'étranger. Cette absence même devrait donner à penser. Soucieux d'être concrets, à juste raison, les cinéastes ne font pas allusion aux courants de pensée politique, philosophique ou économique qui se développent en ville. Seul, *Résidence surveillée* de P.S. Vieyra évoque un livre contenant des doctrines. Les autres auteurs procèdent par allusions.

Etre au courant de l'évolution du monde, participer à la vie de l'univers, c'est surtout voir les chefs d'Etats, se réconforter dans des lendemains meilleurs organisés par ces personnages providentiels. Le public enfantin y est très sensible, surtout à Abidjan où le président est cité plus souvent qu'à Bangui (du temps de Bokassa). Au cinéma, la référence paternaliste au chef disparaît mais les pouvoirs publics sont là, sous des signes abstraits (drapeaux, édifices prestigieux des administrations), ou concrètement (police, fonctionnaires).

La ville est le lieu où l'on rencontre les autres cultures. Mais, par voie de conséquence, c'est aussi le lieu où l'on risque de perdre sa culture propre. En effet, les cultures africaines sont presque toutes rurales, agraires. A part les pays du Bénin et de la vallée du Niger, avec Ifé ou Ibadan, Djenné ou Tombouctou, les villes sont de création coloniale. Nées de l'agriculture ou de l'élevage, de la chasse ou de la pêche, les traditions s'adaptent mal à un monde de commerce, de techniques, d'organisation à une vaste échelle. Les langues n'y disposent pas de vocabulaire simple et précis, les structures sociales y sont trop lourdes avec une famille très étendue. Les cultes, souvent liés à un terroir déterminé, laissent l'émigré démuné et contraint de se rallier à une religion universelle. Deux films posent explicitement ces problèmes : *Identité* et *Les tams tams se sont tus*. Tous deux gabonais : ce n'est pas un hasard.

La ville, témoin du monde, est d'abord le creuset des Etats. Contrairement à ce que l'on croit souvent, le public africain est très intéressé par ces structures modernes. Certes, les frontières sont artificielles, et dans la plupart des cas, la notion même d'Etat n'existait pas avant la colonisation. Mais les nations ont pris corps et sont devenues des réalités. La fusion des ethnies est en cours. Aucun film ne pose le problème du tribalisme : est-il totalement dépassé ? Les enfants des écoles déjà, ne font aucune mention des diversités d'origine des citoyens. Le cinéma, par contre, pose le problème des castes. L'interdiction de mariage avec des forgerons ou des griots est le ressort de l'action du *Sang des parias* et de *Wamba entre l'eau et le feu*.

Cependant, même dans les Etats ayant choisi une voie marxiste-léniniste et soucieux d'éduquer les masses, les films ne reflètent guère les objectifs déclarés du parti : le *Nouveau venu* du Béninois De Médeiros, montre un chef intègre et dynamique menacé dans sa vie par les machinations magiques d'un subordonné ambitieux et prévaricateur. Le bon gagnera certes, mais en mettant en action une technique de magie tout comme le faisait

son adversaire. Et il se réconciliera avec celui-ci sans l'écraser. Pourra-t-il vaincre la gabegie sans se montrer rigoureux? La *Rançon d'une alliance* du Congolais Kamba dénonce bien, dans les cartons de ses premières versions, *les pratiques anciennes qui doivent être extirpées*. Mais on y fait allusion à des usages bien dépassés: sacrifice d'esclaves, pendaison d'adultères, guerres tribales ou vendetta de clans.

Un film malien, *Bara*, aborde des problèmes actuels en montrant la vie d'une usine, les malversations d'un P.D.G., l'assassinat d'un ingénieur honnête et le mouvement de masse des ouvriers qui aboutit à l'arrestation des criminels. L'aspect moderniste de la ville est donc évoqué à travers les relations intertribales. Mais il ne se trouve vraiment traité que sous l'aspect des pouvoirs publics, de l'Etat et de ses dirigeants.

Il faudrait signaler combien les problèmes du travail ou du chômage sont négligés. Nous voyons des contremaîtres pointant des dockers, des chantiers de construction, mais aucun ouvrier exerçant un métier qualifié: il y aurait pourtant des gestes photogéniques, des rythmes intéressants. Dans *Bara* qui se passe dans une usine de textiles, au lieu de beaux métiers à tisser, le réalisateur ne nous montre qu'une meule dont un vieil ouvrier, symbole de conscience professionnelle, tire des gerbes d'étincelles en aiguisant quelque outil. Cela n'a rien d'étonnant, et dans l'ensemble du cinéma mondial, les images de travail sont rares. On comprend bien que les cinéastes ne puissent pas faire réaliser au public l'utilité des gestes techniques: il faudrait consacrer trop de temps à ce qui est hors de l'histoire. Ils préfèrent montrer symboliquement le travail plutôt que d'avoir à le décrire.

Pour les travaux bureaucratiques, l'évocation est particulièrement sommaire. Téléphone et machine à écrire suffisent à créer un service ministériel: rien ne suggère les soucis financiers ou juridiques, les relations avec le public ou les autres départements ministériels. Cette imagerie sommaire montre bien que la ville, capitale et nœud de relations politiques et économiques, reste hors des préoccupations des cinéastes.

4/ *La ville refuge et ses dangers*

Dans *Niaye*, le moralisme hypocrite des villageois contraint une fille, victime de la salacité de son père, à s'enfuir avec l'enfant, innocent fruit de ces amours incestueuses. *Mokho Dakan* conte le départ d'une fille-mère

chassée par son père. Le héros de *Muna moto* a quitté son village quand son amante a été prise par son oncle. A la fin du *Wazzou polygame*, la plupart des protagonistes s'enfuient en ville pour échapper aux haines nées de la promiscuité villageoise. La ville, en assurant l'incognito, garantit la liberté. Mais en même temps, en isolant l'individu du groupe de parents auprès desquels il trouve habituellement sa sécurité, elle le rend plus vulnérable.

Les cinéastes montrent souvent les dangers qui menacent les citadins. Violence, drogue, rejet de la morale traditionnelle, corrompent la jeunesse. *Abussuan*, *Baks*, *Identité*, *Bracelet de bronze* ou *Diankha-bi* évoquent ces groupes de jeunes gens parmi lesquels une surenchère de violence naît du désir d'être reconnu, du besoin de s'assurer une place dans la société. D'autres films montrent les conséquences du relâchement des mœurs sexuelles et de l'élargissement des relations : *Amanie*, *Mouna*, *Passante*, *Sonate en bien majeur*, *Cri du muezzin*. Sauf *Hold up à Kossou*, né du désir explicite de moraliser le public, la criminalité « professionnelle » n'a pas donné naissance à des genres cinématographiques particuliers, comme le « thriller » américain ou le policier européen. Le banditisme est pourtant évoqué (*Mouna*, *Muezzin*).

Les films content le risque de ruine morale, consécutif à la perte de la culture traditionnelle. Mais ils décrivent aussi les dangers surnaturels qui menacent le citadin, tout comme ils menaçaient le rural. Des villageois fuient leur campagne pour échapper aux divinités du terroir ou à leurs prêtres (*Sous le signe du vaudou*). Mais sortilèges et fétiches sont toujours puissants en ville. Le modernisme citadin ne réussit pas à les exorciser. T. Aw ou O. Ganda décrivent des magiciens qui prédisent l'avenir, agissent sur le cours des événements, préparent des talismans ou des philtres d'amour. Tout cela n'est pas bien méchant. R. de Médeiros dénonce des pratiques vraiment criminelles : le vieil employé du *Nouveau venu* provoque, par ses opérations magiques, un accident d'auto qui aurait pu coûter la vie à son chef. Il lui envoie à l'hôpital des cadeaux empoisonnés de maléfices... Le riche commerçant de *Xala* se voit nouer les aiguillettes. Il courra en brousse chercher à se faire désensorceler : peine perdue, c'est à Dakar même que le mauvais sort sera levé. *Kodou* trouvera aussi à Dakar un prêtre des génies qui lui révélera par quel esprit elle a été possédée et réduite à la folie. Il l'initiera au culte de ces esprits ancestraux dans la périphérie de cette ville où règne la respectabilité islamique.

La ville ne libère pas des dangers surnaturels : en autorisant la floraison

d'ambitions individuelles, en supprimant la sécurité d'un statut fixé dès la naissance, pour livrer chacun aux ambitions et à la compétition, la vie urbaine multiplie les guérisseurs, devins et charlatans de toutes sortes.

Comme tout lieu, comme tout rassemblement d'hommes, la ville a ses génies propres, comme ceux qui provoquent, dit-on, des accidents sur le boulevard lagunaire d'Abidjan. Certains réalisateurs plus sensibles que d'autres y prêtent plus d'attention. *Sur la dune de la solitude* met en scène la *Mammy Wata*. En France, dira-t-on, M. Aymé a bien écrit *La Vouivre*, et notre folklore est plein de filles aux serpents, de mélusines, de sirènes. Certes, les ressemblances sont frappantes, mais une légende gracieuse, poétique, touchante, si imprégnée soit-elle de souvenirs d'enfance, n'est pas une croyance. Si, en Occident, les villes sont depuis des siècles, les lieux où domine la Raison, en Afrique, le Surnaturel ne s'arrête pas aux portes des cités.

Le cinéma présente du phénomène urbain une image plus nuancée que l'on n'aurait pu croire, venant d'auteurs résolument citadins. Le thème de la richesse de la ville est évidemment présent comme on peut penser, les auteurs appartenant aux catégories aisées de la population. La vision de ces bandes n'a rien qui décourage des migrants éventuels. Il est vrai que les conditions de vie en brousse sont si dures que la ville est supportable. Elle a l'immense avantage d'offrir des spectacles qui peuvent sembler prodigieux au broussard : édifices monumentaux, urbanisme, lumières, objets de toutes sortes, hommes innombrables, voitures... La distraction y est constante. La ville séduit aussi parce qu'elle est le siège des pouvoirs, le lieu où se prennent les décisions, où l'on peut espérer voir tomber des miettes du gâteau. Les grandes cités sont le lieu d'un immense bouillonnement culturel où toutes les croyances, toutes les conduites sont remises en discussion. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'elles soient le pôle de la délinquance et de la violence.

Tout cela se reflète dans l'image que le cinéma donne de la ville. Mais les films ne poussent pas l'analyse plus loin. Seul, l'auteur du *Bracelet de bronze* a voulu faire un film contre l'exode rural, et personne prenant la question dans l'autre sens, n'a dit vouloir lutter contre l'accroissement des taux d'urbanisation. Si l'engouement pour les métropoles se poursuit, l'Afrique va voir dépérir le réseau de bourgs et de centres secondaires qui ont permis de diffuser à travers tout le continent, et parmi l'ensemble de la population, hygiène, instruction, ordre public et équipement. Si tous

ces relais administratifs, sanitaires, commerciaux, techniques, s'étiolent et disparaissent, la brousse se repliera sur elle-même et se trouvera isolée du monde. D'ailleurs, diminuée par l'exode des jeunes gens, sa production agricole diminuera et elle sera de moins en moins capable d'approvisionner la capitale. Celle-ci, démesurément gonflée de nouveaux arrivants, ne peut leur offrir que chômage, démoralisation et misère. Aucune solution n'est évidente, car tous les efforts pour soulager la pauvreté des bidonvilles risque d'accroître auprès des ruraux l'attrance de la ville.

Il faudrait pouvoir aborder le problème d'une autre façon : magnifier la vie campagnarde. Depuis Virgile jusqu'à présent, toutes les propagandes pour le retour à la terre ont été des échecs. Notre époque, avec sa dénonciation de la société de consommation et ses mythes écologiques, sera-t-elle plus efficace que ses devancières ?

Paris, Jacques Binet