



reconnaissent de moins en moins. D'où le recours de certains groupes à une aspiration plus participante. Cette universalisation devenue uniformisation sans pour autant instaurer l'égalité se traduit dans la réalité par une in-différence qui devient difficile à vivre et c'est aussi contre cette in-différence que s'élève la revendication identitaire qui revendique le droit à la différence.

Contre l'homogénéisation, la massification et l'indifférence généralisées, qui n'ont pas réalisé pour autant l'égalité des conditions, le seul recours n'est-il pas le retour à l'authenticité ? à l'identité perdue, opprimée, réprimée ? à la déviance même, produit refoulé de cette civilisation homogénéisante qui a l'aplomb de se proposer en modèle universel et de déclarer inapte, anormal, anémique tout ce qui diffère ? à la différence qui fait cause commune avec l'identité ?

La réaction identitaire c'est une nouvelle forme de contestation et c'est en cela que réside sa valeur positive, sa vertu, au sens latin du terme, de résistance à tout ce qui ne se contente pas d'exploiter, mais encore opprime, réprime, domine et administre abusivement dans un monde où l'administration des choses a remplacé l'administration des hommes puisqu'on administre désormais les hommes comme des choses.

Nous ne voudrions pas terminer ce compte-rendu sans évoquer l'une des dimensions traitées, celle de l'imaginaire. Car il y a aussi dans l'aspiration identitaire autre chose que le recours à un passé déguisé, quelquefois mythique, c'est le recours à l'imaginaire, que l'on trouve à travers l'aspiration à "autre chose", à travers le désir d'une authenticité qui reste à trouver, non pas seulement à partir d'un passé, prestigieux ou non, mais à partir de l'avenir.

Nicole BEURAIN

C.N.R.S.

Equipe de Recherches
sur les Migrations internationales, Paris.

Cinéma

LE THEME DE LA MIGRATION DANS LE CINEMA AFRICAIN

O.R.S.T.O.M.

Fonds Documentaire

N° : 2397, ex 1

Cote B

Date : 1 FEVR. 1983

Les Noirs africains forment un faible contingent de l'immigration en France et, plus généralement en Europe. Cependant l'Afrique noire a vu depuis 10 ou 20 ans se déclencher d'énormes migrations. Le mouvement n'est pas nouveau. Depuis le deuxième millénaire avant J.C., avec l'assèchement du Sahara, les peuples noirs descendent progressivement vers le sud, vers les zones intertropicales ou équatoriales plus humides. Ce mouvement a pris des allures fort diverses : conquêtes religieuses de l'Islam, conquêtes militaires des empires, commerce ou migration des troupeaux. La colonisation avait interrompu un mouvement de conquêtes militaires. Actuellement la descente vers le sud est plus marquée que

2397, ex 1

B

jamais avec l'accroissement démographique et la période de sécheresse. Depuis longtemps les Maures tenaient à Dakar le commerce de détail. Ils forment aujourd'hui, à Abidjan, une importante colonie d'artisans, de commerçants ou de marabouts. La situation politique ou économique engendre des migrations de réfugiés, de persécutés ou, moins tragiquement, d'insatisfaits. Plus du quart de la population de la Guinée a quitté son pays depuis 1964. Selon la conjoncture politique ou militaire, le Soudan, l'Ouganda, le Biafra, le Katanga ou le Rwanda ont été à l'origine de migrations. D'autres mouvements de peuples sont nés du désir de trouver du travail dans la Copper Belt, en Côte d'Ivoire ou au Sénégal.

Cette mobilité de la population s'oppose à la volonté de stabilité qui sous-tend toute société fondée sur le culte des ancêtres : cette contradiction n'a pas pu ne pas s'inscrire dans l'inconscient collectif.

Le film, comme toute expression artistique, permet d'analyser la pensée des auteurs sur ce point comme sur beaucoup d'autres. Tantôt le thème de la migration est traité de front, comme le sujet principal du film. Nous sommes en présence de pensées et de sentiments exprimés consciemment et clairement. Mais parfois, le thème de la migration n'est pas le sujet explicite de l'oeuvre : il est simplement évoqué en à-côté. Parfois même il est plus discret encore et n'apparaît pas du tout à première analyse. Mais le spectateur remarque des images insolites qui évoquent dépaysement et voyages : hors du mouvement dramatique, comme des éléments de liaison ou des tableaux gratuits, les autos ou les avions montrent leur puissance. Il y a là encore un sens caché, une expression de l'inconscient.

LA MIGRATION, SUJET PRINCIPAL ET CONSCIENT

Un certain nombre de bandes ont été consacrées à la présentation des migrations. Les plus connues du public français sont consacrées aux migrations intercontinentales, mais un bon nombre d'autres évoquent les migrations intérieures.

Med Hondo (*Soleil O et Bicots noirs, vos voisins*), S. Sokhona (*Nationalité immigré et Safrana*) ont été mis à l'affiche à Paris et ont bénéficié de quelques commentaires de la critique. Inoussa Ousseïni (*Paris c'est joli*) a eu moins de chance.

Il est singulier que les deux films de Med Hondo soient animés du même esprit et construits selon les mêmes principes : en prologue une dénonciation du "génocide culturel", puis alternances de séquences sur la vie misérable des travailleurs et sur les trahisons de chefs d'Etat, discussions théoriques sur la solidarité des classes ouvrières, explications des mécanismes du capitalisme et de ses méthodes abominables. Enfin, en conclusion, sur un rythme frénétique, feu ou fusils détruisent les images des héros. S. Sokhona, dans son premier film, donne davantage une impression d'objectivité en décrivant les conditions de vie dans les foyers, encore que les passages de l'allégorie au réel soient bien proches de ceux de Med Hondo. La scène d'ouverture avec les travailleurs à genoux que des fonctionnaires font marcher à quatre pattes, les images de l'Homme sur le Rocher... évoquent les séquences où Hondo organise des combats entre noirs pour un billet de banque, ou présente une caricature du baptême.

Le second film de S. Sokhone est fort différent : il présente quatre compagnons qui vont dans la campagne française, interrogent les paysans et tirent de leur voyage des leçons qu'ils appliqueront à leur retour.

Inoussa Ousséïni présente un aspect très particulier de la vie de l'immigré. Perdu à son arrivée, un compatriote va lui voler son humble bagage, une prostituée le dépouillera. Malgré tout, il envoie au pays une carte postale : "Paris, c'est joli" !

Même dans *Safrana*, où le retour est évoqué, c'est encore la vie de l'immigré en France qui est traitée. Il n'est pas possible d'y glaner des aperçus sur les motivations du voyage, l'attitude de celui qui part envers sa famille et les autorités du village, sur la destination qu'il donnera à son pécule.

L'IMMIGRATION CLANDESTINE

Des traits constants se dégagent de ces films. Ils indiquent ce que les auteurs pensent devoir être, mais cela ne prouve rien quant à la vérité statistique des notations ainsi présentées. Les scénarios semblent montrer avec prédilection l'immigré clandestin. *Bako*, un film de Champreux, consacre même les trois quarts de ses séquences à un itinéraire rocambolesque avec une dramatique traversée des Pyrénées. (Ce film, il est vrai, a été réalisé par un Français et ne saurait être imputé au cinéma africain).

S. Sokhone nous montre un homme débarqué du coffre d'une voiture, Med Hondo arrive par le chemin de fer, mais sans précisions sur les possibilités d'emploi. Le héros de *Paris, c'est joli* a pratiqué le stop par crainte des gendarmes.

Si l'on se réfère à la biographie des auteurs, on constate que Med Hondo a travaillé d'abord comme cuisinier, avant de passer au théâtre. S. Sokhone a quitté son pays à 14 ans avec une carte d'identité, falsifiée dit-il ; et une immense provision d'illusions car, il ajoute : "Je ne me souciais pas d'argent car je ne pensais pas qu'il y eût des problèmes matériels en France". Cette notation a probablement son importance : abordée comme un paradis retrouvé, la France déçoit et les déceptions rendent les jugements plus amers que l'objectivité ne le demanderait.

FRATERNITE ET EXPLOITATION

Tous les films montrent que l'entr'aide seule permet à l'immigré de subsister et de trouver du travail. Cependant, cette image de fraternité n'est pas sans ombre. En effet, l'immigré peut être exploité par ses "frères". S. Sokhone montre un "marabout" occupé confortablement à lire le Coran. Ses revenus lui sont fournis par ses compatriotes qui paient ses conseils et ses amulettes. On nous montre aussi d'habiles crapules qui font payer fort cher les passages de frontière, qui procurent contre espèces sonnantes papiers d'identité, cartes de travail ou possibilités d'embauche.

Inoussa Ousseïni déclare même avoir réalisé son film "contre le mythe de la négritude selon lequel tous les Noirs seraient forcément frères : c'est faux, la lutte de

classes existe aussi au sein des sociétés africaines". Les auteurs insistent sur la solidarité qui devrait unir tous les immigrés. Mais s'ils montrent des représentants des pouvoirs s'appuyant sur des clivages ethniques, c'est que de telles ruptures sont vraisemblables, soit entre Maghrébins, Noirs ou Portugais, soit à l'intérieur même de la communauté noire entre Toucouleurs, Sarakolés et Bambaras.

Les conditions de vie sont décrites avec les mouvements pour la gestion des foyers. Les conditions matérielles (nourriture, hygiène) sont évoquées avec moins d'insistance. Enfin les conditions de travail sont rarement dépeintes : elles sont présentées dans des discussions théoriques, avec des personnages de syndicalistes, de sociologues qui décrivent les tâches refusées par les Français et laissées aux immigrés. Tout ce qui concerne la psychologie individuelle reste dans l'ombre.

La sexualité est abordée de façon étrange. Dans *Bicots nègres* d'excellentes séquences montrent le trouble né du pansexualisme diffus dans nos villes : affiches, vitrines présentent sans cesse des "objets sexuels". Le héros de *Soleil O* est dragué par une jolie fille de la bourgeoisie parisienne. Dans un lit des "beaux quartiers" fait-il figure de victime de la discrimination ? Le protagoniste de *Paris, c'est joli* se trouve embarqué en stop par un homosexuel avant de se faire flouer par une putain. Un autre enfin est invité par des bourgeois partouzards...

Si l'on en croit les romans policiers, les détectives américains adorent être violés par des filles provocantes. Si l'on en croit leurs films, les Noirs immigrés sont au contraire choqués et humiliés d'être objets de sollicitations aussi peu équivoques. Certes leurs civilisations ne valorisent guère la continence chez les hommes. Mais pour eux, l'autonomie chez les femmes, surtout en matière sexuelle, n'est pas conforme à la coutume et paraît inconvenante. Etre considérés comme des "hommes-objets" les traumatise comme une expression de mépris raciste. D'autant que les sujets ont une sensibilité d'écorchés.

INDEPENDANCE ET ASSIMILATION

L'attitude de l'immigré arrivant à Paris est singulière : "Je viens chez toi, je suis chez moi, dit Hondo. Je découvre la cité qui est ma capitale". Une telle ambiguïté est importante : l'immigré se sent à la fois attiré et repoussé, perdu à l'étranger, au sein d'une civilisation qu'il saisit médiocrement et dans une patrie qu'il considère comme sienne. C'est dire le caractère affectif intense de toutes les réactions. On ne peut guère penser que cette attitude soit celle de beaucoup d'immigrés noirs. Cependant il serait intéressant de comparer sur ce plan les anciens ressortissants de l'Empire français dont les tendances assimilationnistes étaient évidentes avec des individus totalement étrangers, comme les Portugais ou les Turcs.

LYRISME PLUTOT QUE DESCRIPTION

Les films étudiés ici sont des films "militants" : ils veulent expliquer une situation économique ou politique d'ensemble sans se laisser entraîner sur le terrain subjectif, sans mettre au premier plan l'observation des situations. Mais, pour effectuer ces démon-

trations rationnelles, l'auteur est amené à utiliser des moyens d'animation (marionnettes, masques ou schémas animés) qui frappent l'imagination ou la sensibilité plutôt que la raison. Il y a là une contradiction entre le but poursuivi et les moyens employés.

La sensibilité contenue dans ces productions éclate dans certaines séquences. Les motifs terminaux de *Med Hondo* frappent par leur violence. Dans *Soleil O* le héros s'enfuit, abandonnant les amis qui l'avaient reçu, après avoir vu leurs enfants gaspiller la nourriture. Bruit et tempête le poursuivent. Il est perdu dans la forêt. Les photos des hommes qu'il admire se tordent dans les flammes... L'atmosphère de catastrophe de *Bicots nègres* est un peu analogue : des Blancs armés de fusils épient une manifestation, repèrent les meneurs et les tuent ; "ils prennent place avec les martyrs...", dont on voit les portraits tomber comme au tir à la cible.

CONFLIT CULTUREL

Deux films ivoiriens traitent d'une catégorie très particulière d'immigrés, les étudiants : *A nous deux France* et *Concerto pour un exil* de D. Ecaré.

On pourrait en rapprocher le film gabonais *Identité* puisque c'est à la suite de ses études faites en France que le héros sent son identité culturelle menacée.

Il faudrait rattacher à cette série deux films qui traitent du retour d'anciens militaires. *Le Sarzan* voudrait moderniser son village d'origine ; mais il s'y prend mal, sa rigueur sans nuance choque tous ses compatriotes. Il brise des "fétiches" et des poteries consacrées aux génies. N'est-ce pas la vengeance du monde surnaturel qui va le rendre fou ? *Cabascabo* rentre chez lui après la guerre d'Indochine. Divers parasites l'aideront à dévorer ses économies, jusqu'au moment où il repart vers son village, une houe à la main. Dans les deux cas, le héros se trouve face à une collectivité qui ne le laisse pas agir à sa guise et s'impose à lui. Dans *Sarzan*, le spectateur saisit d'emblée la profondeur des croyances auxquelles va se heurter le héros : les rites et les objets sacrés sont efficaces ; leur force magique n'est pas mise en question. Ce n'est pas pour avoir inutilement choqué des hommes dans leurs croyances, mais par l'efficacité même des objets que Sarzan est rendu fou. Une conduite respectueuse mais rationnelle ne suffirait pas à éviter le drame. Il faut croire et se soumettre. Le libre examen n'est pas admis.

Les films sur les migrations intercontinentales apportent donc au total quelque documentation sur les conditions de vie des immigrés, sur leurs communautés où des exploiters se mêlent parfois. Le mélange entre un attachement exigeant et une révolte brutale contre la société "d'accueil" montre la situation particulière des auteurs qui ne se sentent pas vraiment des étrangers.

MIGRATIONS INTERIEURES

Les films sur les migrations intérieures sont plus nombreux. Tous sont consacrés à l'opposition ville-campagne, sauf un seul : *Karim* décrit les errances d'un jeune Saint Louisien parti pour Dakar, allant de résidence en résidence, d'amour en amour, jusqu'au

moment où la disparition de son rival lui permet de rejoindre sa ville et son élue.

Dans trois bandes : *Niaye*, *Le destin*, et *Le Wazzou*, la ville est un refuge pour ceux dont la vie est devenue impossible dans des bourgades où personne ne passe inaperçu, où chacun est très exigeant vis à vis de son voisin. La fille enceinte des oeuvres de son père, l'élève engrossée par son instituteur, la fille mariée contre son gré et menacée par sa co-épouse, toutes ne trouveront de "salut" que dans la fuite. Salut provisoire, car certaines n'éviteront pas la prostitution.

D'autres films montrent la venue en ville comme née de la curiosité pour le monde moderne. Ce n'est pas un hasard si *Abussuan* et *Amanié* sont des films ivoiriens. Dans ce pays, en effet, la paysannerie dans les zones de cultures d'exportation est relativement à l'aise. Un planteur amène ses fils à Abidjan et les confie à son neveu. Il n'est pas poussé par le besoin et n'hésite pas à rouler en taxi. Mais, pour lui, la ville est synonyme d'ascension sociale, de chance à saisir. Les jeunes gens ne trouvent pas d'emploi et rejoignent une bande de voyous. La police les arrête ; ils ne sortiront de prison que grâce aux relations du cousin et repartiront vers leurs campagnes. Dans *Amanie* un gavroche se fait passer pour membre d'un cabinet ministériel ; il escroque et séduit une secrétaire jusqu'au moment où, repéré, et poursuivi par sa victime, il décide de rentrer, avec ses deux épouses légitimes, au village d'origine.

L'Europe connaît bien, en littérature, ce thème de l'exode rural. Mais, dans les romans, on prend plus souvent le point de vue rural ("la campagne manque de bras...") et la ville est matériellement néfaste. Misère, alcool, tuberculose ont, en fait, accompagné la révolution industrielle.

EXODE RURAL

Trois films abordent la migration sous cet aspect. Dans *Kouami*, le héros va à Domé pour amasser l'argent nécessaire pour payer la dot de la fille qu'il aime. Celle-ci, attirée par la fausse richesse des bars et des motos part et tombe dans la prostitution. Tous deux repartiront au village...

Sous le signe du Vaudou présente un garçon qui fuit des menaces surnaturelles. Mais, amoureux d'une étudiante, il rentrera au village où la vengeance des divinités a tué son père.

Le héros de *Lettre paysanne* quitte son village et ses champs dévastés par la sécheresse. Il voudrait trouver à Dakar l'argent nécessaire pour se marier. Après divers échecs, il revient chez lui, épouse son amie et se réfugie dans l'économie d'auto-consommation.

Tous ces films ne décrivent pas la vie urbaine comme misérable. Pour qui connaît les conditions de vie dans certains quartiers des grandes villes il aurait été facile de trouver pire. Un film comme *Badou-boy*, qui ne prétend pas montrer la misère de ruraux inadaptés, promène au contraire le spectateur dans un paysage de bidonville bien plus minable. Les auteurs de films insistent donc sur des aspects sociaux ou culturels de l'immigration plutôt que sur les aspects économiques.

LA MIGRATION, THEME DISCRET

Lorsque la migration est prise comme un sujet dominant dans un film, il est normal que l'auteur exprime les idées et les sentiments que la communauté attend de lui. L'individualisme de l'artiste, comme tout individualisme, n'est pas reçu avec faveur en Afrique. L'idéal social est d'être bien inséré dans les groupes dont on fait partie, de se sentir en communion avec autrui. Aussi, tous les cinéastes disent souhaiter que leurs films aient un rôle éducatif. L'idée d'art pour l'art, d'expression personnelle des auteurs, est à peu près toujours repoussée comme contraire à la culture noire.

C'est pourquoi il peut être intéressant d'examiner ce qui est exprimé sur la migration, là où elle n'est pas au coeur de l'oeuvre. Les auteurs y laisseront peut-être transparaître des sentiments qu'ils auraient écarté si le sujet y avait attiré leur attention consciente. De même que le lapsus peut révéler l'inconscient, de même ce qui est marginal et accessoire dans le film peut laisser poindre une vision instinctive, débarrassée de la censure de la conscience.

LA VILLE, UN MONDE DIFFERENT

Nous avons déjà évoqué un certain nombre de films où la fuite vers la ville apparaît comme un "truc" pour résoudre des drames insolubles. La ville, ou la migration, sont-elles un "deus ex machina" qui permet de recommencer une vie gâchée ?

Quand on étudie de près la vie des immigrés au sein des villes africaines ou sur des terroirs villageois, on s'aperçoit qu'ils reconstituent en quelque sorte les liens familiaux : ils considèrent comme "père", comme "grand-frère", une personne de même origine ethnique qu'eux, à qui ils accordent l'autorité, la déférence qu'ils consentiraient à leur chef de famille, à leur aîné. Echappant aux liens du sang, ils recréent, par libre choix cette fois, la famille avec ses dépendances et son assujettissement : une nouvelle vie, mais tissée autour d'une parenté choisie et non plus imposée par le hasard de la naissance.

On pourrait mettre en parallèle deux films gabonais : *Les Tam-tams se sont tus* et *Identité*. Dans le premier une femme séduite vient en ville. Devant les richesses du monde moderne et de la société de consommation, elle refusera de retourner à la vie austère du village. Dût-elle recourir à la prostitution, elle "vivra sa vie", rejetant toute culture traditionnelle. Dans *Identité* au contraire le héros va aller en milieu rural pour y chercher une initiation au "bwiti" ; à travers le sommeil de la drogue il aura la vision de "son dieu" qui est son ancêtre. Migration ici se traduit comme un passage d'une culture à l'autre, le reste, habitat, nourriture, travail, n'étant même pas pris en considération.

N'Diangane est un film sénégalais composé pour dénoncer les enseignements des écoles coraniques et l'exploitation des enfants par leurs maîtres. Après avoir travaillé dans les champs, ils sont menés à Dakar pour y mendier. C'est une occasion pour le cinéaste de nous montrer une intense circulation automobile au milieu de l'indifférence de la foule. C'est ainsi, dans un accident, que le jeune protagoniste trouve la mort. Ici la ville est le décor d'une vie trépidante où l'on est perdu dans la foule des hommes, où le danger vous guette si l'on ne demeure pas constamment sur ses gardes.

Un film malien *Baara* évoque aussi l'exode des ruraux vers la ville, de façon très discrète. Un porteur trouve un protecteur dans la personne d'un jeune ingénieur qui le fait embaucher dans son usine. Le jeune ingénieur tente de mettre de l'ordre dans son entreprise, mais il se heurte ce faisant aux malversations du PDG qui, devant le danger de révélations compromettantes le fera tuer par des hommes de main. Privé de l'appui de son "frère" de clan, le porteur retourne au village. La vie urbaine ne nous est guère montrée qu'à travers des images de circulation dans les rues. C'est encore la confrontation avec un monde hostile dont le niveau de vie, pour les privilégiés, est infiniment supérieur à celui du campagnard ou du manoeuvre, mais où l'atmosphère d'isolement, de compétition est pénible.

Il faudrait revoir le film *Touki-Bouki* où, à travers une quête mystérieuse dans la région de Dakar, deux jeunes gens tentent de préparer un "voyage en France" dont on comprend mal l'importance objective et qui prend de ce fait une apparence de rituel initiatique.

Le thème de la migration, lorsqu'il joue un rôle secondaire, insiste sur l'aspect de dépaysement culturel déjà repéré lorsqu'il est au centre du film. Mais, ici, la ville avec sa richesse et ses tentations s'oppose évidemment au village replié sur ses traditions. Si l'on songe que le taux d'urbanisation a triplé en dix ans, souvent sans que les facteurs économiques aient joué le moindre rôle dans ce développement, on comprend l'importance de ce clivage.

GOUT DES DEPAYSEMENTS

La présence dans les films de nombreuses images évocatrices de voyages, en dehors même des nécessités de l'intrigue, confirme l'importance de ce fait dans la conscience africaine. Déjà, en 1954, une étude sur les budgets familiaux dans le Cameroun cacaoyer m'avait amené à constater qu'une fraction non négligeable des revenus monétaires de la population rurale était consacrée à des voyages ou, plus précisément, à des dépenses de transport. En 1970, à travers des devoirs d'écoliers de Bangui, il apparaissait que l'aéroport était un des lieux de la ville les plus régulièrement cités, plus que sa fréquentation par les enfants ne le laissait supposer. L'aéroport, moyen d'ouverture sur le monde, joue un rôle important dans la conscience du public, tout comme les hôtels internationaux. Comme le disent clairement des enfants, hôtel et aéroport permettent aux étrangers de connaître et d'apprécier la ville et le pays. Ceux-ci n'existent-ils que dans la mesure où ils sont vus par autrui ?

Dans les films africains, les auteurs emploient volontiers comme éléments de ponctuation, pour assurer liaison ou transition, ou parfois simplement pour la beauté de l'image, des autos roulant, des avions décollant ou atterrissant. Ces photos ne sont pas vaines. Elles disent le goût du dépaysement, du voyage, la passion de l'ailleurs, tout comme d'autres images, femmes cherchant de l'eau ou pilant le mil, disent le goût de la tradition et du repli sur soi-même. Véritables chevilles, diraient les critiques littéraires, ces images ne sont pas vides de sens, même si elles semblent parfois être en dehors du sujet. Elles témoignent en effet d'une opposition structurelle : ici/ailleurs, village/ville, tradition/modernité. Peut-être rejoindrait-on là l'opposition souvent repérée par Levi-Strauss entre Nature et Culture.

La réflexion sur le cinéma face aux migrations nous mène loin des considérations économiques qu'en hommes du XXème siècle nous croyons au coeur de toute discussion sociologique. Mais reportons-nous dans les siècles passés, avant la révolution industrielle : quelle était la signification économique de ces déplacements énormes de pèlerins vers la Terre Sainte, vers Rome ou Saint Jacques de Compostelle ? Les problèmes économiques ne paraissaient pas être les plus importants aux yeux de nos ancêtres. Notre attitude psychologique actuelle est un fait récent. Jusqu'au siècle dernier, rien n'était jugé en termes comptables de profits monétaires ou de bénéfiques, mais plutôt en termes de prestige ou de pouvoir. Si nous voulons comprendre la plupart des peuples en voie de développement et nous mettre en état de "sympathie" avec eux il nous faut chercher à partir de leur point de vue et considérer les choses sous l'angle psychologique qui est le leur. Une discussion utile ne peut être entreprise tant que les partenaires ne se sont pas efforcés de se comprendre l'un l'autre.

Jacques BINET

*Université de Paris XIII
Laboratoire d'anthropologie sociale comparée*