

jacques binet

Fonds Documentaire

N° : 2389,-

Cote B

Date 1 FEVR. 1983

temps et espace dans le cinéma africain

(N)



Déménagement des objets symboles du passé : Xala de Ousmane Sembene (1976).

Le propre du cinéma, ont écrit certains critiques, est d'approprié le temps et l'espace, de les plier aux caprices de l'homme.

Certains précisent, à propos du cinéma européen, que le transfert d'un espace à un autre n'est pas essentiel, mais que c'est le glissement dans le temps qui importe et permet éventuellement le changement.

Il semble en être tout autrement dans le cinéma négro-africain. Ici, le déplacement temporel ne joue qu'un rôle mineur, le transfert dans l'espace étant plus important.

Nous examinerons donc ici séparément l'idée de temps et celle d'espace.

Temps

D'une façon générale, on peut dire que les civilisations africaines n'ont pas centré leurs

préoccupations sur le temps. Des ethnologues ont montré, il est vrai, que des cycles de longue durée régissent le retour de certaines cérémonies chez les Dogons ou les Bambaras. Mais, dans la vie quotidienne, le seul rythme est celui de l'année agricole avec le balancement de la saison sèche et de la saison des pluies. Dater un événement, dans la vie d'un homme ou dans le déroulement d'une saison, n'est pas facile.

L'étude des langues confirme cette hypothèse. Les conjugaisons verbales sont riches et précises pour certains aspects du verbe, mais « le fait capital dans une action n'est pas le moment où elle s'accomplit mais bien son développement, suivant qu'elle est envisagée à son début, dans sa continuité, à un point quelconque de sa réalisation ».

D'ailleurs les civilisations africaines sont marquées par le culte des ancêtres : l'idéal social doit être de se conformer aux modèles ancestraux, de vivre comme vivaient les aïeux; de refuser en

quelque sorte l'évolution de l'histoire. Bien sûr, cela n'est pas possible, et d'autres éléments font que progrès et modernisation restent souhaités. Cependant les transformations temporelles ne sont pas acceptées comme aussi nécessaires, aussi providentielles que dans les cultures tendues vers l'accomplissement de la fin des Temps. Les manières de représenter le temps au cinéma ne sont pas particulièrement originales. La méthode classique de composition en flash-back est utilisée à la fois pour faire un retour en arrière et pour dire ce à quoi pense le héros, ce qui occupe sa mémoire : **Cabascabo** le montre bien avec un long retour à la guerre d'Indochine. D'autres auteurs font comprendre que le héros était alors un enfant (**Sang des Parias, la Femme au couteau**). La lisibilité n'est pas évidente, faute de repère dans la mode des vêtements. Sembène utilise un objet-symbole qui évoque le passé (drapeau français de Niaye, croix de guerre de Borom Sarrett). Dans **Xala**, le buste de Marianne, le képi qui vont être balayés de la chambre de commerce jouent aussi ce rôle de symbole. Dans **Amanié**, Mbala Gnosan adopte une technique astucieuse : le souvenir d'une journée heureuse est représenté par une séquence surexposée au ralenti : la main dans la main, héros et héroïne y courent à enjambées aériennes, comme s'ils volaient. Dong, évoquant son interlocuteur, alors qu'il était étudiant, le voit vêtu d'un col roulé blanc, plus clair que son costume actuel, et retrouve ainsi le surexposé.

A travers la production africaine, le temps apparaît sous deux aspects : un temps linéaire et un temps cyclique.

Le temps linéaire

Dans la première hypothèse le cours du temps est irréversible. Le réalisateur souligne cette fuite du temps en la colorant d'espoir ou de nostalgie.

Dans son film **Libreville**, le Gabonais Augé retrace l'histoire de son pays. Pour ce faire, il utilise habilement des documents manuscrits ou imprimés, des dessins, des photos du temps de l'exploration. Il lui est difficile en effet de donner l'impression d'un déroulement historique sans un recours à ces sources étrangères. Dans le monde occidental, l'évolution des modes, des techniques, de l'architecture permet aisément de dater les événements. En Afrique, faute de témoignages archéologiques (pas de monuments de pierres), on ne connaît les vêtements ou objets anciens que par les dessins ou photos des voyageurs européens du XIX^e siècle. Si l'on en croit les Africains, leurs pères ont calqué religieusement leur façon de vivre sur les aïeux et l'on est tenté d'imaginer que tout le cadre matériel est resté sans changement depuis la nuit des temps jusqu'à l'aube de la période coloniale. Le temps et l'évolution commencent à ce moment-là seulement. Réelle ou imaginaire, cette stabilité millénaire n'a pu manquer d'influencer les esprits et les sensibilités.

Jusqu'ici les films historiques sont rares dans la production africaine. Dans **la Rançon d'une alliance**, l'auteur a cherché un cadre resté tel qu'aux temps anciens. Il a évité tous les objets anachroniques, choisi des fusils à pierre, drapé ses personnages dans des pagnes... Il remonte

donc le cours du temps. Mais pour respecter l'idéologie progressiste de son pays et pour aller dans le sens du socialisme congolais, il doit dénoncer ce passé et éviter de le peindre comme digne de regrets. Aussi est-il amené à dire, en sous-titre, que ces costumes sont évoqués pour que l'on n'y revienne plus. La solennité même de la dénonciation montre bien qu'il y a un réel danger de régression.

P.M. Dong fait de la quête de la Négritude le sujet même de son film **Identité**. Rentré d'Europe, un étudiant a quelque peine à se réinsérer dans le milieu sophistiqué et international qui est devenu le sien. Mêlé à un hold-up, il fait malgré lui connaissance de voyous, témoins à leur façon de modernisation. Il cherche son identité culturelle au village, puis à travers des rites religieux : le recours même aux villageois et à leurs cultes montre que le « bon temps », l'âge d'or, est imaginé dans un passé dont la ville écarte les citadins. Dans ce film, le déplacement dans l'espace, vers le village, correspond donc à une remontée vers le passé. L'espace est là pour traduire le temps, comme on le note assez souvent dans le cinéma euro-américain. Peut-être la tendance au repli dans le passé est-elle plus profonde encore chez Dong et plus systématique avec le héros. Le spectateur constate en effet, à travers un bon flash-back, que le haut fonctionnaire d'aujourd'hui trahit l'étudiant épris d'absolu qu'il a été.

Les films gabonais de quelque importance (il n'y en a que trois) abordent tous ce clivage entre modernisation et tradition. Cela s'explique : à Libreville, l'influence française s'est fait sentir pendant près d'un siècle et demi et le Gabon est le pays le plus scolarisé de l'Afrique francophone. Les modifications qu'entraîne l'histoire sont si évidentes qu'elles sont un thème essentiel.

Sarzan, du Sénégalais Momar Thiam, présente un autre aspect de l'évolution historique. Un sous-officier rentre en retraite dans son village et entreprend de le moderniser. Refusant toute compréhension, il devient odieux et les ancêtres méprisés le rendent fou. Le refus du temps, ou plus précisément des modifications qu'il engendre, est bien net ici.

D'autres bandes, peu nombreuses à vrai dire, se terminent sur une perspective plus optimiste : **le Mandat** s'achève par une hallucination auditive où le héros s'entend répéter : « Nous changerons tout ça. »

Le temps qui mène au progrès est rarement présenté. Le temps qui ramènerait le passé est rare lui aussi. Le court métrage de Safi Faye (**La Passante**) le fait à sa façon : deux hommes voient passer une femme et leurs rêveries nous sont présentées successivement. Le temps se trouve donc décomposé en deux futurs possibles qui succèdent au présent et s'annulent.

Divination et magie permettent également de s'affranchir du temps. Leurs techniques abolissent les frontières entre présent et futur. Pour ceux qui y croient, cela démontre que le déroulement même du temps n'est qu'une vaine apparence, que tout est prédéterminé.

Il serait fastidieux d'énumérer des films où des voyants, des devins interviennent. Parfois le charlatan est dénoncé, comme dans **Saitane** ou

Pour ceux qui savent. Mais dans ce dernier film, un futur lointain est suggéré. Dès la première mauvaise action, on voit apparaître, débarquant sur la plage, un juge en robe noire. Et il va noter, tout au long du film, abus et malversations diverses. Si Cherif Hassan, méprisable charlatan et « marabout-cognac », fait mine de disposer de l'avenir, le futur véritable appartient à une justice supra-humaine. Le temps de la justice est donc dans l'au-delà, ce qui revient encore à nier le temps puis qu'il n'a qu'une valeur secondaire.

Sur la dune de la solitude de Timité Bassori introduit le spectateur dans un monde double. A la nuit, un jeune homme rencontre sur une plage une fille dont il tombe amoureux. Au matin, elle a disparu. Mais, convié à une cérémonie funèbre, il découvre que son amante de la nuit est le fantôme de la jeune morte. Le monde tangible et quotidien, le monde poétique du rêve sont deux aspects, aussi vrais l'un que l'autre, qui coexistent sur deux registres différents.

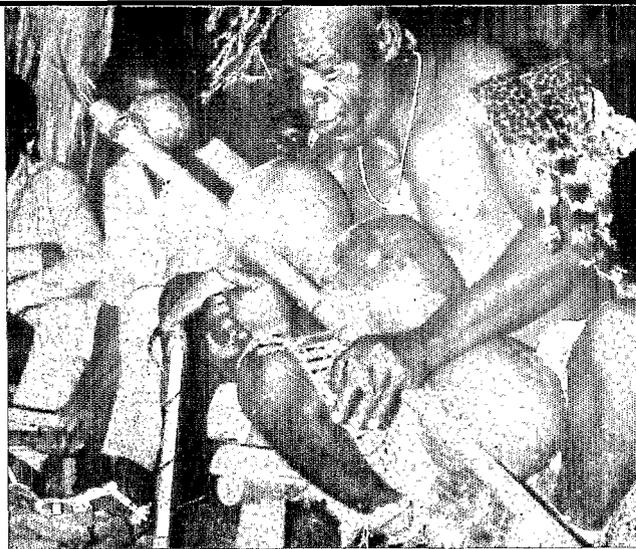
Un certain nombre de films sur la folie obéissent à ce schéma : le temps s'arrête ou, plus précisément, il y a un autre temps.

Le temps cyclique

La vie est parfois décrite comme une série d'événements décollant les uns des autres. Parfois, l'avenir est présenté comme l'aube du progrès, parfois le passé mythique est évoqué avec regret et le présent n'est que le reflet atténué du temps passé, du paradis perdu des ancêtres. Apparemment contradictoires, ces idées expriment une conception semblable du temps : un découlement linéaire. Avec l'au-delà apparaît une nouvelle hypothèse : plusieurs mondes existent côte à côte, chacun avec son déroulement temporel propre. Le monde du rêve, des esprits, du miracle juxtaposé au monde trivial. Des observations ethnologiques viendraient confirmer cette distinction : les songes, les visions de l'ivresse ou de la drogue, l'hallucination calculée sont considérés comme une autre réalité sur laquelle on fonde des rites, des attitudes, des hiérarchies sociales...

Mais il y a un autre temps encore : le temps cyclique, celui qui se renouvelle sans cesse, où les individus et les actes se retrouvent et se répètent à l'infini. On peut s'étonner de trouver chez les auteurs africains une métaphysique que l'on attribue en général à l'Inde, des renaissances sans fin, des avatars. Un homme de théâtre africain, dans une interview d'**Afrique littéraire**, plaçait la chose sur un plan psychologique ou politique : « En Afrique ou dans les pays sous-développés on a déjà beaucoup recommencé : un dirigeant s'empare du pouvoir, prétend abolir les privilèges, bref se propose de tout recommencer. Et finalement cela se termine de la même façon ; un autre tente le coup, promet les mêmes choses. Ce sont ces constatations qui m'amènent à pencher pour une conception cyclique de l'histoire. »

Examinons d'un peu près **la Femme au couteau** de Timité Bassori. La même histoire, les mêmes personnages s'y retrouvent à trois niveaux successifs. Le héros, victime d'hallucinations, se souvient d'un cas analogue qu'il a connu dans sa



« Un reflet atténué du paradis perdu des ancêtres. » **Le Mvet** de M. Nze Lecourt (1970).

jeunesse. Il se revoit, enfant, observant le malheureux fou. Mais celui-ci est présenté aussi comme une préfiguration de notre héros qui croit souffrir des mêmes symptômes. Du point de vue temporel, l'histoire se déroule sur deux registres bien distincts : le jeune héros, qui guérira parce qu'il retrouve les souvenirs qui l'ont traumatisé, le fou interné, dont l'aventure avec une âme sœur de l'au-delà nous est contée, qui sera retrouvé par le héros. Éternel recommencement ?

Ici des personnages successifs vont incarner le même thème à tour de rôle, se répondant comme les versets alternés d'un chant. Dans d'autres bandes le mouvement est plus simple : à la fin du film, l'aventure terminée, le spectateur laisse les héros et l'action là où ils étaient au début du drame. L'action filmique ne représente qu'une parenthèse vidée de toute substance au dénouement. La vie va reprendre, après le dénouement, dans la suite exacte de ce qui était présenté au prologue.

Le Retour de l'aventurier, le premier western africain, en fournit un bon exemple, le plus caricatural qui soit, du fait qu'il s'applique à un « film d'action » où le spectateur ne s'attend pas à tomber dans une situation immobile. Pendant une heure, nous avons vu des jeunes gens galoper, tirer des coups de pistolet, s'entre-tuer. Puis, à la fin, en guise de conclusion, la voix « off » commente le retour d'un des « cow-boys » : Pauvre enfant épuisé que l'on emmène dormir, pauvre cheval fourbu... Tout le déploiement de violence auquel nous avons été conviés est-il donc parfaitement vain ? Au lendemain la journée recommencera sans la moindre trace du « cinéma » auquel nous avons assisté. **La Barque du Roi Koda** du même auteur, le Nigérien Allassane Moustapha, est composé selon le même principe. Pour assurer traîtreusement sa perte, le roi confie sa bague à un pêcheur. Il la fait voler et jeter au fleuve. Il va demander l'impossible restitution du dépôt. Le pêcheur, protégé par les dieux, retrouve la bague dans un poisson pris miraculeusement. Il échappe à la vengeance du roi sans que les situations aient beaucoup changé. Ousmane Sembène, dans **Niaye**, suit la même ligne. Dans un village, il se passe toutes sortes de choses horribles : inceste, suicide, meurtre. Une fille-mère est chassée avec son enfant. Après avoir songé à l'abandonner, elle le protège. Le griot, qui

avait dénoncé tous ces crimes, rentre au village qu'il avait abandonné et la vie reprend normalement dans l'oubli des drames passés. Une comédie ivoirienne de Gnoan Mbala, **Amanié**, donne la même impression extra-temporelle : un docker séduit une fille fortunée et joue l'homme arrivé, puis il retourne au village et ferme ce qui n'a été qu'une parenthèse.

Avec le **Mandat**, le mouvement est plus complexe. Deux fois le mandat est présenté par le facteur et, à chaque occasion, une nouvelle course contre les délais est entamée. Au milieu de la catastrophe finale même, un espoir est suggéré par la voix « off » qui laisse présager des lendemains qui chanteront mieux. Le temps cyclique est donc bien là : l'action se déroule, mais rien n'est définitivement acquis, tout est remis en question à une prochaine occasion.

Peut-être faudrait-il étudier de près la notion du temps chez Med Hondo. Nous avons affaire ici à des films politiques. Un auteur « engagé » ne peut pas négliger le déterminisme historique et l'évolution sociale.

Espace

Le cinéma africain ne donne pas l'impression d'être assoiffé d'espace. Les paysages sont rares, les plans généraux peu nombreux. Alors que certains auteurs américains ou russes recherchent le paysage pour lui-même, pour son harmonie propre, les auteurs africains n'y attachent pas grande importance. Avant d'aller plus loin et de chercher des explications philosophiques, demandons-nous peut-être si leurs moyens techniques leur permettent de noter des paysages avec le relief qui le rend vivant. Demandons-nous aussi si les paysages d'Afrique, avec leur grandeur mais aussi leur monotonie, sont photogéniques, si l'atmosphère saturée d'humidité ou de poussière, selon les saisons, met en valeur formes et couleurs...?

Le faible intérêt porté au paysage s'explique de bien des façons. Mais l'attitude de l'homme envers la nature reste un élément primordial. Ce n'est pas hasard si **la Rançon d'une alliance**, qui a un ton d'épopée, est riche en vastes paysages.

Comment évoquer l'espace? Les symboles les plus modernes sont utilisés fort souvent. Nombre de génériques se mêlent avec des images d'avions à l'atterrissage ou au décollage, témoignage du dépaysement, de l'ailleurs. D'autres bandes renvoient à une vision plus abstraite encore et utilisent une carte pour localiser l'action (**Mvet, Libreville**).

La route, et, plus souvent encore, la mer, la plage ou le fleuve symbolisent l'espace. Leur signification est complexe : en même temps que l'espace, la mer qui efface toute trace sur la plage est aussi évocatrice du temps, de la mémoire qui efface le passé. Le fleuve est une « route qui marche », mais c'est aussi l'eau douce qui féconde la terre.

L'automobile, bien entendu, est souvent photographiée. Elle symbolise les voyages, mais elle évoque aussi d'autres choses : l'activité

fiévreuse et dangereuse de la ville, la puissance et le prestige des riches.

Les voyages à pied sont fréquents; des gros plans de pieds sont parfois employés pour suggérer la marche, ou la fatigue, mais parfois aussi la danse.

L'arbre est souvent utilisé comme élément de ponctuation. Pris avec un panoramique de bas en haut, il crée chez le spectateur une sensation de volume; parfois un soleil couchant y apporte la dimension du temps.

Avant toute réflexion sur l'espace, il faut d'abord définir le sujet. L'écran où se projette l'image est en premier espace à deux dimensions, une surface sur laquelle se répartissent les noirs et les blancs. En général les opérateurs ne cherchent pas à compliquer leurs tableaux et se contentent de photos évidentes. Quelques-uns pourtant recherchent des premiers plans qui donnent du relief, des cadrages originaux. Diop Membety, Abikanlu, Dikongue Pipa soignent la « mise en page ».

Ce n'est pas de cet espace pictural qu'il s'agit ici, de cet écran où se projettent des images en deux ou même trois dimensions.

Les mouvements mêmes de la caméra donnent parfois au spectateur l'impression d'avancer, de reculer; lui font, en quelque sorte apprécier avec ses muscles un volume où il se déplace. Cette technique n'est pas très employée par les cinéastes africains. Faut-il le leur reprocher? Ces habiletés de caméra ne sont-elles pas parfois un peu artificielles? Citons pourtant le travelling latéral des troupeaux de girafes au galop (**Retour de l'aventurier**), le travelling arrière de **la Neige n'était plus**.

Le véritable espace est celui où se joue l'histoire qui nous est contée. C'est essentiellement à travers lui que nous devons chercher la signification de l'espace pour les cultures nègres.

Les espaces extérieurs sont rarement évoqués. Le paysage cultivé ou sauvage n'est évoqué avec quelque ampleur que dans **la Rançon, l'Enfant de l'autre, les Tams-tams se sont tus** et **Lettre paysanne**. Dans **le Retour de l'aventurier**, le spectateur voit bien les cow-boys chevaucher, mais il ne voit du paysage que ce qui est le théâtre même des bagarres. Partout ailleurs, si le cadre est présent, c'est un cadre urbain; un espace construit par l'homme, limité par des surfaces de béton. Le magicien de **Saitane** va bien en brousse, hors des enclos habités et des cultures, mais il y sera la proie des génies.

Les espaces où s'aventurent les héros sont donc en général des espaces humanisés, des zones où, selon l'antithèse soulignée par Lévi Strauss, la nature est dominée par la culture. En outre, ce sont dans la plupart des cas des espaces confinés, limités par des haies ou des murs : les cours des cases rurales enfermées dans leur clôture de nattes ou de branchages, les appartements urbains ou les cours, transition entre la rue et la maison. Cette prédilection pour le clos, le protégé, va dans le même sens que le manque d'intérêt pour les paysages aux vastes horizons.

Le spectateur est tenté de distinguer deux types d'espaces : ceux qui sont homogènes, cohérents et ceux qui restent fermés les uns aux autres, sans



« L'espace n'est à peu près jamais un cadre indifférent. » **Lettre Paysanne**, de Safi Faye (1975).

liens entre eux. Les premiers espaces s'articulent entre eux. Les personnages vont d'un lieu à l'autre. On comprend ou on imagine une topographie. **Le Mandat** peut servir d'exemple. Ibrahim vit dans sa cour ou sa maison et il en part pour faire toutes sortes de démarches. Mais nous assistons à ses déplacements. Nous constatons la fatigue du personnage. Nous le voyons traîner les pieds, errer sur les trottoirs, passer dans les rues... D'un lieu à l'autre nous faisons le lien. Nous retrouvons à la poste l'imam que nous avons vu à la maison, à l'hôtel de ville, le cousin déjà entrevu chez lui... Amanié utilise un espace semblable où les déplacements sont précisément décrits.

D'autres films donnent l'impression d'un espace clairement conçu où les divers lieux sont coordonnés les uns aux autres. A y regarder de près, ce sont des bandes construites autour de l'idée même de voyage. **Badou boy**, poursuite à travers la ville; **Sarzan**, l'ancien militaire qui revient au village et veut y faire construire une route pour le relier au monde; **Pousse-pousse**, la vie d'un jeune livreur; **Borom Saret**, l'histoire du conducteur de charrette. La simple énumération des titres montre l'importance du voyage dans l'esprit des Africains.

Trois autres films donnent une large impression d'espace : les **Tams-tams se sont tus**, **Rançon d'une alliance**, **Hold-up à Kossou**. Le dernier est peut-être un mauvais exemple, faussé par des collaborations européennes. Mais la **Rançon** est un des rares films à paysages; grâce à de nombreuses scènes en brousse, l'articulation des espaces entre eux est sentie. De même dans les **Tams-tams**, les séquences de l'enlèvement, du voyage à travers le Gabon comportent de beaux paysages, un feu de brousse. Le déplacement nous est tangible.

Dans d'autres films, le spectateur garde l'impression que l'espace est composé de lieux divers qui ne s'imbriquent pas les uns dans les autres, qui sont totalement étrangers les uns aux autres, dont les habitants n'ont rien de commun : seul le héros passe d'un lieu à l'autre. La différence est souvent établie ainsi entre ville et village. Souvent le film est construit justement sur cette opposition. **Lettre paysanne** fait ainsi contraster le monde urbain dont l'agitation est marquée par un montage rapide avec le monde rural au rythme détendu, aux relations familiales vraies et simples. Dans **le Sang des parias**, l'auteur fait de ce manque de relations entre ville et village le ressort principal

de son drame. En ville la caste du héros est ignorée; les vrais citoyens d'ailleurs, les « intellectuels », ne s'en soucient pas. Mais les vieux traditionalistes, eux, villageois dont le village a grandi pour devenir une ville, y accordent de l'importance. Les modernistes n'ayant pas l'énergie de rejeter ces discriminations, le drame éclate. Tout le ressort de l'action vient de l'incohérence des divers espaces (et des divers milieux) où les réseaux de relations, les règles de morale, l'organisation sociale ne sont pas les mêmes.

L'espace n'est donc à peu près jamais un cadre affectivement indifférent. Comme dans tous les films, il peut par lui-même engendrer une émotion chez le spectateur : un paysage est « beau », « inquiétant », « paisible »; la disposition des objets dans une cour suggère calme ou déséquilibre. Mais, en outre, de façon quasi systématique, des espaces s'opposent, dangereux ou protecteurs.

Espace protecteur : la maison ou plus souvent la cour. L'intérieur des villas ou des appartements est souvent présenté et l'on y fait la connaissance du cadre où vivent tant de gens des milieux dirigeants. Encore que ce ne soit pas le sujet ici, les objets qui apparaissent pour peupler cet espace méritent d'être mentionnés, car ils laissent deviner les préoccupations et les intérêts des metteurs en scène. Bureaux, machines à écrire ou téléphones, symboles du pouvoir administratif, salons, fauteuils et tables basses, symboles des relations de la bonne société; masques « d'art nègre », de qualité généralement discutables, ou carte d'Afrique, montrent un souci de la négritude; des photos d'hommes politiques célèbres ornent les murs, symboles d'un « engagement à gauche » dans une perspective panafricaine. On ne trouve guère de ces bibelots qui peuvent marquer des souvenirs personnels, des traces d'une recherche intimiste. Au total, par conséquent, l'impression d'un certain dépouillement.

Dans les milieux plus modestes, l'intérieur des cases est rarement photographié. Leur exigüité, leur mauvais éclairage ne facilitent pas le travail. Souvent les « scènes d'intérieur » se passent dans les cours encloses de haies ou de nattes. Quelques objets usuels y sont éparpillés : marmites, mortiers... Sont-ils expressément choisis pour une valeur plastique ou sentimentale? Rien n'incite à le croire... Ici encore l'attachement aux choses est faible. Le lien, le caractère protecteur et sécurisant du lieu est lié aux personnes et non aux choses.

Les espaces hostiles sont souvent ceux dont l'homme n'a pas la maîtrise. La nature ici n'est pas un refuge, mais le lieu de toutes les angoisses. Les génies rôdent dans la savane, le danger est partout en forêt. Les eaux sont à proprement parler l'autre monde. Une étude précise sur ce symbolisme de l'eau découvrira cet étrange juge qui vient de la mer de **Pour ceux qui savent**, les plages de **Signe du Vaudou**, **Niaye**, **Réalité**, **Kodou**, **Identité**, qui sont une transition entre le village et la ville, entre le surnaturel et sa domestication. Dans **Muna Moto**, **Dune de la solitude**, la plage est l'emplacement d'un bonheur irréel et un peu coupable. La source des **Tams-tams** joue le même rôle.

L'espace aérien ne semble pas avoir été utilisé par les cinéastes, sinon à travers les avions, comme dépaysement total.

L'évocation de l'espace sous l'angle de son homogénéité n'est pas sans lien avec celle de son aspect affectif. Souvent, en effet, au lieu d'un espace unique, les auteurs laissent pressentir un espace fragmenté où les lieux divers n'ont pas grand-chose de commun, puisque les uns sont bons et favorables à l'homme, tandis que les autres, habitat de puissances surnaturelles, sont foncièrement étrangers sinon hostiles. Et l'on retrouve ici l'importance des trois catégories, dont les ethnologues ont déjà montré la profonde différenciation : outre l'espace urbain, moderne, le monde se divise en un espace humain fort exigu, cour bien close, terre cultivée et un espace voué au mystère, la brousse, la forêt.

**

Espace et Temps sont des cadres indispensables à la pensée humaine. Le cinéma nous permet de les manipuler. Le cinéma africain a systématisé et simplifié cette utilisation : la ville, espace moderne, s'oppose au village qui permet de rencontrer le temps ancien. Il s'agit d'un temps culturel plutôt que d'un temps individuel, de la tradition ancienne et non pas du passé de chaque individu. C'est la vision d'une évolution où les facteurs culturels ont plus d'importance que des décisions individuelles. Ce parti-pris enlève au cinéma africain de l'intensité dramatique. Mais c'est ainsi que naissent des genres nouveaux. ■

Films cités

- Amanié** - 1972 - Gn. Mbala - Côte d'Ivoire - N.B. - 35 mn.
Un docker se fait passer pour un attaché de cabinet et séduit une employée du ministère.
- Badou boy** - 1970 - Diop Membety - Sénégal - C. - 60 mn.
A travers Dakar, un gentil voyou est poursuivi par un gros flic bête.
- La Bague du roi Koda** - 1964 - Moustapha Alassane - Niger - C. - 30 mn.
Conte folklorique. Le roi confie sa bague à un pauvre pêcheur, la fait voler. Le pêcheur la retrouve et se libère.
- Bicots nègres** - 1973 - Med Hondo - Mauritanie - C. - 120 mn.
Les malheurs des immigrés.
- Cabascabo** - 1969 - O. Ganda - Niger - N.B. - 52 mn.
Retour d'Indochine, un ancien combattant croque ses économies, ne trouve pas de travail et part en brousse.
- Pour ceux qui savent** - 1971 - T. Aw - Sénégal - N.B. - 60 mn.
Méfaits et charlataneries d'un « marabout-cognac ».
- Sur la dune de la solitude** - 1966 - T. Bassori - Côte d'Ivoire - N.B. - 66 mn.
Un soir sur la plage, un jeune homme rencontre une mysté-

- rieuse fille des eaux. Au matin elle a disparu et la fiancée du héros est morte.
- La femme au couteau** - 1968 - T. Bassori - Côte d'Ivoire - N.B. - 80 mn.
Un garçon est tourmenté par une apparition menaçante. Il réfléchit à la folie et revoit un homme qui avait la vision d'une épouse de l'autre monde. Le retour des souvenirs d'enfance efface son complexe de culpabilité et son hallucination.
- Hold-up à Kossou** - 1972 - Côte d'Ivoire - C. - 120 mn.
Un gang vole. La police s'informe, recoupe les renseignements, cerne les coupables.
- Identité** - 1972 - P. M. Dong - Gabon - C. - 100 mn.
Un étudiant rentre au pays, est mêlé à une aventure policière. Il cherche à retrouver son négritude.
- Koda** - 1971 - Samb Makharam - Sénégal - N.B. - 120 mn.
Une fille devient folle : cauchemars, intolérance des voisins, soins médicaux hospitaliers et traditionnels.
- Lettre paysanne** - S. Faye - Sénégal - N.B. - 120 mn.
Un jeune paysan poussé par la misère, la sécheresse, quitte son village. A Dakar, il trouve le chômage et revient décidé à ne plus faire de cultures d'exportation mal payées.
- Libreville** - 1972 - S. Augé - Gabon - N.B. - 90 mn.
Historique du Gabon et de Libreville. Intérieurs des témoins...
- Muna Moto** - 1976 - Dikongue Pipa - Cameroun - N.B. - 110 mn.
Un jeune homme est écarté de la fille qu'il aime par son oncle qui a payé la dot. Il veut enlever l'enfant qu'elle a eu de lui. Il est arrêté, emprisonné.
- Le Mvet** - 1970 - M. Nze Lecourt - Cameroun - C. - 30 mn.
Documentaire sur un instrument de musique fang dont les chanteurs accompagnent les épopées qu'ils récitent.
- La Neige n'était plus** - 1965 - Samb Makharam - Sénégal - N.B. - 22 mn.
Un étudiant rentre à Dakar.
- Niaye** - 1964 - O. Sembène - Sénégal - N.B. - 31 mn.
Un chef de village hypocrite mais respecté a commis un inceste. Sa femme, déshonorée, se suicide. Un fils, démobilité, revient fou. Meurtre. La fille, séduite, part pour la ville. Le griot récitant, qui avait abandonné le village, y revient. Un espoir de réconciliation.
- La Passante** - 1972 - S. Faye - Sénégal - C. - 10 mn.
Une fille passe devant deux hommes. Avec chacun des deux elle imagine une suite.
- Pousse-Pousse** - 1975 - D. Kamwa - Cameroun - C. - 90 mn.
Un coursier débrouillard achète un triporteur et sillonne Douala. Malgré les difficultés pour réunir et payer la dot, il se marie.
- Rançon d'une alliance** - 1973 - S. Kamba - Congo - C. - 95 mn.
Une femme s'enfuit après un adultère. Elle est cachée dans un village de culture. Son fils y naît et grandit. Il fomente une révolte des esclaves. La mère meurt et le fils retrouve son père.
- Retour de l'aventurier** - 1966 - Moustapha Alassane - Niger - C. - 95 mn.
Un des leurs a ramené des déguisements de cow-boys. Une bande de jeunes gens joue au western et répand la terreur. Les vieux suscitent une division. Retour des uns, migration des autres.
- Sang des Parias** - 1972 - Djim - Haute Volta - C. - 70 mn.
Deux amoureux ne pourront se marier. La fiancée est de la caste des forgerons (caste impure). L'épouse du frère de la fille révèle qu'elle est castée elle aussi et se tue.
- Sarzan** - 1963 - Thiam - Sénégal - N.B. 32 mn.
Un ancien militaire voudrait « civiliser » son village. Brutal, il est rendu fou par ces ancêtres.
- Sous le signe du Vaudou** - 1973 - P. Abikanlu - Dahomey - C. - 110 mn.
Chassé par la malchance, un garçon part en ville. Il y rencontre une fille et lorsqu'il retourne au village, elle l'y rejoint.
- Soleil O** - 1969 - Med Hondo - Mauritanie - N.B. - 100 mn.
Malheur des immigrés.
- Les Tams-Tams se sont tus** - 1971 - Ph. Maury - Gabon - C. - 90 mn.
Un artiste librevillois va dans son village et enlève l'épouse d'un parent. Affranchie, elle ne se soumet plus à lui.
- Xala** - 1976 - O. Sembène - Sénégal - C. - 120 mn.
Un riche homme d'affaires va prendre une troisième épouse. Mais un envoûtement le rend impuissant. Il cherche des guérisseurs. Les pauvres gens qu'il a méprisés enlèvent le sort qu'ils avaient jeté.