

ex 1  
In: L'Afrique littéraire et artistique, n° 39, 1976

**spectacles**

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire  
N° 22649 ex 1  
Cpte B

Cinéma

## La Nature dans le cinéma africain

par Jacques BINET

La production cinématographique de l'Afrique noire est jeune : elle date de 1955 ; elle est encore faible : le total des films est de 175 environ. Peut-on déjà, sur ces bases, esquisser une réflexion d'ensemble ? L'analyse tentée ici repose sur soixante-dix films. Je me suis écarté des voies habituelles, n'attachant pas une grande importance au scénario, notant la technique de prise de vues, relevant les détails des images. Si un auteur a choisi tel cadrage, si une image lui a plu, il y a là un fait à souligner et, éventuellement, à expliquer. Se limiter à une discussion sur le thème, sur les options politiques, réelles ou supposées, des auteurs n'est pas très intéressant. Au-delà de l'expression rationnelle, il y a une vision plus profonde, des choix inconscients. Il faut tenter de tenir compte de l'ensemble des informations fournies par le film. Se limiter aux idées exprimées scléroserait la vision. Instaurer une discussion à leur propos est vain. Prendre position raisonnablement exige des études, des confrontations. Le film de fiction n'est pas un document scientifique, mais une œuvre d'art. Au-delà des convictions de l'auteur, il faut chercher comment il les exprime. C'est alors que l'on peut reconnaître le génie, même si l'œuvre

est bâtie autour d'un argument faible ou erroné. La vérité historique du « Cid » n'a rien à voir avec l'admiration que l'on peut porter à Corneille. A travers les films d'Eisenstein, même si l'on ne partage pas ses convictions, on doit saluer son génie.

Dès 1896, des opérateurs, inventant travelling et panoramique, amenaient le monde aux spectateurs. Documentaires et Actualités étaient nés. Face au théâtre, art d'intérieur, le cinéma allait-il faire entrer la nature dans les salles obscures ? Outre les spectacles de Cinérama, des films ont utilisé des décors naturels et ont fait parfois de la mer, du désert ou de la montagne un ressort essentiel de leur action. Mais la modeste campagne cultivée a rarement cet honneur et le cultivateur n'a guère attiré les caméras.

Cette absence est plus marquée dans le cinéma négro-africain. Si l'on s'en tient à l'étude explicite de thèmes paysans, un seul film, *Lettre paysanne*, serait à prendre en considération. Dans d'autres bandes, la nature sauvage fournit un cadre. Ailleurs, c'est la nature cultivée et le village qui constituent les décors de l'action. L'emploi de symboles (arbres, eau...) est également révélateur. Enfin, dans les

films citadins mêmes, on peut découvrir une façon de voir le monde, ou de s'en désintéresser.

### Absence d'horizons lointains

Une première constatation s'impose sur le plan technique : les « plans d'ensemble » sont rares dans le cinéma africain. On y voit souvent des objets isolés, des mains, des yeux, des pieds, photographiés en « inserts ». On y voit souvent de « gros plans » de visage. On y voit souvent des « plans américains » représentant un ou plusieurs personnages à mi-corps. Mai le « plan d'ensemble » où les personnages sont campés dans un large décor, dans un paysage, sont rares.

Faut-il chercher à cela des explications techniques ? Les caméras utilisées ne permettraient-elles pas une mise au point satisfaisante avec une bonne profondeur de champ ? On sait en effet que la photo réglée sur l'infini ne peut donner en même temps de bonnes images d'objets rapprochés que si les conditions de lumière sont suffisantes pour employer un diaphragme faible. Cette condition, rigoureuse jusqu'en 1940, est bien assouplie depuis avec la qualité des émulsions.

L'explication matérielle ou technique n'est guère satisfaisante. Il s'agit d'un choix. Si des photos d'intérieur donnent l'atmosphère des maisons, avec leurs meubles et leurs bibelots, le cadre extérieur semble rarement intéresser le cinéaste.

Le Français d'aujourd'hui s'en étonne. Il aime en effet les vues dégagées, les vastes paysages. Le guide Michelin accorde une mention particulière aux « points de vue », et on ne découvre généralement sous ce nom que des « belvédères », des observatoires d'où l'on domine des horizons lointains. Dans les villes, on s'attache aux perspectives, aux larges et longues avenues, aux places qui dégagent monuments et architectures. Cette façon de ressentir les choses aurait semblé étrange aux architectes du Moyen Age qui s'accommodaient de ruelles étroites, qui construisaient des palais autour de modestes

cours, qui édifiaient des cathédrales au débouché de rues larges de quelques mètres. Nos ancêtres étaient-ils myopes pour pouvoir se plaire dans des horizons aussi limités ? Leur regard se concentrait-il sur l'intérieur de leur maison, trouvant l'extérieur sans intérêt, de même que plus tard, aux siècles classiques, on allait limiter l'intérêt à la psychologie de l'homme ? Le cinéma africain paraît, lui aussi, focalisé par l'homme, au point de ne guère accorder d'attention à son cadre.

Refuse-t-il positivement la vision lointaine avec les notations d'ordre général qu'elle fournit ? Certes, elle apporte un flot de données que l'on a peine à analyser. Comprendre un paysage exige une foule de connaissances géographiques. En ressentir l'originalité et en évoquer l'atmosphère exige une sensibilité particulière. La complexité d'un paysage urbain n'est pas moindre et les sentiments qu'il peut engendrer aussi divers et aussi inexprimables.

### Vision urbaine

La plupart des films africains ont la ville pour théâtre. Il y a donc, là encore, un choix qui écarte « la nature ».

Certains films soulignent le caractère « minéral » et anti-naturel de la ville. Mettons à part les histoires qui se passent en Europe. Les Africains venus pour y étudier connaissent les écoles et les universités ; les Africains venus pour y travailler connaissent les usines et les banlieues : on comprend que la campagne européenne leur soit étrangère. (Pour tant, Med Hondo trouve refuge dans la forêt de Fontainebleau à la fin de *Soleil O.*)

Mais le même phénomène se retrouve dans les films qui se passent en Afrique. Les gratte-ciel d'Abidjan ou ses arcades pavées, les rues pauvres mais très urbaines de Treichville fournissent par exemple à *La femme au couteau* tous les « extérieurs ».

D'autres réalisateurs jouent sur l'opposition entre le béton et les buildings de la ville en dur d'une

part, les quartiers périphériques de bidonvilles ou les quartiers anciens, pauvres mais non misérables, d'autre part. Souvent enfin, sans architecture opprimente, ni murs solides, le film se sert seulement de la densité de l'habitat, de la faiblesse des surfaces disponibles pour montrer que l'on est en ville. Dans tous ces cas, le cadre urbain ne joue pas de rôle véritable. La rareté des vues d'ensemble montre bien que les héros (et l'auteur) se concentrent sur un problème particulier. La projection d'une perspective plus large entraînerait une confusion et une dispersion de l'intérêt; un coin de cours suffit, une place, une rue ou un marché écarteraient du sujet.

L'adoption d'un cadre urbain plutôt que campagnard s'explique si l'on veut bien se souvenir que le phénomène urbain est récent et explosif en Afrique. Le développement accéléré des villes y a quelque chose de fascinant. D'ailleurs, la ville est le lieu où se passent les choses, où l'on sent évoluer le monde, où les masses prennent conscience de leur devenir. Les ruraux vivent souvent au rythme du passé. Soucieux de l'évolution, le cinéaste se tourne vers la cité plutôt que vers le village paisible et la nature immuable.

On peut dire enfin que les auteurs connaissent et fréquentent le milieu urbain, alors qu'ils sont plus ou moins coupés du milieu rural.

#### La nature dans la ville

A côté du monde minéral, du grouillement humain, de la hâte fébrile des cités, des éléments de nature subsistent. Parfois ils ont un caractère dérisoire: la bande de drogués de *Baks* se réunit hors de la ville, dans le cadre « naturel » de falaises en bordure de mer. Mais ces falaises brûlées de soleil, constituées de petits blocs rocheux sans grandeur font songer à quelque déblai. Dans *Bard ou Boy*, le héros traverse des mares d'eau boueuse. Il se réfugie au bord d'un canal d'eau sale. Ici encore, c'est une nature déshonorée qui apparaît.

Dans *Le Cri du Muezzin*, il y a un jardin et des buissons au pied des immeubles. Mais on y trouve le pauvre cadavre d'une enfant assassinée. Dans *Saitane*, le jardin zoologique sert de cadre à des rendez-vous galants et c'est auprès de la fosse aux serpents qu'une entremetteuse rend compte de ses démarches.

Il ne faudrait pas réduire la nature à cet aspect caricatural et à ce rôle maléfique. On la voit parfois sous un jour très différent. Des parcs servent de cadre aux promenades amoureuses. Pour symboliser les rêveries sentimentales de ses héros, l'auteur d'*Amani* les représente, très astucieusement, courant, au ralenti, dans une palmeraie aux arbres régulièrement espacés. Dans *La neige n'était plus*, une promenade au jardin botanique de Hann conclut l'engagement du héros dans une vie nouvelle, où il retrouve son pays et une fiancée.

C'est donc une nature soigneusement humanisée qui sert de cadre à l'approfondissement des sentiments humains. C'est dans un jardin que le prétendu fonctionnaire de *Lambaye* tente de séduire la fille du « Commandeur ». C'est auprès d'un canal d'irrigation que les amoureux du *Sang des Parias* font une promenade sentimentale. La plage joue parfois un rôle semblable. Les amants du *Signe du Vaudou* y prennent la décision de retourner au village. *La femme au couteau* y trouve son dénouement par la remontée dans la conscience claire des souvenirs coupables du héros. Je retrouve ainsi, avec surprise, une notation relevée sur des devoirs scolaires africains: les enfants de Bangui, comme ceux d'Abidjan, estiment que cette nature domestiquée fournit à la ville des éléments essentiels: ils apprécient les parcs, les jardins, les arbres et, plus précisément, l'ordre qui préside à leur arrangement.

Deux aspects opposés de la nature se discernent donc à travers les films citadins: une nature disciplinée liée aux loisirs et une anti-nature dégradée et maléfique.

## Symboles

Parfois la nature n'est pas évoquée en tant que telle dans toute son ampleur, mais elle fournit des symboles riches de significations.

Celui de l'arbre est le plus fréquent. En panoramique ascendant ou descendant, la caméra suit l'arbre depuis sa tête, découpée dans le ciel, jusqu'au sol où il plante ses racines. Ne traduit-il pas l'exaltation, parfois amoureuse, l'interrogation du ciel ?

Le soleil levant ou couchant fournit un système de ponctuation commode et évoque le temps. Le fleuve où se baignent jeunes gens ou jeunes filles est aussi un cliché fréquent : joie, détente, vie facile.

La plage n'a pas cette signification. Par le dessin sans cesse renouvelé de ses vagues ne correspond-elle pas à un travail inlassable, à une pensée vigilante, à une permanente interrogation ? Si le puits est souvent utilisé pour exprimer les travaux et les joies du village, la vie calme, le ruisseau, la mare où l'on puise également l'eau pour le ménage, semblent revêtir un sens tout autre, lié à la sexualité. Freud ne s'en étonnerait pas. Dans deux films gabonais, d'excellentes photos de baignades du héros au ruisseau sont les prémices de scènes amoureuses. C'est encore au bord de l'eau, dans les creux formés par les vagues, que la fille de *L'enfant de l'Autre* va tenter d'éviter un prétendant riche et de forcer la main à ses parents en se donnant à son fiancé évincé. Les symboles psychanalytiques sont évidents. Mais n'y a-t-il pas un tabou qui interdit les relations sexuelles, en brousse, hors des lieux habités ? Comment se fait-il que dans *Saïtane* et dans *Les Tams-tams*, les auteurs fassent également allusion à un acte qui passe pour quasi criminel ?

Aux symboles des fleuves il faudrait ajouter celui de l'eau par elle-même : la douche du début de *La femme au couteau*, celle du *Sang des Parias*. Mais ce ne sont là, objectera le lecteur, que des

images destinées à « faire joli », sans signification réelle. D'ailleurs, elles ornent souvent le générique. En réalité, le choix des images pour un générique n'est pas dénué de sens. Au contraire, étant libéré du souci de l'histoire, il reflète, mieux que n'importe quels autres passages, les goûts du créateur.

## La nature en opposition avec la ville

On peut rassembler les visions de la nature que nous proposent quelques films en soulignant l'opposition qui sépare la civilisation urbaine et la civilisation rurale. Plus souvent que de la nature, au sens où l'entendaient les Romantiques, il s'agit de la campagne, du village, lieu habité, et des champs qui en sont les environs immédiats. Plutôt que de cadre cosmique étranger à la vie humaine, le cinéaste nous parle ici de deux types d'hommes, ou de deux civilisations. Monde rural face au monde industriel, monde traditionnel face au monde moderne, monde limité à un groupe restreint de parents face au monde des foules.

Le monde rural est un refuge pour tous ceux qui ne réussissent pas dans la civilisation économique que symbolise la ville. Parfois les choses sont plus compliquées : le Kwadio du *Signe du Vaudou* quitte le village sous la pression de la pauvreté et trouve en ville un refuge contre la misère. Mais il repart vers le village et y retrouve cette fois un refuge contre la solitude. Les deux pôles opposés ville-village, tradition-modernité attirent et repoussent tour à tour, sans que les arguments apparaissent rigoureusement liés à l'un ou l'autre genre de vie : ainsi Cabascabo part en brousse pour gagner de quoi vivre, comme le héros de *Lettre paysanne*, au contraire le Kwadio du *Signe du Vaudou* a migré vers la ville sous la pression des besoins économiques. C'est parce que sa situation financière ne lui permet pas de vivre au village qu'il part en ville.

Dans deux cas extrêmes, la nature est un refuge

parce qu'elle est loin des hommes. Okoula (*La rançon d'une alliance*) se cache dans un campement de culture loin des villages. Et Med Hondo, dans la conclusion de *Soleil O*, s'enfuit dans la forêt, quittant les autoroutes qui le relient à la ville, laissant ses amis européens qui gaspillent, abandonnant même les photos de ses guides spirituels. Deux cas extrêmes puisque le dernier vit dans le cadre le plus moderne, parmi les immigrés de Paris, tandis que l'aventure de la première se déroule dans un temps mythique, antérieur à la colonisation.

Ailleurs, c'est le village qui est le refuge — refuge contre la culture urbaine. Dans *Les tams tams se sont tus* ou *Identité*, les héros cherchent en milieu rural une tradition perdue en ville. Ce n'est pas une protection contre les difficultés économiques qui est recherchée, mais il s'agit ici de l'idée déjà chère à Virgile, d'un retour aux sources. Le film *Kodou* illustre bien cette démarche : une fille démente, dans son village, cherchera sans succès la guérison en ville, à l'hôpital, puis elle retournera aux traditions. Dans un milieu rural et sur la plage, sa possession sera définie, officialisée et apaisée.

#### La « Nature », monde à part

En effet, la « Nature » a un caractère sacré. Cela n'aurait pas étonné les Anciens, Latins ou Grecs, pour qui la Terre était une divinité. Cela n'eût pas étonné non plus les Romantiques, qui la personnifiaient.

Aussi, dans beaucoup de films, la nature apparaît-elle comme dangereuse. Les génies du fleuve, dans *Onanga*, noient des voyageurs sans qu'on puisse les sauver. Le magicien (*Saïtane*) salue les génies de la brousse, mais devient fou en croyant les entendre répondre. Sur la plage rôdent des « filles des eaux » ou des fantômes (*Dune de la solitude*). Et c'est là aussi qu'aborde le juge mystérieux chargé d'enregistrer les crimes des hommes de *Pour ceux qui savent*. Lorsque *Sarzan* détruit les fétiches, les arbres hantés le menacent et le rendent fou.

La nature recèle donc des mystères, des êtres de l'au-delà qui la hantent. Mais elle se trouve aussi liée à la violence des hommes. Dans *Le Retour de l'Aventurier*, si l'on met à part la scène du bistro, l'opposition est nette entre le village où délibèrent de sages vieillards et la brousse qui retentit des mauvais coups de cow-boys d'occasion. C'est dans la forêt, peuplée de coups de feu, que sont brûlées les photos des inspireurs de *Soleil O*... C'est en plein champ que le fiancé évincé par le *Wazzou polygame* se bat avec le fils de celui-ci, dans une lutte dérisoire puisque les coups n'atteignent pas son véritable ennemi.

La nature se trouve encore liée à la violence d'une autre façon. Considérée comme un pur espace, sans coloration affective ou spirituelle, elle est le théâtre de stratégies diverses : celle de la guerre tribale de *Rançon d'une alliance* ou celle de la recherche des gangsters (*Hold-up à Kossou*).

Deux films seulement présentent des paysages sans les lier à la violence ou à l'inquiétude : *La femme au couteau* et *Les tams tams se sont tus*. Encore, pour le premier, faut-il remarquer que les horizons étendus, dominés par les gratte-ciel d'Abidjan, coïncident avec une scène de divination ou avec des dialogues psychanalytiques entre le héros et un ami dont nous apprenons à la fin qu'il est imaginaire. Dans *Les tams tams se sont tus*, au contraire, les paysages gabonais (forêt, lit rocheux du fleuve, brousse incendiée) protègent la fuite de deux amoureux.

Dans *Le Wazzou*, il est remarquable que les paysages un peu vastes ne se rencontrent qu'à la fin du film : ils encadrent la photo de la route et du camion d'émigrants. Comme si la campagne n'était là que pour être quittée.

Nature sacrée ou espace livré à la violence, le monde extérieur est présenté sous des aspects bien éloignés de la poésie bucolique.

## La vie paysanne

En effet, il n'y a guère que deux films qui abordent le monde paysan en tant que tel. Pascal Abikanlu et Safi Faye, dans *Lettre paysanne* et *Le signe du Vaudou*, racontent l'histoire d'un paysan qui va tenter sa chance en ville et retourne à la terre. Les deux films nous montrent des champs avec des équipes de travailleurs qui les cultivent. Le film dahoméen est certainement moins explicite que le film sénégalais. Non pas qu'il nous montre moins de paysages. Certes, les champs de maïs du Dahomey, photographiés à plusieurs reprises, ne constituent pas une vue bien remarquable. Les terres sableuses piochées à la daba, les semailles d'arachide ou de mil, les cultivateurs suivant les sentiers qui mènent aux champs ne fournissent pas non plus de scènes bien pittoresques. Quelques arbres, quelques grandes herbes... Ce qui est plus appréciable, c'est le rythme même du film. Par leur lenteur et leur majesté, par le poids même des répétitions, le film fait entrer le spectateur dans le monde paysan, habitué à composer avec les saisons et les jours. L'opposition avec le montage haletant des séquences urbaines est très habile.

Il faut ajouter que le scénario de *Lettre paysanne*, par les conversations qui y sont échangées, incite à réfléchir sur les conditions économiques de la vie agricole.

Un autre film permet à son auteur d'évoquer puissamment la nature : *L'enfant de l'autre*. Les rives des fleuves avec leurs hameaux au bord des criques, la forêt puissante, l'aisance des payeurs, toutes sortes d'éléments se composent pour former de très beaux paysages. La bande son retient l'attention : insectes, grenouilles, oiseaux, grincements des arbres ; on y retrouve, avec une présence saisissante, la vie de la brousse. Pourtant on n'a pas, comme dans les deux films précédents, l'impression de la vie paysanne. Le héros nous est fort bien montré au travail, défrichant, abattant, nettoyant le terrain... Mais on a l'impression d'un travail hors

des normes habituelles. Le rythme rapide souligne probablement la hâte du fiancé qui voudrait amasser sans délai la dot nécessaire pour se marier.

La comparaison avec des films malgaches est intéressante. Les trois films que j'ai eu l'occasion de voir (*Accident*, *Asaka Saka* et *Le Retour*) contiennent bon nombre de plans d'ensemble. *L'Accident* se passe en ville, mais il présente des vues suffisamment complètes des rues pour que l'on ait l'impression de connaître le quartier. D'autre part, une séquence de moisson introduit le symbole du temps... *Asaka* met en scène un jeune homme d'origine paysanne qui coopère avec ses parents aux travaux champêtres... *Le Retour*, enfin, montre de beaux paysages, proches ou lointains, qui sont parfaitement en situation puisqu'il s'agit de zones de colonisation intérieure.

La nature semble donc plus souvent présente et la « terre nourricière » plus proche des sensibilités des auteurs malgaches.

## L'agriculteur est un mal-aimé

Déjà, le cinéma occidental semble le montrer, le paysan n'attire pas la caméra. Si l'on veut bien se souvenir que le Western ne met à peu près jamais en scène des cultivateurs mais des « éleveurs nomades », le film paysan est un genre bien faiblement représenté. L'agriculteur est, sous bien des aspects, la relique d'une civilisation antérieure de huit millénaires à la civilisation industrielle. Alors que le cinéma en est le fils. Le rythme, les modes d'expression, les thèmes principaux sont tellement différents que l'on peut se demander s'il n'y a pas incompatibilité.

Dans des pays où la paysannerie ne constitue plus que le tiers de la population, cette absence ne coupe pas vraiment le septième art des masses, qui peuvent l'inspirer et l'apprécier. En Afrique, les choses sont plus graves. Le public est rural en majorité et, surtout, le progrès économique y exige un développement agricole ; même si une fraction

importante de la population s'oriente vers des travaux industriels, il est nécessaire qu'elle soit mieux nourrie, plus préparée, par une agriculture améliorée, aux exigences de la pensée technique moderne. Habitude de mesurer et d'utiliser à plein le temps, habitude de prévoir et d'organiser rigoureusement, habitude déjà de certaines techniques.

L'agriculteur européen se sent le mal-aimé de l'Europe moderne. L'agriculteur africain éprouve probablement la même gêne. Pour l'un et l'autre, les « termes d'échange » vont en se détériorant, les valeurs profondes de leurs civilisations sont battues en brèche par l'invasion du monde moderne. Il n'est pas certain, d'ailleurs, que ce monde moderne soit tellement assuré de ses bases : depuis vingt ans, aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis, beaucoup contestent son économicisme exclusif, sa manie du changement, son rationalisme rigoureux ou peut-être étroit, son matérialisme, etc... C'est pourquoi les problèmes posés par la paysannerie sont si importants.

L'attitude envers la nature brute ne l'est pas

moins. Si l'on en croit le cinéma actuel, l'Africain n'aurait pas une grande familiarité, ni une grande attirance envers elle. On le comprend aisément. Rien n'est humanisé dans un paysage où l'homme se sent souvent un intrus. Mais il sera nécessaire qu'une philosophie de la question s'élabore : la civilisation occidentale a peut-être disposé de la nature trop librement, sans se souvenir que le patrimoine était limité et que nous en étions comptables vis-à-vis des descendants futurs de l'espèce humaine. Il faudra que l'homme adopte une technique de mise en valeur calculée.

Ces considérations nous éloignent-elles trop du cinéma, de ses techniques et de ses récits ? Sans doute pas. En effet, les auteurs africains sont, à juste titre, soucieux de jouer un rôle dans l'éducation populaire et dans la création d'une Afrique nouvelle. Analyser ce qu'ils expriment et ce que ressent le public, consciemment ou inconsciemment, doit les aider à assurer la marche du progrès.

Jacques BINET.